

Поэтика фантастического в романе "Мастер и Маргарита" М. А. Булгакова

Zeljak, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **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:131:774321>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-11**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

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

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

М. А. БУЛГАКОВА

Studentica: Anja Zeljak

Mentorica: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

ak. god.: 2021./2022.

U Zagrebu, 19. 9. 2022.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***POETICS OF THE FANTASTIC IN THE NOVEL «THE MASTER AND MARGARITA» BY
MIKHAIL BULGAKOV***

Studentica: Anja Zeljak

Mentorica: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

ak. god.: 2021./2022.

U Zagrebu, 19. 9. 2022.

Содержание

1. Введение.....	2
1.1. Фантастика в творчестве Булгакова.....	4
1.2. Булгаков – ученик Гоголя.....	5
2. Анализ.....	6
2.1. Определение фантастики.....	6
2.2. Условия фантастического по Тодорову.....	8
2.3. Природа фантастики.....	10
2.4. Фантастический дискурс.....	13
2.5. Фантастика и гротеск.....	25
2.6. Гротеск в повести <i>Нос</i> и в романе <i>Мастер и Маргарита</i>	28
2.7. Смеховое начало гротеска.....	33
3. Заключение.....	36
4. Литература.....	37
5. Sažetak.....	40
6. Životopis.....	41

1. Введение

Творчество М. А. Булгакова можно рассматривать как продолжение многих литературных традиций и направлений, но чаще всего оно причисляется именно к гоголевской традиции развития фантастического в русской литературе. Основана на гоголевском принципе параллелизма фантастического и реального, фантастика в произведениях Булгакова «не теряет связи с действительностью, она из неё вырастает и осмысляет её» (Худзиньска-Паркосадзе 2012). Именно параллели в творчестве Гоголя и Булгакова будут главной опорой в исследовании фантастического в данной работе. Главная цель данной работы – это попытка показать сходства в фантастическом мире Булгакова и Гоголя. Одной из целей работы будет и осветить основные качества фантастики и гротеска в литературоведении, как и их соотношение и многочисленные сходства.

Предлагаемая курсовая работа состоит из введения, семи глав и заключения. Во введении рассматривается фантастика в творчестве Булгакова, и определяется период её зарождения. Она посвящена статусу Булгакова как «ученика» Гоголя и откликам гоголевской традиции фантастического в его творчестве, особенно в романе *Мастер и Маргарита*. В первой главе определяется понятие фантастики ссылаясь на Ц. Годорова (*Введение в фантастическую литературу*), а потом во второй главе на примерах из булгаковского романа объясняются условия фантастического. После обсуждения основных предположений фантастического в третьей главе рассматривается и его природа – отношение к воображению, чуду и остранению, его парадоксальность и провокационность. В четвёртой главе на примерах реализации метафор с компонентами «чёрт» и «голова» в романе освещается соотношение буквального и аллегорического значения, а также фантастики и языка. В пятой главе предоставлен анализ сходностей фантастики и гротеска, а следует сопоставительный анализ гротеска и принципов фантастического предположения по Ю. Манну в повести *Нос* и в романе *Мастер и Маргарита*. В конце анализа гротеска, в последней главе работы, внимание будет направлено на его смеховое начало и феномен гоголевского «смеха сквозь слёзы».

В качестве теоретической базы исследования были использованы труды русских и зарубежных литературоведов и теоретиков, прежде всего Цветана Годорова, Юрия Манна,

Т. А. Чернышёвой и Вишни Ристер. Актуальность темы заключается в том, что исследование фантастики неполное без анализа её соотношения с гротеском, а их сочетание представляет собой ключ к лучшему пониманию романа *Мастер и Маргарита*. Тем же способом сопоставительный анализ гротеска в повести *Нос* и в романе *Мастер и Маргарита* освещает отклики гоголевской традиции в творчестве Булгакова, и одновременно подчёркивает огромное влияние *Носа* на фантастическую литературу XX века. Новизна исследования фантастики в данной работе состоит в том, что в фокусе будет и анализ языка фантастики, более точной реализации метафор как источника или предьявления фантастического в романе. Тема языка в фантастике недостаточно исследована, а именно анализ языка может обеспечить новые познания и об данном романе, и об комплексном соотношении буквального и аллегорического в фантастике.

1.1. Фантастика в творчестве Булгакова

Поворот к фантастике у Булгакова был постепенным. В самом начале своей творческой карьеры он писал фельетоны, часто сатирические, но не фантастические, потом автобиографические рассказы *Записки юного врача*, а в первых фантастических рассказах он фантастику оправдывал сном, что было принято в реалистической традиции, как например и у Гоголя (Rister 2011). 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 1920-х годов, и пьесы *Адам и Ева*, *Блаженство* и *Иван Васильевич* из 1930-х годов, а фантастический цикл Булгакова достигает своего пика в романе *Мастер и Маргарита* (Ерыкалова 2007).

На пути Булгакова к фантастике большую роль несомненно сыграла и русская литературная среда 1920-х годов – период, который часто называется расцветом русской фантастики (Ерыкалова 2007). 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 1920-х годов писали *фантасты*, между которыми выделялся Евгений Замятин, автор фантастического романа *Мы*, и которые были членами литературного кружка молодых писателей известного под названием *Серрапионовы братья*. В 1920-е годы опубликовано большое число 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)

В исследовании булгаковской фантастики рассматриваются её связи и фольклором, народным мифом, традицией романтизма (прежде всего с творчеством Н. В. Гоголя и Э. Т. А. Гофмана) и модернизма (Худзиньска-Паркосадзе 2012). Фантастика Булгакова развивалась и достигала новые вершины на протяжении всего его творчества, а фантастические образы из *Дьяволиады*, *Роковых яиц* и *Собачьего сердца* своё полное разрешение получили именно в поэтике романа *Мастер и Маргарита* (Худзиньска-Паркосадзе 2012).

1.2. Булгаков – ученик Гоголя

Исследовать творчество М. А. Булгакова невозможно без Н. В. Гоголя. Многие параллели между ними существуют даже на уровне анекдотов – так Булгаков сжёг черновик *Мастера и Маргариты* следуя примеру сожжения второй части *Мертвых душ* Гоголем, а такая же судьба достигла и мастеров роман о Понтии Пилате. Известны и слова, которые Булгаков, вспоминая Гоголя, написал в письме своему другу и будущему биографу Павлу Сергеевичу Попову: «Учитель, укрой меня своей чугунной шинелью!». А эта просьба и сбылась, так как по желанию супруги Булгакова Елены Сергеевны надгробный камень, снятый с могилы Гоголя, установили на могиле Булгакова на Новодевичьем кладбище в Москве.

