

Фантастические элементы в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова

Zeljak, Anja

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:916930>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-03-04**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Završni rad

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА

student: Anja Zeljak

mentor: dr. sc. Ivana Peruško Vindakijević

ak. god.: 2018./2019.

U Zagrebu, 20. 9. 2019.

Содержание

1. Введение	2
Фантастика в творчестве Булгакова	2
Трудности определения жанра.....	4
2. Анализ	6
Определение фантастики.....	6
Условия фантастического по Ц. Тодорову	7
Фантастическое предположение по Ю. Манну	9
Фантастические персонажи и события в романе	10
Функции фантастики в романе.....	12
3. Заключение	15
4. Литература	16

1. Введение

Роман *Мастер и Маргарита* М. А. Булгакова принадлежит к той группе произведений, «которые не только привлекают внимание литературной критики, а требуют её внимания» (Barratt 1987: 1). Такой же вызов поставлен перед читателем – «множество загадок без простых ответов, которые его постоянно заставляют осознать ограниченность своего понимания» (1987: 4). Одну из трудностей в интерпретации *Мастера и Маргариты* несомненно представляет и необычное сочетание реального и фантастического в романе. Читатель так одновременно знакомится с реальным миром Москвы, насыщенным сверхъестественными персонажами и событиями, и с библейским миром Ершалаима, в котором, наоборот, отсутствует любой элемент фантастического. В руках *нечистой силы*, чёрного мага Воланда, эти два мира переплетаются, раскрывая новые познания о действительности – об обществе, человеческой природе, власти, искусстве, религии... Такое изобилие сложных тем и их возможных интерпретаций под вопрос ставит не только наличие и природу фантастических элементов, а и самое определение жанра романа.

Эта курсовая работа попытается приблизить проблематику определения жанра романа *Мастер и Маргарита* как фантастического, и одновременно разъяснить главные характеристики фантастики, как в литературоведении вообще, так и в данном романе.

Предлагаемая курсовая работа состоит из введения, пяти глав и заключения. Во введении рассматриваются особенности фантастики Булгакова – определяется период зарождения фантастических элементов в его произведениях, которые также укладываются в рамки литературных тенденций времени их написания. Введение охватывает и проблему определения жанра романа *Мастер и Маргарита*, объясняя условность наличия фантастики в романе. В первой главе главной частью определяется понятие фантастики по *Введению в фантастическую литературу* Ц. Тодорова, а потом в второй главе на примере эпизода из романа объясняются условия фантастического. В третьей главе утверждается наличие и определяется функция *фантастического предположения* по Ю. Манну. В четвёртой главе внимание обращается не только на конкретные фантастические персонажи и события, но и на отношение читателя и персонажей к ним. В последней главе рассмотрены главные функции фантастики в романе – как двигателя сюжета и композиционно связующего элемента, а подчёркивается и большая роль контраста между реалистическим в библейском мире и фантастическим в московском мире.

Актуальность темы заключается в том, что использование фантастических элементов и необычное сочетание реального и фантастического миров являются одними из главных характеристик литературного стиля Булгакова. Поэтому их анализ представляет собой ключ не только к лучшему пониманию романа *Мастер и Маргарита*, а и всего творчества Булгакова.

Фантастика в творчестве Булгакова

Ответы на необычность и оригинальность фантастики Булгакова можно поискать в его творчестве – определением периода зарождения фантастических элементов и образов в его произведениях, а и в контексте литературных тенденций времени их написания. Сегодня одна из задач *булгаковедения* состоит в попытке восстановить последовательность его творчества – в нём загадочным является именно переход от реалистических текстов, как например *Белой Гвардии* или рассказов *Записки юного врача* к фантастическому гротеску в романе *Мастер и Маргарита* (Ерыкалова 2007).

Поворот к фантастике у Булгакова был постепенным – он сначала писал фельетоны, часто сатирические, но не фантастические, а потом автобиографические рассказы *Записки юного врача*. В первых фантастических рассказах Булгаков фантастику оправдывал сном, что было принято в реалистической традиции, как например у Гоголя (Rister 2011). Серединой 20-х годов, более точно публикацией повести *Дьяволиада* в 1924 году, Булгаков отрицает любое рациональное объяснение и уверенно вступает в мир литературной фантастики (Rister 2011). За *Дьяволиадой* последовали другие несомненно фантастические повести как *Роковые яйца* и *Собачье сердце* из 20-х годов, и пьесы *Адам и Ева*, *Блаженство* и *Иван Васильевич* из 30-х годов, а фантастический цикл Булгакова закончился романом *Мастер и Маргарита*.