Но влияние Гоголя на Булгакова подтверждает его библиография – писатель значимую часть своего творчества посвятил переосмыслению и инсценировке произведений Гоголя. Его ранние повести и рассказы открыто ссылаются на Гоголя, как например рассказ *Похождения Чичикова*, опубликован в 1922 году в газете *Накануне* (Чудакова 1978). В этом рассказе Булгаков героев *Мертвых душ* переосмыслил как граждан Москвы XX века в период НЭПа, к которому они смогли также хорошо приспособиться. Начиная с 1930 года Булгаков в течение последующих пяти лет в Московском художественном театре работал над инсценировкой *Мертвых душ*, киносценарием по той же поэме и киносценарием по *Ревизору* (Чудакова 1978). Этот период внимательного изучения творчества Гоголя и его личности совпадает с работой над завершением первой полной редакции романа *Мастер и Маргарита*.

Так в романе обнаруживается заражённость ряда эпизодов гоголевскими мотивами и темами, которые Булгаков обрабатывал, работая над инсценировкой *Мертвых душ*. Булгаков в прологе хотел сохранить представление о том, что *Мертвые души* писаны в Риме, ссылаясь на биографию Гоголя. Так мотивы созерцания широкой панорамы города и прощания с городом, столь яркие в *Мастере и Маргарите*, можно связать с описаниями Рима, которые находим в разных версиях его инсценировки *Мертвых душ* (Чудакова 1978).

И сам персонаж Мастера часто связывается с Гоголем, кого Булгаков называл «великим учителем». Мастер, подобно Гоголю, был историком, прежде чем стал писателем, он тоже психически болел, а нельзя забыть и сам акт сожжения романа (Чудакова 1978).

Влияние Гоголя на творчество Булгакова очевидно и достаточно исследовано; поэтому, в данной работе постараемся лишь указать на основные сходства между ними.

2. Анализ

2.1. Определение фантастики

Следует определить суть самого понятия фантастики и проверить, какие условия нужны быть выполнены, чтобы произведение могли называть фантастическим. Ответы на эти вопросы попробуем найти во *Введении в фантастическую литературу* Ц. Годорова.

Во-первых, Годоров 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» (Годоров 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 достаточно широкой темой, ради лучшего понимания нужно подчеркнуть основное отличие фэнтези от научной фантастики, а проблематику разграничения фэнтези от близких жанров как сказки или басни затронем в следующем отрывке. 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 и пр. (Cornwell 2017).

2.2. Условия фантастического по Тодорову

Чтобы уточнить определение фантастического жанра, Тодоров считает, что три условия необходимы для осуществления фантастического. В следующем примере из романа Булгакова будет утверждено, в какой мере эти условия исполнены в *Мастере и Маргарите*. Предметом анализа будет эпизод 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 нет сомнения – в первой главе изображается реальный мир Москвы, что в самом начале романа подтверждают и московские топонимы как Патриаршие пруды и Бронная улица, а необычные события нарушают повседневную городскую жизнь москвичей. Законами реального мира трудно объяснимо событие наступает сразу, в виде призрака. И слова рассказчика намекают на то, что последующие события будут весьма необычными: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера», «Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза» и «Жизнь Берлиоза складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык» (Булгаков 2018: 6, 7). Эти примеры указывают на то, что и рассказчик появление Воланда и сопровождающие события считает странными, и что он даже пытается подчеркнуть их странность.

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. 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. Даже ни в психбольнице 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 сказать, что в случае *Мастера и Маргариты* с третьим условием возникают трудности; оно зависит 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.

2.3. Природа фантастики

Чтобы понять склонность читательской публики и авторов к фантастическому, нужно понять природу фантастики, её связь, например, с воображением, понятием чуда и остранением, её парадоксальность и провокационность. Фантастическое, в дополнение к категориям чудесного и необычного по Тодорову, можно определить и как «специфический тип художественной образности, основанный на принципе тотального смещения/совмещения границ возможного и невозможного» (Лавлинский, Малкина, Павлов 2017: 29). Пересечение границ между возможным и невозможным в фантастике всегда происходит демонстративно и даже провокационно, оно никогда не остаётся незамеченным и требует нашего внимания. Этим способом те границы, которые для читателя стали привычными, ему представляются в новом свете и оказываются в центре его внимания. Парадоксальность фантастики состоит в том, что фантастика разрушением границ делает максимально зримыми те самые границы и подтверждает их существование (Гриднева 2017). По словам Р. Лахманн, фантастика «паразитически» зависит от реальности – хотя она конструирует мир немислимого и непредставимого, она не может существовать без реального мира и обращения к опыту того мира, которого она опровергает (цит. по: Гриднева 2017). Фантастика одновременно, сталкивая читателя с многочисленными тайнами и загадками, заставляет его декодировать и толковать их смысл. В этом и состоит своего рода провокация фантастического текста – справляться с парадоксальной природой фантастики, задумываться и толковать смысл, постоянно переходя из мира фантастики в реальный мир и наоборот.

Нарушение границ возможного, обычно мотивированно столкновением героя с каким-то странным явлением, которое не укладывается в его привычную картину мира, обозначает переход в мир невозможного, вследствие чего перед читателем раскрывается остраненный мир. Шкловский определяет остранение как «вывод вещи из автоматизма

восприятия», который нам позволяет по-новому увидеть те находящиеся перед нами вещи, которые знаем, но которые мы по автоматизму стали воспринимать узнаванием и в последствии того «не видим» (Шкловский 1929: 13). Хорватский теоретик Дарко Сувин, опираясь на теории В. Шкловского и Б. Брехта, определяет остранение как художественный эффект, заставляющий читателя по-новому увидеть привычную реальность, а научную фантастику называет литературой когнитивного остранения (цит. по: Зубов 2016). Хотя Сувин понятие когнитивного остранения в первую очередь связывает с научной фантастикой, эту теорию можно отнести и к фантастической прозе.

Приём остранения хорошо действует и в фантастических произведениях, помещённых в реальном мире. Как пример этого Сувин приводит *Нос* Н. В. Гоголя – если бы нос в рассказе был частью фантастического мира, он был бы только одним из ряда ужасных явлений (Suvín 2010). Но если он помещён в повседневную жизнь петербуржцев, если это нос, который имеет высокий ранг и молится в Исаакиевском соборе, его значимость в этом мире намного больше (Suvín 2010). В этом случае больше не удивляет только одушевлённый нос, а удивляет отношение граждан к нему. Общественные отношения становятся абсурдными и гротескными, а нос является только их катализатором. Тот же эффект выполняет появление Воланда и его свиты в будничной жизни Москвы в *Мастере и Маргарите*.

Фантастика имеет точки прикосновения и с другими феноменами. Т. А. Чернышёва в книге *Природа фантастики* фантастическое связывает с понятием чуда и любопытной природой человека. Так происхождение фантастического приводится в связь с «формированием понятия чуда» и «развитием одной исключительно важной способностью человека – удивляться» (Чернышёва 1985: 34). Чернышёва даёт небольшой обзор истории отношения человека к чуду. То, что в эволюции человека началось как любопытство, с временем превратилось в научную любознательность и даже потребность человека. В результате того процесс познания мира приобрёл самоценный характер – познание мира необходимо не только для выживания, но и потому, что человек исконно хочет знать, каков окружающий его мир. Исходя из этого, в эволюции человеческого интеллекта большую роль сыграло столкновение с чудесами, т.е. с нарушением естественных законов мира. Узнавание мира включает и встречу с теми явлениями, которые нарушают нам знакомые и естественные законы. Так столкновение с чудом будит творческую мысль – оно своей

природой требует объяснения, так как чудо остаётся чудом до тех пор, пока оно не объяснено (Чернышёва 1985).