На пути Булгакова к фантастике большую роль несомненно сыграла и русская литературная сцена 20-х годов – период, который часто называется расцветом русской фантастики. Для её расцвета ключевым событием была революция 1917 года когда «...произошёл, в сущности, фантастичнейший государственный переворот, и это не могло не отразиться в искусстве» (Калмыкова 2015). Веря, что наступило новое время, художники стали искать новые формы и приёмы, чтобы в искусстве отразить свой опыт мира. Тогда в литературе появились новые жанры – научная фантастика, а параллельно с ней и другая фантастика, чьи события не происходили в космосе, а в

постреволюционной Москве (Калмыкова 2015). К этому типу принадлежат и произведения Булгакова, написанные в 20-е и 30-е годы.

В 1924 году Булгаков стал членом кружка фантастических писателей в Москве, которые собирались у секретаря издательства *Недра* П. Н. Зайцева. На их собраниях Булгаков читал *Роковые яйца* и *Собачье сердце*, а между членами был и Андрей Белый, в то время пишущий роман *Московский чудак*. И в Петербурге 20-х годов писали *фантасты*, многие из которых были членами литературного кружка известного под названием *Серапионовы братья*, а между ними выделялся Евгений Замятин, автор фантастического романа *Мы*. В 20-е является множество романов и повестей о невероятном – И. Эренбург публикует роман *Трест Д. Е. История гибели Европы*, М. Шагинян *Месс-Менд*, А. Толстой *Аэлиту*, Вс. Иванов и В. Шкловский *Иприт*. (Ерыкалова 2007).

Фантастические тенденции в советской литературе можно понять не только как ответ на революцию и большие общественные перемены, а и как ответ на репрессии сталинского времени, которые охватили и сферу культуры, контролируя её строгой цензурой. В конце 20-х и начале 30-х годов были распространены многие вульгарно-социологические теории о задачах и о методе художественной литературы, с чьей точки зрения считалось, что в годы социалистического строительства фантастика совершенно не нужна в литературе (Дхингра 2001). Имея в виду такое ограничение свободы творчества и повседневный террор власти Сталина, фантастике можно приписать и яркий эскапистский характер.

Трудности определения жанра

Одним из центральных вопросов в изучении *Мастера и Маргариты* несомненно является его жанровое своеобразие, так как этот роман не укладывается в привычные жанровые определения. По словам Н. Корнуэлла, имея в виду плюральность сюжетов, *Мастера и Маргариту* могли бы просто определить как *поли-роман* (используя термин Кальвина) или *двойной роман*, содержащий двух главных героев, Мастера и Пилата, и два прочно связанных сюжета (по предлогу Бэратта) (Cornwell 1990). Хотя такой взгляд на жанр романа был бы правильным, он не мог бы полностью объяснить и описать сложность его концепции (Cornwell 1990). Поэтому в этом отрывке коротко будут перечислены некоторые из многих возможных толкований романа.

Во-первых, важно отметить, что, по некоторым сведениям, Булгаков его сам называл фантастическим – вторая редакция романа, создававшаяся вплоть до 1936 года, имела подзаголовок *Фантастический роман* (Соколов 2005). Что касается исследования фантастического в творчестве Булгакова, И. Ерыкалова, автор книги *Фантастика Булгакова*, отмечает, что оно является только локально исследованным (Ерыкалова 2007). Н. Корнуэлл также указывает на почти не существующий интерес к изучению фантастики Булгакова, с исключением А. Б. Чанади, которая роман *Мастер и Маргарита* классифицирует как произведение магического реализма, и Б. Макхейла, который его относит к постмодернистской фантастике (Cornwell 1990).

В статье *Проблема жанра в творчестве Михаила Булгакова* В. Б. Петров приводит некоторые из самых распространённых жанровых определений романа:

Так, П. Абрагам, В. Лакшин, О. Викторovich называют его «философским романом»; И. Галинская, И. Виноградов - «фантастическим философским романом»; А. Жук, Г. Макаровская - «сатирическим романом»; В. Агеносов, М. Гаврилова, Б. Гаспаров - «романом-мифом»; Г. Лесскис, А. Кораблев, Д. Хорчак - «мистерией»; А. Казаркин - «мениппеей»; В. Немцев - «свободной мениппеей»; сразу несколько жанровых определений дают А. Вулис («философский роман», «сатирический роман», «мениппея»), М. Йованович («роман - миф», «роман тайн», «авторская сказка»). Есть все основания считать «Мастера и Маргариту» бытовым романом (картины московского быта конца 20-х - начала 30-х годов), сатирическим (сатирические традиции Н. Гоголя и М. Щедрина), мистическим (появление нечистой силы), любовно-лирическим (сюжетная линия мастера и Маргариты), философским (проблемы добра и зла, вины и расплаты) (Петров 2016).