Потребность человека узнать мир охватывает и литературные миры, а толкование романа *Мастер и Маргарита* один из самых ярких примеров такого рода читательского любопытства. Оно также заставляет читателя осознать, что его понимание мира, реального или литературного, возможно лишь до какого-то предела (Barratt 1987). В итоге можно сказать, что фантастическая литература тем, что требует объяснения, вызывает читателя к творчеству и заставляет его думать. Автор старается убедить читателя в том, что чудо возможно, при чём он применяет все средства в его распоряжении, чтобы это и доказать, а читатель тот, который принимает окончательное решение (Чернышёва 1985). Порыв человека понять активизирует его воображение, в случаях когда рациональные ответы отсутствуют. Похожий тезис заступал философ и филолог Я. Э. Голосовкер утверждая, что так же, как у человека есть познавательный порыв зреть, слышать или обонять, у него есть и порыв овладеть и понимать всё это в себе самом, а если этого понимания не хватает, то является порыв всё это вообразить и выдумать само понимание всего (цит. по: Лавлинский, Малкина, Павлов 2017). Голосовкер воображение рассматривает и из более широкой общественной перспективы. По его теории культурное сознание человека (в смысле философских и художественных систем, социальных идеалов) часто интерпретируется как результат воображения, т.е. оно по своей природы имагинативно. Голосовкер имагинативность считает наивысшей потребностью человеческого духа в фантастическом. Эта потребность обусловлена осознанием человека, что его мир постоянно изменяется. В противовес этому он создаёт фантастический мир как реальный и постоянный мир. Оттуда происходит имагинативная природа культурного сознания – оно на самом деле является имагинативной реальностью, которая для нас является реальнее настоящей реальности (цит. по: Лавлинский, Малкина, Павлов 2017).

Эта концепция имагинативной реальности сходна с концепцией воображаемого Ж. П. Сартра. Сартр считал, что воображение (а одновременно и фантастика как один из его модусов) является не только дополнительной способностью сознания, а самим сознанием в целом, потому что именно в нём реализуется свобода сознания. Из этого видно, что воображаемое, а в том ряду и фантастическое, можно считать и пространством свободы сознания (цит. по: Лавлинский, Малкина, Павлов 2017). Концепции Голосовкера и Сартра подчёркивают познавательные возможности воображения в литературе, а так как

фантастика может считаться одной из наиболее ярких форм воображаемого в литературе, их теории можем отнести и к самой фантастике. Так и выдуманный мир мастеровой Москвы, хотя он включает дьявола, ходящего кота и ведьмы, для читателя становится совершенно реальным и даёт возможность осознать собственный внелитературный мир. Воображаемый мир *Мастера и Маргариты* тогда можно понять как пространство свободы сознания, которое читателям позволяет с расстояния взглянуть на их быт и культуру.

Все эти характеристики фантастики указывают на то, что фантастика достаточно неблагоприятный предмет для классификации, потому что в ней «всё находится в непрерывном движении и взаимодействии» (Чернышёва 1985: 34). Фантастика представляет собой парадокс и провокацию к анализу, она открывает новые познавательные возможности и острояет реальность, а она также тесно связана с феноменами удивления, чуда и воображения. Здесь список не кончается, так как фантастику можно рассматривать и в отношении к гротеску, сатире и юмору, что будет ключевым и для толкования фантастики в романе *Мастер и Маргарита*.

2.4. Фантастический дискурс

В анализе фантастического жанра соотношение фантастики и языка часто остаётся на втором плане. Так как анализ фантастического дискурса и его конструирования разными риторическими средствами является темой более широкой и заслуживающей отдельного исследования, в этой работе внимание будет сосредоточено только на реализации буквального значения метафор. На основе примеров из романа будет освещено отношение фантастического к буквальному смыслу, и ещё раз будет установлена связь фантастики Гоголя с этой Булгакова, более конкретно повести *Нос* с романом *Мастер и Маргарита*, которой посвящена и одна из последующих глав этой работы. Таким способом на примерах из романа *Мастер и Маргарита* будет показано, как анализ языка в фантастических произведениях позволяет по-новому взглянуть и на толкование романа, и на природу фантастики и языка вообще.

Возвращаясь к отношению фантастики к поэзии и аллегории и необходимости отказа читателя от аллегорического и поэтического толкования как третьего условия

фантастического, Тодоров утверждает, что «не всякий вымысел и не всякий буквальный смысл имеет отношение к фантастическому, но всякое фантастическое имеет отношение к вымыслу и буквальному смыслу» (Тодоров 1999: 66). Исходя из этого, вымысел и буквальный смысл являются непеременимыми условиями фантастического жанра (Тодоров 1999). Для фантастического жанра характерно двойственное восприятие текста читателем, а ради его лучшего понимания нужно обратить внимание на последствия этой двойственности на уровне структуры произведения.

С этой целью Тодоров приводит три типа связи между фигурами риторики и фантастическим жанром. Во-первых – это преувеличение, которое осуществлением в буквальном смысле ведет к фантастическому, которое Тодоров называет и гиперболическое чудесное. Иногда в основе сверхъестественного находится фигуральный образ, а оно является его крайней степенью, что в конце и ведет к фантастическому. Как самый яркий пример этого Тодоров приводит осуществление буквального значения идиоматического выражения «свернуться в клубок» из арабской сказки Уильяма Бекфорда *Vatek*, в которой индеец, на самом деле переодетый помощник дьявола, буквально свернулся в клубок, т.е. в шар, и так катался из комнаты в комнату, пока весь двор вместе с халифом гнался за ним, а потом и по улицах города до тех пор, когда он, все ещё в форме клубка, покинул город и спасся (Тодоров 1999).

Во-вторых, Тодоров приводит реализацию собственного смысла фигурального выражения, которое тогда воспринимается в буквальном смысле и порождает фантастическое (Тодоров 1999). В романе пример этого находим в высказывании Маргариты перед встречей с Воландом и его свитой:

«Ах, право, дьяволу бы заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет! (Булгаков 2018: 286)».

Этими словами Маргарита как бы предъясвляет появление Азazelло на Красной площади несколько секунд потом и его приглашение сделать Воланду одолжение.

В главе *Великий бал у сатаны* осуществляется фаустовская сделка с дьяволом – Маргарита соглашается быть хозяйкой его бала. Этот вечер она всё время голая предоставляет своё колено для того, чтобы к нему прикладывались тысячи преступников

и убийц. Взамен Воланд исполняет её желание и возвращает ей её любимого Мастера, а он ей на память дарит и подкову, символ удачи. Воланд является нетипичным дьяволом, и он «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», и таким способом «продажа души дьяволу» Маргариты не заканчивается ожидаемым наказанием (2018: 4). Продала ли Маргарита душу дьяволу неоднозначно, но слова Левия Матвея, который в конце романа Воланду печальным голосом сообщает, что Мастер, а вместе с ним и Маргарита – «не заслужил света, он заслужил покой», можно понять как их изгнание из рая, являющееся последствием их сделки с дьяволом (464). Как продажу души можно понять и метаморфоз Маргариты из человека в ведьму, но в обоих случаях Маргарита благодарна Воланду и свою судьбу не принимает как наказание:

«Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку! О, дьявол, дьявол! Придётся вам, мой милый, жить с ведьмой» (469).