Э. Бэррат, автор книги о фантастике Булгакова *Между двух миров*, приводит 3 основных подхода к чтению *Мастера и Маргариты* – автобиографический, сатирический и аллегорический, который часто подразумевает политическую аллегорию – так например, у многих критиков явилась тенденция Воланда отождествлять со Сталиным, а отношение его и Мастера понимать как отношение Сталина и Булгакова (Barratt 1987). Толкование романа как автобиографического «портрета художника» в центр интерпретации поставляет обработку в тексте как конкретных событий из жизни Булгакова, так и его личных размышлений, например на темы морали, искусства, религии... (Barratt 1987). Важно упомянуть и интертекстуальное чтение романа – в первую очередь через связи с *Фаустом* Гёте и *Библией*.

Этим хотелось показать, что *Мастера и Маргариту* не можем однозначно рассматривать как фантастический роман, и что анализ фантастических элементов в этой работе можно понимать только условно, зависимо от интерпретации.

2. Анализ

Определение фантастики

Чтобы охватить всю проблематику фантастики в *Мастере и Маргарите*, не хватит только определить, какие элементы воспринимаются читателем как фантастические. Следует обсудить и природу фантастического – определить суть самого понятия фантастики и проверить, какие условия нужны быть выполнены, чтобы произведение могли называть фантастическим. Ответы на эти вопросы попробуем найти прежде всего в *Введении в фантастическую литературу* Цветана Тодорова из 1999 года. Во-первых, Тодоров утверждает, что очевидец как фантастическое воспринимает то событие, которое происходит в ему хорошо знакомом мире, и которое нельзя объяснить законами самого этого мира. В этом случае очевидец события стоит перед выбором. Он должен определиться за одно из двух возможных решений – произошедшее было лишь иллюзией или продуктом воображения, и законы мира остались неизменными, или это событие действительно произошло и является частью реальности, но эта реальность подчиняется ему неведомым законам.

Фантастическое скрыто именно в этом колебании: «Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра – жанра необычного или жанра чудесного» (Тодоров 1999: 25).

Если очевидец решает, что законы реальности не нарушаются, и что ими можно объяснить описанное явление, произведение относим к жанру необычного. Категория необычного соответствует прошлому – необъяснимые факты сводятся к уже известным, к прошлому опыту. Но если он решает, что явление можно объяснить лишь существованием иных законов природы, оно относится к сфере чудесного. Чудесное, наоборот, относится к будущему – соответствует неизвестному, ещё невиданному феномену, который должен произойти в будущем. Очевидно, фантастическое допускает изменение жанра произведения. Исходя из этого, фантастический жанр можно рассматривать как нечто постоянно исчезающее, находящееся на границе между двумя жанрами: чудесным и необычным (Тодоров 1999).

Хотя жанровые границы фантастики являются широкой темой, ради лучшего понимания нужно объяснить соотношение понятий *фантастика*, *фэнтези* и *научная фантастика*, а проблематику разграничения фантастики от близких жанров как сказки

или басни затронем в следующем отрывке, говоря об отрицании аллегорического и поэтического чтения как условиях выполнения фантастического по Тодорову.

К жанру научной фантастики обычно относят произведения, сюжеты которых построены на соблюдении законов природы, на открытиях, которые ещё не осуществились, но всё-таки возможны, а к жанру фэнтези относят всё, что нарушает законы природы (Ерыкалова 2007). Научная фантастика прежде всего ориентирована на социальные и психологические проблемы научного познания, а жанр фэнтези преимущественно изображает внутренний мир человека – его подсознательные желания и мотивы его поступков (Ерыкалова 2007).

Недоумение часто вызывает и соотношение понятий *фантастика* и *фэнтези*. Н. Корнуэлл предлагает термин *фантастика* употреблять как жанровое определение для фантастической прозы, согласно теории Тодорова о фантастическом (Peruško 2017). Он всё-таки напоминает, что *фантастику* нельзя совсем ограничивать на описание жанра, потому что она также относится и к качеству, на основе которого произведение можем отнести к этому жанру. Фантастическое может существовать и в произведении, которое в конце чтения можем определить и как принадлежащее к жанру чудесного или необычного. Фэнтези – более широкое понятие; это качество, которое находим в разных литературных жанрах. Это качество Корнуэлл называет «модусом (англ. *mode*), побуждением (англ. *impulse*), противоположным *мимесису*, или всегда в какой-то степени присутствующим сверхжанровым литературным качеством» (Cornwell 2017: 235). Такое понимание *фэнтези* он считает полезным, потому что диапазон произведений, которые относим к жанру *фэнтези* слишком большой, чтобы их считать одним жанром – он охватывает и произведения как *Властелин колец*, и сказки, и некоторые детективы... (Cornwell 2017).

Условия фантастического по Тодорову

Чтобы уточнить определение фантастического жанра, Тодоров приводит три условия, необходима для осуществления фантастического. На примере одного эпизода из романа будет утверждено, исполнены ли все эти условия в *Мастере и Маргарите*, и если да, в какой мере. Речь пойдёт об эпизоде из первой главы первой части *Никогда не разговаривайте с неизвестными*, в которой происходит первое столкновение с фантастическим – сидящие на Патриарших прудах редактор Берлиоз и молодой поэт псевдонима Бездомный становятся свидетелями весьма необычных явлений. Сначала

«соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного взгляда», позже известен как Коровьёв-Фагот, а потом так же странный иностранец Воланд, знающий личные данные о героях, до мельчайших деталей предсказывает трагическую смерть Берлиоза (Булгаков 2018: 7). Для исполнения первого условия фантастического по Тодорову необходимо, чтобы читатель рассматривал мир персонажей как мир живых людей, и чтобы испытывал колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемого события (Тодоров 1999). В этом в первой главе романа нет сомнения – изображается реальный мир, а необычные события нарушают повседневную городскую жизнь москвичей. Законами реального мира трудно объяснить событие наступает сразу, в виде призрака.

Во-вторых, колебания может испытывать и один из персонажей. Таким способом роль читателя как бы доверяется персонажу, а сами колебания становятся предметом изображения и одной из тем произведения (Тодоров 1999). В отличие от первого и третьего условия, это может оказаться и невыполненным, но большинство примеров свидетельствует о выполнении всех трёх условий.

Колебания в рациональном объяснении испытывает не только читатель, а и персонаж, в этом случае Берлиоз. При виде прозрачного гражданина, который качается влево и вправо, не касаясь земли, Берлиоз в ужасе закрывает глаза и потом выбирает естественное объяснение: «Ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался! Даже что-то вроде галлюцинации было...» (Булгаков 2018: 7). Тем же способом необычные высказывания Воланда он объясняет его сумасшествием, решая позвонить в психиатрическую больницу. Он всё объясняет законами реального мира, чем из фантастического вступает в мир необычного.

Перед тем же самым выбором поставлен и Бездомный, который свидетельствует и необычному предсказанию Воланда, и смерти Берлиоза. Хотя он первоначально отрицает фантастическое объяснение событий, считая Воланда шпионом, после смерти Берлиоза он выбирает сверхъестественное объяснение и мир чудесного. В психиатрической больнице он не сомневается ни в том, что увидел, ни в невероятной истории Воланда: «Тут факт бесповоротный. Он лично с Понтием Пилатом разговаривал. Да нечего так на меня смотреть! Верно говорю! Все видел – и балкон, и пальмы. Был, словом, у Понтия Пилата, за это я ручаюсь» (2018: 87). Бездомный не знает, что точно происходит, но ожидает разрешения в будущем (как раньше было упомянуто, чудесное всегда ориентировано на будущее). Первый эпизод хорошо демонстрирует

разные позиции, которые по отношению к фантастическому могут занимать персонажи, а одновременно и читатель.

Третье условие касается отношения читателя к тексту. Требуется, чтобы читатель занял определённую позицию к тексту, т. е. чтобы отказался и от аллегорического, и от поэтического толкования. В некоторых случаях элементы сверхъестественного у читателя никогда не вызывают недоумения, потому что он понимает, что их нельзя воспринимать буквально. Например, когда в баснях разговаривают животные, читателю понятно, что слова текста надо понимать в ином, т. е. в аллегорическом смысле. Ситуация обратна в поэтическом толковании – поэтические тексты нередко могли бы рассматривать как фантастические, если бы от поэзии не требовалась изобразительность. Но проблемы здесь у читателя инстинктивно не возникают. Если упоминается, что «поэтическое я» взмывает ввысь, читателю понятно, что это лишь последовательность слов, и что ему не нужно проникнуть в глубинное значение этих слов (Тодоров 1999). Можно аргументировать, что в случае *Мастера и Маргариты* с этим условием возникают трудности, зависимо от толкования. Если роман принимаем как фантастику, тогда обосновано можем отрицать поэтическое и аллегорическое толкование, но если роман читаем, например, как политическую аллегорию, аллегорическое толкование остаётся возможным. О проблематике разных толкований романа речь уже пошла в отрывке о трудностях определения жанра.