Но по толкованию В. Ристер «продажи души дьяволу» в традиционном смысле в романе быть не может, так как категории добра и зла у Булгакова «категории не христианские, а глубоко человеческие», а так и все пороки просто человеческие – и человеку характерные (Rister 1977: 88). Как утверждает Иешуа в библейских главах, самый тяжкий порок – трусость, в чём Маргарита, по мнению Ристер, не виновата, так как она из любви к мастеру готова на всё (Rister 1977).

Похожий Похожий пример употребления фразеологизма как предъявления и источника фантастики находим и в следующем высказывании Маргариты:

«О нет! – воскликнула Маргарита, поражая проходящих, – согласна на все, согласна проделать эту комедию с натиранием мазью, согласна идти к чёрту на куличики» (Булгаков 2018: 262).

С. В. Максимов в книге *Крылатые слова* пишет, что слово «кулижки» происходит от северных народов, у которых открытый участок земли считался местом обитания злых

духов. Русские люди, осваивая северные земли, стали применять его в выражении «у чёрта на кулижках», чем они объединили верование северных народов в злых духов (чёрта) и отдалённость северных земель, а «кулижки» они с временем заменили на «кулички» (Максимов, эл. публ.). Этимологический взгляд освещает буквальное значение этого фразеологизма, которое осуществляется в романе. Оно реализуется тем, что Маргарита как хозяйка бала уезжает на неизвестное, отдалённое место к злым духам – словно к пришедшему на землю чёрту. А место, на котором происходит бал, настолько отдалённое и незнакомое, что оно даже принадлежит к какому-то другому, пятому измерению, которое можно понять и как метафизическое «пространство вне пространства» или мир вечности.

В отличие от этих двух типов связи между языком и фантастикой, в которых риторическая фигура служит источником фантастического, и отношение между ними диахроническое, в третьем типе их отношение синхроническое (фигура и сверхъестественное находятся на одном и том же уровне): «Появлению фантастического элемента предшествует ряд сравнений, фигуральных или просто идиоматических выражений, весьма обычных в обыденной речи, но, если их воспринимать буквально, они станут обозначать сверхъестественное событие, как раз то, которое и происходит в конце истории» (Тодоров 1999: 68-69).

В романе *Мастер и Маргарита* находим большое число фразеологизмов с компонентом «чёрт» (их даже 57!), которые в многих случаях употребляются в буквальном смысле и обозначают сверхъестественные явления. Имея это в виду, можно прийти к выводу, что они предъявляют фантастическую природу Воланда, а после осознания, что Воланд на самом деле дьявол, они служат подтверждением этого факта. Наиболее часто употребляемым фразеологизмом с компонентом «чёрт» в романе является «чёрт знает кто/что/как», принято употребляемый в значении «неизвестно кто/что/как». В некоторых случаях персонажи сами подтверждают, что именно Воланд знает ответ на их вопрос, хотя они ещё не осознали, что он на самом деле чёрт. Так читатель употребление данного фразеологизма понимает в буквальном смысле, а из перспективы персонажей это лишь обыденная речь. Пока персонажи в мире необычного, читатели уже поступили в мир чудесного и на основе этого нового мироосознания толкуют речь москвичей.

Так Иван Бездомный в попытке объяснить себе и врачу Стравинскому как произошла смерть Берлиоза, неосознанно сам даёт ответ на эту загадку, так как именно Воланд и его помощники единственные, которые знают, что произошло на Бронной улице:

«– Аннушка здесь совершенно не важна, – проговорил он, – чёрт её знает, кто она такая. Просто дура какая-то с Садовой. А важно то, что он заранее, понимаете ли, заранее знал о подсолнечном масле! Вы меня понимаете?» (Булгаков 2018: 112).

Член свиты Воланда Коровьёв-Фагот этот фразеологизм осознанно употребляет в буквальном смысле, заигрывая с расстроенным Никанором Ивановичем, который ищет своего коллегу Лиходеева:

«– Когда же Лиходеев едет в Ялту? –

– Да он уж уехал, уехал! – закричал переводчик. – Он, знаете ли, уж катит! Уж он чёрт знает где! –» (2018: 121).

Говоря Маргарите о сверхъестественных возможностях управления с пятым измерением, Коровьёв-Фагот даёт ей понять, что это дело Воланда:

«– Самое несложное из всего! – ответил он. – тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов. Скажу вам более, уважаемая госпожа, до чёрт знает каких пределов!» (321).

А Воланд на самом деле умеет управлять пятым измерением, «пространством вне пространства». И вечность и другие временные и пространственные измерения романа Москвы и Ершалаима находятся во власти Воланда, который является их точкой прикосновения. Воланд свидетельствует и встрече Ха Ноцры с Пилатом, в московском мире он устраивает скандалы, а во вечном мире организует свой бал. Так уже на пятой странице романа его посредством преодолевается временной интервал от почти две тысячи лет. Воланд вездесущий, он управляет временем и пространством, а имея в виду его присутствие в самых разных эпохах, он кажется вечным, трансцендентальным существом, которого всегда было и всегда будет.

Во всех случаях именно Воланд знает, что произошло с героями, и почему их нашла такая судьба. Воланд всезнающий, а он и его свита даже читают мысли своих собеседников и поражают их умением ответить на то, что они только что подумали. Употребляя фразеологизм «чёрт знает» в буквальном смысле они играют с москвичами и высмеивают их ограниченное понимание действительности, а для осведомлённых читателей подтверждают фантастичность происходящего. Наиболее эксплицитное и окончательное подтверждение буквального значения фразеологизма «чёрт знает» даёт Маргарита в разговоре с мастером под конец романа. Мастер её спрашивает, сомневаясь в своём сумасшествии, уверена ли она, что они вчера кстати были у сатаны, на что она уверенно даёт положительный ответ, с которым он не согласен:

«– Нет, это чёрт знает что такое, чёрт, чёрт, чёрт! –

Вместо ответа Маргарита обрушилась на диван, захохотала, заболтала босыми ногами и потом уж вскричала:

– Ой, не могу! Ой, не могу! Ты посмотри только, на что ты похож!

Отхохотавшись, пока мастер сердито поддегивал больничные кальсоны, Маргарита стала серьезной.

– Ты сейчас невольно сказал правду, – заговорила она, – чёрт знает, что такое, и чёрт, поверь мне, всё устроит! – глаза ее вдруг загорелись, она вскочила, затанцевала...» (416).