Фантастическое предположение по Ю. Манну

В книге *О гротеске в литературе* из 1966 года Юрий Манн на основе роли фантастики в гротеске и её характера приводит два основных типа гротеска. В первом, наиболее распространённом случае, фантастика – следствие каких-то обстоятельств или качеств героя, и процесс их логического развития и уяснения, который протекает последовательно – вместе с развёртыванием фантастики (Манн 1966). Во втором случае фантастика – «условие, исходный пункт действия, фантастическое предположение»; она кажется как бы навязанной по отношению к определённым персонажам и явлениям (Манн 1966: 179). Именно этот принцип фантастического предположения встречаем в *Мастере и Маргарите* – фантастика неотделима от персонажа Воланда, а именно его приезд в Москву является фантастическим предположением всего сюжета. По Манну для этого типа гротеска «характерно, что начало фантастического предположения совпадает с началом повествования» – так призрак Коровьёва-Фагота появляется уже на второй, а Воланд на пятой странице романа (1966: 180). Читатель с началом

фантастического предположения принужден сделать известное допущение, которое лишь постепенно забывается, а именно в этом обнаруживается глубокая обусловленность и даже естественность фантастического предположения (Манн 1966).

Основным приёмом в структуре романа у Булгакова является не гротеск, а фантастическое допущение, помогающее создать напряжённо развивающийся сюжет бытовой повести (Кременцов, Алексеева, Колядич 2005). Фантастика в романе начинается и заканчивается Воландом – его приездом и уездом, при чём и его появление и исчезновение происходят так же внезапно, не позволяя москвичам подумать и приспособиться. Наоборот, они реагируют спонтанно, обнаруживая свою истинную природу. В этом смысле фантастическое предположение употребляется как своего рода эксперимент или провокация, которая принуждает советских граждан самых разоблачить себя – свою глупость, корыстолюбие и порочность (Rister 1977).

Фантастические персонажи и события в романе

Фантастика в романе олицетворяется в персонажах Воланда и его помощников – Коровьёва-Фагота, очеловеченного кота Бегемота, Азazelла и вызывающей женщины-вампириши Хеллы. Кроме них являются и более традиционные фантастические существа как русалки, козлоногий, ведьмы и вампиры. Бегемот не является единственным очеловеченным животным – в Москве бывают и лягушки, играющие на деревянных дудочках, и белые медведи, играющие на гармониках. Фантастическую природу героев подтверждает и их метаморфоза в конце романа. Коровьёв-Фагот превращается в темно-фиолетового рыцаря, кот Бегемот в худенького юношу, демона-пажа, кривоглазый Азazelло получает одинаковые глаза и обнаруживается в настоящем виде, «как демон безводной пустыни, демон-убийца» (Булгаков 2018: 488).

Фантастические события также в первом плане сюжета – так весь московский сюжет состоит из ряда фантастических трюков Воланда и его помощников. Из множества фантастических событий можно выделить спектакль Воланда *Сеанс черной магии с полным её разоблачением*, включающий падающие с потолка купюры и оторванную голову Бенгальского, которую можно вернуть на своё место в любой момент, и бал сатаны с воскресшими на одну ночь преступниками как наиболее насыщенные невероятным события в романе.

Интересно и то, что фантастический мир Москвы читателю совсем известен – люди и учреждения напоминают реальных, а этот мир обладает и определённым местом

и временем – действие происходит в Москве, где упоминаются реальные места как Патриаршие пруды и Арбат, в мае, и хотя не известен точный год, можно предположить, что это 30-е годы XX века, или в любом случае советские времена. Так «...невероятнейшая фантастика часто сочетается с рационалистически точным описанием места и времени действия, приведением названий, дат – до подчёркнутого, комического педантизма» (Кременцов, Алексеева, Колядич 2005: 97).

Стоит обратить внимание и на отношение читателей и персонажей к фантастическому. Ироническая дистанция между читателем и героями начинает ощущаться с первого эпизода на Патриарших прудах (Barratt 1987). В отличие от Берлиоза и Бездомного, которые не в состоянии узнать Воланда из-за *здорового смысла* и материалистического мировоззрения, читателю позволяется преодолеть эту узкую точку зрения, и занять позицию, позволяющую вторжение сверхъестественного в повседневную жизнь (раньше упомянутое *фанатическое допущение*) (Barratt1987). Материалистическая, рациональная точка зрения москвичей постоянно высмеивается, особенно в эпилоге, где иронически описываются попытки москвичей и в самых крайних ситуациях закрыть глаза перед фантастическим. В конце весь ряд необычных явлений они себе объясняют гипнозом, хотя на самом деле никто не понимает, как этот гипноз мог действовать. Им важнее добиться любого ответа, который соответствует их убеждениям, чем искать правду: «Итак, *почти* все объяснилось, и кончилось следствие, как вообще всё кончается» (Булгаков 2018: 500).