Похожим образом и фразеологизм «чёрт возьми», который в обыденной речи обозначает сильную досаду или неудовольствие по поводу чьего-нибудь поведения или какой-нибудь неприятной ситуации, понимается в буквальном смысле. Кстати, чёрт в *Мастере и Маргарите* «берёт» людей – Лиходеева он внезапно транспортирует на Ялту, а ещё более невероятная судьба ожидает Прохора Петровича. В следующей сцене кот Бегемот подтверждает, что значение фразеологизма можно и нужно принять в буквальном смысле:

«Ну, тут уж, конечно, терпение Прохора Петровича лопнуло, и он вскричал: „Да что ж это такое? Вывести его вон, черти бы меня

взяли!“ а тот, вообразите, улыбнулся и говорит: „Черти чтоб взяли? а что ж, это можно!“ и, трах, я не успела вскрикнуть, смотрю: нету этого с кошачьей мордой и си... сидит... костюм... геее! – распялив совершенно потерявший всякие очертания рот, завывла Анна Ричардовна» (241).

Желание Прохора Петровича «Черти бы меня взяли!» мгновенно осуществляется посредством чёрта и его дружины. Петрович буквально исчезает – остаётся только его костюм, который становится одушевлённым и продолжает так же успешно исполнять его бюрократические должности. Похожее употребление буквального значения фразеологизмов обнаруживается и во фразеологизмах с компонентом «голова». Пример реализации смысла фигурального выражения, которое тогда воспринимается в буквальном смысле и порождает фантастическое находим в сцене из сеанса черной магии в Варьете:

«– Голову ему оторвать! – сказал кто-то сурово на галерке. – Как вы говорите? ась? – тотчас отозвался на это безобразное предложение Фагот, – голову _____ оторвать? Это идея! Бегемот! – закричал он коту, – делай! Эй, цвей, дрей!» (157).

Несколько секунд потом «Голову ему оторвать!» теряет значение простой угрозы, жестоко расправиться с кем-нибудь, а осуществляется во всей своей буквальности, к огромному удивлению публики, которая эти слова произнесла как фигуральное выражение:

«И произошла невиданная вещь. Шерсть на черном коте встала дыбом, и он раздражающе мяукнул. Затем сжался в комок и, как пантера, махнул прямо на грудь Бенгальскому, а оттуда перескочил на голову. Урча, пухлыми лапами кот вцепился в жидкую шевелюру конферансье и, дико взвывая, в два поворота сорвал эту голову с полной шеи» (158).

Хотя в случае выражений с компонентом «голова» мало примеров, в которых тот же фразеологизм эксплицитно упоминается в речи героев, а потом его буквальный смысл осуществляется, некоторые из фантастических эпизодов романа по похожему принципу можно привести в связь с определёнными фразеологизмами. Так в романе является несколько сцен с отрубленными головами – в самом начале романа по Бронной улице катится отрезанная голова трагически страдавшего Берлиоза, которая потом исчезает (её крадут Бегемот и Азazelло), в спектакле Воланда, т.е. сеансе чёрного мага, Коровьёв-Фагот отрывает и потом возвращает голову Бенгальского на её место, одушевлённый костюм Пахора Петровича тоже обезглавлен, а безголовым является и один из гостей бала, который потом из скелета превращается в мужчину во фраке.

Эти картины можно привести в связь с буквальным значением фразеологизма «потерять голову», особенно в случае Берлиоза, чья голова сначала катится по улице, а потом и исчезает из гроба. Обезглавленные герои бывают наказанным за «паразитические» позиции в учреждениях в которых работают, за их ленивость, неспособность или просто несимпатичность. Так после исчезновения Петровича его праздный костюм, который становится одушевлённым, оказывается в состоянии исполнять бессмысленные бюрократические должности своего предшественника, чем подчёркивается, как легко его заменить. Такую ситуацию можно описать и фразеологизмом «голова летят», который можно интерпретировать двусмысленно – и в буквальном значении (так головы Берлиоза и Бенгальского кстати подпрыгивают и катаются по тле), и в привычном значении фразеологизма, который обозначает снятие кого-нибудь с его занимаемой должности или позиции, особенно в контексте «чистки». Интервенцию Воланда и его свиты в московской действительности можно понять как своего рода чистку, так как они разоблачают ленивых, корыстолюбивых и пошлых граждан и снимают их с позиций, на которых они незаслуженно находятся. Судьбу обезглавленных москвичей можно связать и со значением фразеологизма «заплатить головой», если на их потерянные головы смотреть как на наказание за позорное поведение. В течение сеанса чёрного мага в Варьете потерявший голову Бенгальский имеет только одно желание:

«Он жалобно вскрикнул: – Голова моя, голова!»

В числе прочих к нему бросился Римский. Конферансье плакал, ловил в воздухе что-то руками, бормотал:

– Отдайте мою голову! Голову отдайте! Квартиру возьмите, картины возьмите, только голову отдайте!» (158).

Так его отрицание от денег, квартиры и картин в обмен на собственную голову производит несомненно комический эффект, как и в примере из эпилога романа, в котором также видно заигрывание с буквальным и переносным значением:

«Бросил Бенгальский Варьете, ибо понимал, что представать ежевечерне перед двумя тысячами человек, быть неизбежно узнаваемым и бесконечно подвергаться глумливым в опросам о том, как ему лучше: с головой или без головы? – слишком мучительно» (501).

Обсуждая второй тип реализации буквального значения риторических фигур по Тодорову в романе *Мастер и Маргарита*, нужно подчеркнуть, что его употребление нельзя безусловно понять как источник фантастики. Рассматривая реализацию метафор в *Мастере и Маргарите*, В. Ристер утверждает, что её функция в романе не может быть создание фантастического и сверхъестественного, так как оно существует со самого начала – роман начинается фантастическим предположением (которое обсуждается в следующей главе этой работы) и фантастика уже является его основой (Rister 1977). «Чистый вид» реализации риторической фигуры как источника фантастики находим, например, в повести *Нос* Н. В. Гоголя – всю повесть можно понять как реализацию фразеологизма «остаться с носом», а всё фантастическое и происходит от него. В этом случае возможно, что этот фразеологизм был причиной фантастического предположения, с которым начинается сюжет (Rister 1977). Имея это в виду, реализацию буквального значения второго типа по классификации Тодорова в *Мастере и Маргарите* стоит понять как источник фантастики только условно, но её всё-таки можно рассматривать как предъявление фантастического, а также и средство заигрывания с читателем и его ожиданиями.

Ристер считает, что реализация метафор (Ристер пользуется термином метафора, а Тодоров более широким понятием – риторическая фигура) у Булгакова имеет особенную роль – она покидает границы между реальным и фантастическим, а её основная задача –

возмутить и дезориентировать читателя (Rister 1977). Так читатель никогда не может быть совсем уверен, когда многочисленные фразеологизмы с компонентом «чёрт» стоит понять в переносном значении, как часть обыденной речи, а когда буквально. Это особенно точно для первого чтения романа, особенно первых московских глав, когда читатель ещё не совсем справился с фантастической природой событий и фактом, что Воланд на самом деле чёрт. Также нужно упомянуть, что москвичи в отличие от читателей не знают, что их чертовские метафоры можно понять и в буквальном смысле. Чертовские метафоры иногда реализуются, иногда нет, а добавочно смущает и «чертыхание» между самими чертами (Rister 1977). Например, как понять Воландово «чертыхание» своего помощника Бегемота, трудно выяснить не только читателям, а возможно и самому Воланду:

«Молчи, чёрт тебя возьми! – сказал ему Воланд и продолжал, обращаясь к Маргарите...» (Булгаков 2018: 323).

Такое непоследовательное употребление реализованных метафор в романе может казаться противоречивым, но они сами по себе не являются алогичными. Они алогичны только по отношению к внешнему миру, и только если мы не принимаем фантастическое предположение и настаиваем на одной единственной реальности мира романа, а тогда и весь роман является полностью нелогичным и даже невозможным (Rister 1977). Похожее недоумение между буквальным и аллегорическим чтением, но в этом случае на уровне текста в целом, находим и в повести *Нос* Н. В. Гоголя, из-за чего Тодоров его называет пограничным случаем. С одной стороны, *Нос* не выполняет первое условие фантастического, так как нет колебаний и текст со самого начала на основе необъяснимого исчезновения носа можно отнести к жанру чудесного. Но с другой стороны, сам мир Петербурга ни в коем случае не производит впечатление чудесного, а наоборот – обыкновенного, а множество метафор с компонентом «нос» (фамилия Носов, «остаться с носом», «взять за нос...»), которые в аллегорическом чтении можно отнести к толкованию текста в целом, с правом вызывают сомнений у читателей (Тодоров 1999).

Хотя в повести есть намёки на психоаналитическое чтение или на социальную аллегорию, нет никакого эксплицитного доказательства. Эта противоречивость усиливается

в конце повести, когда рассказчик обращается читателю и утверждает, что от таких сюжетах просто никакой пользы, а таким открытым утверждением бессмыслицы читатель заставлен отказаться от аллегорического и вернуться к буквальному смыслу (Тодоров 1999). Этим текст Гоголя становится совершенным воплощением абсурда – даже если читателям и принять все метаморфозы, отсутствие реакций петербуржцев на них просто необъяснима. В итоге Тодоров приводит два вывода о проблеме толкования аллегории:

«...во-первых, повесть показывает, что можно создать впечатление наличия аллегорического смысла, который в действительности отсутствует; во-вторых, повествуя о метаморфозах носа, Гоголь повествует и о приключениях самой аллегории. Указанными особенностями (и некоторыми другими) *Нос* предвосхищает литературу сверхъестественного в XX веке» (Тодоров 1999: 64).

Такое создание впечатления аллегорического смысла, которого на самом деле нет, только продолжает колебания читателя. А имея в виду вывод Тодорова, по которому фантастическое существует, пока сохраняется неуверенность, эту игру с отношением аллегорического и буквального значения у Гоголя можно рассматривать как механизм продолжения эффекта фантастического. Тем же способом и двусмысленность употребления метафор с компонентом «чёрт» в *Мастере и Маргарите* также можно понять как катализатор колебаний, а в результате того, и самой фантастики. Говоря о вызовах толкования *Носа* и *Мастера и Маргариты* стоит дотронуться и их озадачивающего конца. Вишня Ристер конец *Мастера и Маргариты* даже называет продолженным эпилогом *Носа* (Rister 1977). В обоих произведениях ненадёжный рассказчик в конце обращается прямо читателю и предоставляет ему одинаково ненадёжное объяснение происшедшего. Оба рассказчика осознают, что читатели по прочтении в большем недоумении, и что ожидают ответов. А ответ рассказчика *Носа* настолько неудовлетворителен, что его можно отнести к абсурду:

«А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как

поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (Гоголь, эл. публ.).

В эпилоге *Мастера и Маргариты* иронически описываются попытки москвичей и в самых крайних ситуациях закрыть глаза перед фантастическим. В конце весь ряд необычных явлений они себе объясняют массовым гипнозом, хотя на самом деле никто не понимает, как этот гипноз мог действовать. Вследствие того рассказчик предоставляет также абсурдное заключение, которое, как и у Гоголя, не объясняет ничего:

«Итак, почти все объяснилось, и кончилось следствие, как вообще всё кончается» (Булгаков 2018: 500).

Московский рассказчик пытается предоставить рациональное объяснение чудесных событий, между ними и сеанса в Варьете, но его объяснения являются весьма неубедительными:

«Такие штуки может отколоть любой профессионал-гипнотизер средней силы, в том числе и нехитрый фокус с оторванием головы у конференсье. Говорящий кот – тоже сущий вздор. Для того, чтобы предъявить людям такого кота, достаточно владеть первыми основами чревовещания, а вряд ли кто-нибудь усомнится в том, что искусство Коровьёва шло значительно дальше этих основ» (2018: 499).

Это и похожие объяснения в эпилоге кажутся бессмысленными и неубедительными, но они такие намеренно. Эти объяснения предлагает рассказчик, которого читатели уже осознали как ненадёжного, наивного, если нет и глупого (Rister 1977). Этим способом Булгаков высмеивает любую попытку рационального толкования, так как, по словам Вишни Ристер, «реальное объяснение фантастического просто невозможно, фантастика существует сама по себе и не требует никакого дополнительного объяснения» (Rister 1977: 155).

Возвращаясь к фантастическому дискурсу, можно утвердить, что примеры реализаций метафор из романа *Мастер и Маргарита* демонстрируют взаимоотношение буквального и переносного значения, фантастики и языка. В фантастическом повествовании

постоянно используются риторические фигуры, потому что фантастическое и ведёт свое происхождение именно от них: «Сверхъестественное рождается в языке, который одновременно есть и следствие, и доказательство наличия сверхъестественного» (Тодоров 1999: 71). Особенность языка заключается в том, что лишь он позволяет представить сверхъестественное. Поэтому фантастическое и фигуры риторики можно считать символом языка, а фигуру — «как буквальность в наиболее чистом виде» (1999: 71). Анализ особенностей языковых средств выражения фантастического миропонимания открывает и потенциал языка «как призмы, сквозь которую личность не только воспринимает действительность, но и конструирует различные варианты реальности» (Стасива 2010: 3). Такое осознание языка как призмы, сквозь которую мы воспринимаем разные миры, подчёркивает значимость его роли в толковании фантастических миров и понимании природы фантастики вообще.

2.5. Фантастика и гротеск

Сочетание фантастики и гротеска настолько часто и «натурально», что эти термины часто употребляются вместе. Хотя у них многочисленные сходности и общие внутренние механизмы, фантастика и гротеск всё-таки обладают относительной самостоятельностью, а анализ их соотношения позволит нам новый взгляд на оба феномена. Многие признаки гротеска, как нелогичности, ощущение перевёрнутого мира и показание противоречий действительности, которые Ю. Манн приводит как его основные характеристики, обнаруживаем и в фантастике (Манн 1966). Чернышёва основным отличием фантастики от гротеска считает то, что для понимания фантастики ключевое отношение веры и неверия (т.е. своего рода гносеологический момент), которое для гротеска несущественно (Чернышёва 1985). С другой стороны, их сходность обнаруживается в эстетической сущности, в роли фантастики и гротеска в искусстве и в их психологических основах (Чернышёва 1985). Лучше понимание их родства позволяет и взгляд на историю гротеска.