По своему отношению к чудесному выделяются два персонажа – Иван Бездомный и Маргарита. Кроме Мастера, который как первый и познакомился со Сатаной и существованием *нечистых сил*, они единственные москвичи, которые фантастические события принимают сами по себе, не требуя никаких объяснений. Хотя Бездомный первоначально принимал Воланда за шпиона, после смерти Берлиоза он полностью принял фантастическое объяснение событий. В разговоре с Мастером Бездомный ни раз не спрашивает его, прилетел ли Сатана кстати на землю; он тоже не спрашивает его, сомневается ли он в своём сумасшествии, хотя они оба попали в психиатрическую больницу. У Маргариты с Воландом и его свитой особенно хорошие отношения – она не чувствуете их марионеткой, а даже благодарит их за возможность помочь друг другу добиться того, что им нужно. Маргарита, Мастер и Бездомный происходящее не рационализируют, а уверенно выбирают сверхъестественное объяснение, чем из недоумения, т.е. из области фантастического сразу вступают в мир чудесного (по теории Тодорова).

Функции фантастики в романе

Говоря о фантастике в *Мастере и Маргарите*, стоит взглянуть и на её конкретные функции в романе, при чём в расчёт будет взята и внелитературная сфера – исторический и политический контексты времени написания романа.

Во-первых, можно заметить, что фантастические события являются основным двигателем сюжета – фантастика в роман вводится в самом начале приездом Воланда, а весь московский сюжет состоит из ряда фантастических трюков чёрного мага Воланда и его помощников. Обладающий сверхъестественными способностями Воланд управляет московской реальностью и жизнью её жителей. Фантастика не только двигатель сюжета, а и важный композиционный элемент, связывающий все три сюжета – московский, библейский и любовный. Именно фантастика является смысловой и композиционной связью на всех уровнях романа (Rister 1977). Эта роль становится ясной в начале романа, когда разговор с Берлиозом и Бездомным Воланд заканчивает словами «...в белом плаще...» (Булгаков 2018: 21).

Этими словами заканчивается первая глава, и сразу начинается вторая, которая происходит в Ершалаиме при Христе. Вторая глава также заканчивает теми же словами, которыми начинает новая московская, третья глава: «Было около десяти часов утра» (2018: 51). Это преобладание времени и пространства указывает на прочную связь московского и ершалаимского сюжетов, современного и легендарного миров. В виде романа Мастера, который пишет ту же историю, устанавливается связь и с третьим, любовным сюжетом Мастера и Маргариты. Каждый раз посредником между этими двумя мирами является именно Воланд – он сам начинает историю о прокураторе на Патриарших прудах, после его рассказа она остаётся в мыслях и сновидениях Бездомного, а в конце он сохраняет рукопись Мастера и дарит его Маргарите, чтобы она прочитала конец. Он управляет временем и пространством, и вообще держит оба мира в руках. На основе этой роли посредника между мирами его персонаж можно отождествлять с фантастикой в романе вообще (Rister 1977).

Значителен и контраст между двумя мирами – фантастика в московской части противостоит её полному отсутствию в ершалаимской части. Этим способом Булгаков играет с ожиданиями читателя и меняет обычное отношение фантастики и реальности. Московская реальность 30-х годов насыщена фантастическими событиями и героями, а история о Пилате, построена на мотивах библейской легенде, которая как жанр допускает чудесное, бывает полностью лишённой фантастического (Rister 1977). Всё,

что происходит в Ершалаиме описано реалистически, и везде, где читатель ожидает чудесное, легендарное и мифологическое, оно отсутствует. Всё чудесное находится на самом неожиданном месте – в реальности московской городской жизни: «Его фантастика строится по другим законам – столкновение реальности и чуда, заложенного в христианстве, где чудо – мир ирреальный – несёт в себе нравственный закон, а реальность его искажает» (Ерыкалова 2016: 10). Такой приём, делающий читателя свидетелем мифологических событий, и позволяющий ему преодоление места и времени, как и Воланду, «имеет амбивалентный результат: миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф. Исчезает всякая временная и модальная («действительность vs. недействительность») дискретность, один и тот же феномен ... существует одновременно в различных временных срезах и в различных модальных планах (Гаспаров 2008).