Гротеск как принцип типизации в литературе стал развиваться ещё в антике; новые вершины он достиг в эпоху Возрождения произведениями *Гаргантюа и Пантагрюэл* Ф. Рабле и *Похвала Глупости* Эразма Роттердамского, а потом и в эпоху романтизма и

реализма, когда сам термин «гротеск» стал пользоваться большей популярностью и этаблироваться, приблизительно в конце XVIII – начале XIX века (Манн 1966). В прежние времена гротеск ещё не был теоретически обоснован и чётко противопоставлен другим принципам литературной типизации (Манн 1966). Гротеск стал вполне осознанным художественным принципом столь в последних несколько веков. Именно эта неосознанность гротеска, с которым человек начал осваивать и пересоздавать мир, можно понять как доказательство, что в гротескном типе мышления обнаруживаются и глубинные, определяющие черты человеческого интеллекта (Чернышёва 1985). Чернышёва утверждает, что «в гротеске выразились основные творческие возможности фантазии, человеческого интеллекта и наиболее концентрированно выражена устремлённость человеческого сознания не к отражению только, а и пересозданию мира: смешение, преувеличение (или преуменьшение), умножение (или уменьшение) его элементов» (Чернышёва 1985: 44). Именно эти психологические основы пересоздания действительности воображением и мыслительной деятельностью человека являются характерными не только для гротеска, но и для фантастики, как было показано и в главе *Природа фантастики*, говоря о её тесной связи с воображением и её познавательных возможностях.

Фантастика и гротеск создают мир, переделанный воображением и интеллектом человека, а не мир, каков есть. Создание гротескного мира можно рассматривать и как игру, от которой автор явно получает удовольствие – так осознанный гротеск всегда в себе несёт игровое начало, а это начало, как в гротеске, так и в фантастике, неистребимо (Чернышёва 1985). Эта игра самоценна и является частью произведения (Чернышёва 1985). Сходность между фантастикой и гротеском находим и в нарушении границы естественного и неестественного, реального и нереального. В *Словаре литературоведческих терминов* гротеск определяется как «нарушающее границы правдоподобия изображение людей, предметов или явлений в *фантастически* преувеличенном, уродливо-комическом виде» (Белокурова, эл. публ.). Гротеск основан на совмещении реального и нереального, ужасного и смешного, трагического и комического (Белокурова, эл. публ.). В гротеске страшное и трагическое более выражено чем в фантастике, а оно выполняет функцию показания противоречий действительности, к чему тяготеет и фантастика. Принцип остранения обнаруживаем как в фантастике, так и в гротеске. Гротеск является одним из наиболее ярких

приёмов остранения действительности, которую он может «остранять» или в сторону трагической углублённости или, наоборот, в сторону комедийной плоскостности (Зунделович, эл. публ.).

Гротескный мир создаёт новые закономерности и связи, в результате которых возникает мир, который раскрывает противоречия реального мира (Манн, эл. публ.). Поэтому гротеск всегда является двупланым и его восприятие двойственно – то, что на первый взгляд кажется случайным, произвольным или даже хаотичным, оказывается глубоко закономерным и обдуманым, а этим способом внимание читателя движется от поверхностного плана к более глубокому (Манн, эл. публ.). Эту двупланность находим и в фантастике, особенно в контексте её зависимости от реальности. Как уже было упомянуто в главе *Природа фантастики*, фантастика конструирует новый мир немислимого и непредставимого, но одновременно «паразитически» зависит от реального мира, которого и опровергает. Для гротеска зачастую свойственно и стремление к предельному обобщению, с целью откровения сути явления или поиска смысла. Это обобщение охватывает широкий диапазон явлений – от определённых аспектов общественной жизни до целой эпохи или даже всей истории страны и человечества (Манн, эл. публ.). Из этой перспективы гротеск можно рассматривать и как поиск смысла и глубинный анализ действительности.

Ю. Манн писал о «дерзновенности, непокорности и стремлении (гротеска) опрокинуть любые изжившие себя авторитеты и образцы» (Манн 1966: 5). Он также утвердил, что гротеск показывает связь художественного творчества с общественной жизнью или даже образным мышлением эпохи (Манн 1966). Тенденция к общественной критике и анализу действительности ещё одна из точек прикосновения гротеска с фантастикой: «Что же касается прямых тематических выражений, то фантастика, как известно, наиболее пригодное и благодарное поле для художественных форм социального эксперимента – социологического моделирования, прогноза и даже нового познания прошлого» (Тамарченко 2007). Социальную функцию фантастики упоминал и Ц. Тодоров во *Введении в фантастическую литературу*, утверждая, что фантастическое «не просто повод, это средство борьбы с обоими видами цензуры [официальной и автоцензурой]» (Тодоров 1999: 126). А об общественной «опасности» фантастики и гротеска лучше

свидетельствует история публикации романа *Мастер и Маргарита*, который стал одним из известнейших примеров цензуре в СССР.

В итоге можно сказать, что в гротеске открывается мир, который представляет собой противоположение реальному миру, так как в нём растворяются принятые нормы и закономерности, а одна из главных причин, почему для гротеска характерна фантастика тот факт, что она особенно чётко разрушает эти закономерности и связи (Манн 1966). Гротеск возможен и без фантастики, которая не является его главным признаком, а имеет в нём подчинённую роль (Манн 1966). Всё это указывает на тесные связи между гротеском и фантастикой, которые объясняют их частое сочетание и литературных текстах и указывают на нужность рассматривания гротеска при исследовании фантастики и наоборот.

2.6. Гротеск в повести *Нос* и в романе *Мастер и Маргарита*

Литературовед Ю. Манн одну из глав своей книги *О гротеске в литературе* посвятил анализу гротеска в повести *Нос* Гоголя, а смотря на во введении упомянутые связи между творчеством Булгакова и Гоголя, в этой главе сопоставительно будут рассматриваться гротеск в повести *Нос* и в романе *Мастер и Маргарита*. *Нос* является хорошим исходным пунктом для сопоставительного анализа, потому что он с опубликования стал привлекать особое внимание литературных критиков, особенно в теории гротеска, и почти невозможно найти литературоведческого текста, который не затрагивает особенности этой повести. *Нос* в большей мере определил развитие и стилистическую форму гротеска в русской литературе, а влияние этой повести видно и у Щедрина, Достоевского, Зощенко, Булгакова и многих других писателей (Манн 1966). О влиятельности *Носа* лучше говорят слова Вениамина Каверина, который, вспоминая слова Достоевского «Все мы вышли из гоголевской *Шинели*», добавил, что бы в середине двадцатого века нужно было добавить «И из гоголевского *Носа*» (цит. по: Rister 1977: 94). Влияние *Носа* на литературу XX века можно сравнить с влиянием *Шинели* на русский реализм (Rister 1977).