Особым способом автор фантастику в реальном мире Москвы снижает и приближает читателю. Особенно в гротескном варианте неклассической фантастики, к которому можно отнести и *Мастера*, то, что является почти невозможным и необъяснимым описывается без посредничества сомнений и удивления (Lachmann 2002). Фантастическое становится понятным и повседневным. Воланд и его свита, на самом деле Сатана и демоны, оказываются более человеческими, чем демоническими: «Он нас вводит в спальню сатаны, который нам объясняет весьма прозаическое, человеческое и совсем не страшное происхождение своего ревматизма... (Rister 2011: 23). Читатель знает отношения внутри чертовской свите, и ему объясняются причины их поступков – так узнаём, что Стёпа Лиходеев исчез, потому что он врёт и пьянствует, а нам известны и их методы – Маргарита в ведьму превратилась, потому что использовала крем Азazelло (Rister 2011). Узнавая о абсурдах московской реальности – коррупции, эйфории москвичей при виде денег и подарков, игнорировании настоящего таланта Мастера, сидящего в психиатрической больнице, понимаем, что реальность немного отличается от фантастики. Этим способом абсурдная реальность становится более фантастичной, чем самая фантастика, заставляя читателя задуматься над обществом, в котором он живёт (Rister 2011).

Хотя до сих пор фантастическое было представлено с точки зрения литературы, на его можно взглянуть и из внелитературной перспективы, с точки зрения общества. Эту *социальную функцию* упоминал и Ц. Тодоров в *Введении в фантастическую литературу*: «...фантастическое позволяет преступить определённые границы, в ином случае остающиеся нерушимыми... Фантастическое – это не просто повод, это средство

борьбы с обоими видами цензуры [официальной и автоцензурой]; сексуальный разгул будет лучше восприниматься цензурой любого рода, если отнести его за счёт дьявола» (Тодоров 1999: 126). Но у Булгакова, наоборот, любой разгул характерен не для дьявола, а для москвичей. Воланд является силой, которая его разоблачает, а он и его помощники, как значительно указывает эпиграф, «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (Булгаков 2018: 4). Его критика общества является тем более жестокой, что грехи и пороки москвичей не приписываются дьяволу, а наоборот, представляются совершенно человеческими. Это лучше демонстрируют слова Воланда по концу его спектакля: «...люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было [...] Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца...обыкновенные люди...в общем, напоминают прежних...» (2018: 158).

Булгаков не только высмеял идею о новом советском человеке, а полностью разрушил этот от государства навязанный идеал: «Пройдут десятилетия, люди изменятся сами, внутренне, и только после этого можно будет говорить о новом человеке. А до этого момента, по сути, «светлое будущее» неосуществимо: человек-то прежний, а значит, и формы социального существования он будет воспроизводить все те же, старые, порочные» (Калмыкова 2015). В итоге можно сказать, что Булгаков фантастику использовал не чтобы создать новый, эскапистский мир, а чтобы разоблачить реальный. Сатирическое изображение множества сфер советской действительности было не единственной причиной строгой цензуры романа – также спорным был исторический персонаж Христа. Советская власть с самого начала своего существования разорвала связи с религией и продвигала атеизм как государственную политику. Поэтому сделать Христа одним из главных героев романа для советской литературы того времени было просто невыполнимым (Barratt 1987).

Как напоминает Тодоров, «фантастическая окраска не всегда спасала произведение от строгостей цензуры» (Тодоров 1999: 127). Это несомненно видно и в литературной карьере Булгакова в СССР. Со второй половины 20-х годов перестали печатать в Советском Союзе его произведения, а в 1929 году сняли постановки по трём пьесам (Соколов 2005). В 30-е годы в репертуаре остались только инсценировка *Мертвых душ* и *Дни Турбиных*, для чего понадобилось вмешательство с самого верха. Булгаков над романом *Мастер и Маргарита* начал работать в 1928 году, а последние правки он внёс в 1940 году, менее чем за месяц до смерти (Сапрыкин 2018). Но до публикации должно было пройти ещё много лет – журнал *Москва* опубликовал *Мастера* лишь в 1966 году с многочисленными сокращениями, а полный текст романа в СССР вышел в 1973 году

(Сапрыкин 2018). До сих пор публикация *Мастера и Маргариты* осталась одной из известнейших историй о цензуре в СССР.

2. Заключение

Одной из главных характеристик фантастики является именно чувство неуверенности, которое читатель чувствует перед выбором её возможных интерпретаций, желая проникнуть в суть написанного. Эта неуверенность характерна не только для фантастики, а и для литературы вообще: «Истина литературы в том, что предполагает возможность выбора более одного значения, при чём мы и не можем выбрать только одно, потому что его не выбирает ни самая литература» (Milić 1987: 203). То, что нас притягивает к фантастическому, нас притягивает и к литературе – возможность неограниченного множества новых интерпретаций и смыслов, которые нам позволяют взглянуть на фикциональный и реальный мир с иной точки зрения. Этот принцип совершенно отражается в творчестве Булгакова, который фантастику пользовал как «ключ к познанию действительности, её законов, истинного масштаба событий» (Ерыкалова 2007: 5). Роман *Мастер и Маргарита* так позволяет познание действительности, но одновременно и познание мощи литературы как неисчерпаемого источника новых смыслов, о чём свидетельствуют и беспрерывные дискуссии о его интерпретации.

Литература:

Булгаков, Михаил Афанасьевич (2018) *Мастер и Маргарита*. Москва: Издательство АСТ.

Гаспаров, Борис Михайлович (2008) *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”*. <http://novruslit.ru/library/?p=25>. (2. 9. 2019.)

Дхингра, К. (2001) *Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе*. Пер. в эл. вид А. Кузнецова. http://www.fandom.ru/about_fan/dhingra_1.htm. (28. 8. 2019.)

Ерыкалова, Ирина Ефремовна (2007) *Фантастика Булгакова*. СПб: Издательство СПбГУП.

Калмыкова, Вера (2015) *Михаил Булгаков. История за час*. Издательская Группа «Азбука-Аттикус». <http://topinworld.ru/vera-kalmykova-mixail-bulgakov-chitat-onlajn.html>. (16. 8. 2019.)

Кременцов, Л. П., Алексеева, Л. Ф., Колядич, Т. М. и др. (2005) *Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений*. Т. 1. Москва: Издательский центр Академия.

Манн, Юрий (1966) *О гротеске в литературе*. Москва: Советский писатель.

Петров, Василий Борисович (2016) *Проблема жанра в творчестве Михаила Булгакова* в: Журнал «Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук» за март 2016 года. Научное издательство Институт стратегических исследований. <https://publikacia.net/archive/2016/3/2/45>. (22. 8. 2019.)

Сапрыкин, Юрий (2018) *Мастер и Маргарита*. Образовательный проект «Полка». <https://polka.academy/articles/553>. (27. 8. 2019.)

Соколов, Борис (2005) *Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты»*. Москва: Яуза, Эксмо.

Тодоров, Цветан (1999) *Введение в фантастическую литературу*. Москва: Дом интеллектуальной книги. <https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjzU7lr6DkAhXjoosKHZQGB7UQFjAAegQIARAC&url=http%3A%2F%2Fw>

www.philol.msu.ru/~discours%2Fimages%2Fstories%2Fspekurs%2Ftodorov.pdf&usg=AOvVaw32Cok4G6BAFSoyN3TEb4WP. (26. 8. 2019.)

Литература на иностранных языках:

Barratt, Andrew (1987) *Between two worlds: A critical introduction to The Master and Margarita*. Oxford: Clarendon Press.

Cornwell, Neil (2017) *Nekoliko definicija: Todorov et al.* в: Peruško, T. (ur.) *O fantastici i fantastičnom. Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 209-251.

Lachmann, Renate (2002) *Phantasia / Memoria / Rhetorica*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Milić, Novica (1987) *Pogovor* в: Aćin, N. (ur.), *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Pečat, str. 189-204.

Peruško, Tatjana (2017) *Predgovor* в: Peruško, T. (ur.) *O fantastici i fantastičnom. Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 5-14.

Rister, Višnja (2011) *O fantastici i groteski Mihaila Bulgakova i hrvatskih prozaika 70-ih godina* в: (ur. Župan, Ivica) *Guja u njedrima. Panorama novije hrvatske fantastične proze*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, str. 53-62.

Rister, Višnja (1977) *Fantastika i groteska u romanu M. Bulgakova Majstor i Margarita* (mag. rad). Zagreb.

Cornwell, Neil (1990) *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf.

Sažetak

Završni rad *Fantastični elementi u romanu «Majstor i Margarita» M. Bulgakova* proučava fantastične elemente u romanu – fantastične likove i događaje, kao i funkcije fantastike u strukturi romana. Na primjerima iz romana razjašnjavaju se teze C. Todorova o prirodi i uvjetima fantastičnog prema *Uvodu u fantastičnu književnost*, kao i pojam *fantastične pretpostavke* po J. Mannu. Također se sagledava fantastika u stvaralaštvu Bulgakova i njezine osobitosti.

Ključne riječi: Majstor i Margarita, Bulgakov, fantastika, Todorov, Mann, fantastična pretpostavka

Ключевые слова: Мастер и Маргарита, Булгаков, фантастика, Тодоров, Манн, фантастическое предположение

Kratki životopis

Zovem se Anja Zeljak. Rođena sam u Zagrebu 13. 10. 1996. Pohađala sam XVI. gimnaziju u Zagrebu, nakon čega sam 2015. godine upisala studij Ruskog jezika i književnosti i Njemačkog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Za vrijeme preddiplomskog studija provela sam semestar na akademskoj razmjeni na Sveučilištu u Hamburgu, kao i na Filološkom fakultetu u Sankt Peterburgu.