По мнению Манна, суть повести *Нос* маловероятно заключается в символической зашифровке самого носа или наказании Ковалёва, которые часто являлись главными предметами анализа, а её стоит искать в гротескной двупланности и, следовательно, в художественном строю повести в целом (Манн 1966). В книге *О гротеске в литературе*

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 (Манн 1966). Во втором случае фантастика – «условие, исходный пункт действия, фантастическое предложение; она, кажется, как бы навязанной по отношению к определённым персонажам и явлениям» (Манн 1966: 78).

Этот второй тип гротеска находим и в повести *Нос* и в романе *Мастер и Маргарита*. 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: 79). Читатель с началом фантастического предположения принуждён 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 фантастическое допущение, которое помогает создать напряжённо развивающийся сюжет бытовой повести (Кременцов, Алексеева, Колядич 2005: 130).

В повести Гоголя фантастическое предложение также является исходным пунктом действия, а его особенность заключается в том, что оно раскрывает характер не только майора Ковалёва, а и петербуржцев (Манн 1966). Проснувшись и установив, что его нос просто исчез, Ковалев на удивление читателя реагирует как будто случилось нечто совсем реальное и нефантастическое, хотя страшное (Манн 1966). А Когда Ковалёв на улице встречает свой собственный нос в шляпе, его поражает только тот факт, что нос одет в мундир статского советника (Манн 1966). Он даже робеет перед собственным носом, потому что он ему подчинён по рангу – он мелкий чиновник, а его нос начальник департамента. Этим способом сверхъестественное исчезновение носа показывает тщеславие и самолюбие главного героя, а самое фантастическое событие остаётся в другом плане, как и тот факт, что оно происходит внезапно и без любого объяснения. И его сограждане своими реакциями показывают настоящее лицо – нашедшего нос цирюльника Ивана Яковлевича интересует только его судьба и возможное наказание, чиновник из газеты к происшедшему относится с большим любопытством и насмешкой, а равнодушный и влюблённый в себя

врач предлагает не делать ничего. Гоголь именно на этом контрасте фантастического события и вполне естественного поведения персонажей построил эффект повести (Манн 1966).

В *Мастере и Маргарите* находим тот же принцип. Фантастика начинается и заканчивается Воландом, при чём и его появление и исчезновение происходят так же внезапно, не позволяя москвичам 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 самих разоблачить себя – свою глупость, корыстолюбие и порочность (Rister 1977). Наиболее яркий пример этого спектакль Воланда в Варьете в главе *Чёрная магия и её разоблачение*. Этот фантастический эпизод сочиняет смысловой центр московских глав, так как объясняет причины Воландова приезда в Москву и задаёт центральные философские вопросы о человеческой природе. Фокусы так включают необъяснимое появление пачек денег в карманах зрителей и дождь падающих с потолка червонцев. Хотя от сеанса Чёрного мага ожидается чересчур магии и чудес, не разоблачается чёрная магия, а жадность москвичей, супружеские измены и лжи, а более всего показывается неизменность человеческой природы: «...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...» (Булгаков 2018: 158). Читателю становится ясно, что выступил не Воланд, а москвичи. Он был зрителем и сопровождающим социального эксперимента, а магия была только средством разоблачения действительности, что можно сказать и о роли фантастики т.е. фантастического предположения в романе в целом.

У Гоголя значимая и наивность т.е. простодушие, с которым рассказчик повествует о фантастических событиях. В отличие от многих авторов гротеска, Гоголь не пытается объяснить фантастическое и не оправдывает его, а представляет его как нечто совсем естественное (Манн 1966). Как читатели мы делаем допущение и принимаем всё, что фантастика предполагает, а в этом заключается «вся соль гротеска» (Манн 1966: 47). У Булгакова фантастическое также не оправдывается – мы не узнаем, каким способом сатана приехал в Москву, как он транспортировал Лиходеева на Ялту или возвратил отрубленную голову Бенгальского. В отличие от *Носа*, чьи рассказчик и персонажи не делают никакой

попытки объяснить происшедшее, в *Мастере и Маргарите* эпилог посвящён попытке москвичей объяснить себе ряд невероятных явлений в их городе, но его понимаем иронически, как было объяснено в главе *Фантастический дискурс*.

Особенность фантастического предположения по отношению к другим видам гротеска заключается в том, что оно в конце может быть снято, но его результат остаётся – важно то, что получилось, когда мы на момент допустили, что фантастическое возможно (Манн 1966). В конце все, как было и раньше, но то что мы видели, говорит само за себя (Манн 1966). Этот тезис Манна совершенно отражается в обоих упомянутых произведениях – по концу чтения читателю «технические детали» фантастического и его оправдание совсем не важны, и он не чувствует себя обманутым, что нет окончательного ответа или объяснения. В повести *Нос* вполне отсутствуют подробности фантастических явлений, но подробности быта тщательно описаны и конкретны (Манн 1966). Так события исчезновения и возвращения носа точно датированы, известно место действия (обозначены петербургские улицы, на которых происходит действие), а известны и собственные имена, и фамилии персонажей. И фантастический мир Москвы в *Мастере и Маргарите* читателю известен до подробностей – люди напоминают реальных, нам известны их имена и общественный ранг, учреждения названиями напоминают советских, а мир московских глав обладает и определённым местом, и временем. Упоминаются реальные места как Патриаршие пруды и Арбат, действие происходит в мае, и хотя не известен точный год, предполагается, что это 30-е годы XX века, или в любом случае советские времена. Этим способом «невероятнейшая фантастика сочетается с рационалистически точным описанием места и времени действия, приведением названий, дат – до подчёркнутого, комического педантизма (Кременцов, Алексева, Колядич 2005: 97). Такой фокус на быту и игнорирование сверхъестественного читателям указывают на то, что смысл произведения нужно искать в изображении реальности, и что фантастика лишь средство её разоблачения.

Гротеску Гоголя свойственно и сатирическое наполнение гипербола, а гиперболичность в повести построена не на гиперболических деталях, а на сочетании фантастического с вполне реальным, обыкновенными подробностями, которые благодаря фабуле сами кажутся гиперболическими (Манн 1966). Повседневные детали иногда описаны до мельчайших подробностей, а обстоятельства исчезновения носа как

центрального события рассказчик вообще не упоминает, что само по себе кажется гиперболическим (Манн 1966). В этом контрасте Булгаков пошёл несколько шагов дальше, так как он соединил три мира – реальный мир Москвы, библейский, мифологический мир Ершалаима и «вечный» мир, в котором происходит бал сатаны. Московская реальность 30-х годов насыщена фантастическими событиями, а история о Пилате, построена на мотивах библейской легенде, которая как жанр допускает чудесное, полностью лишённая фантастического (Rister 1977). Всё, что происходит в Ершалаиме, описано реалистически, и везде, где можно было бы ожидать чудесное, легендарное и мифологическое, оно отсутствует. Вследствие этого контраста, библейский мир кажется полностью реальным, а абсурдная реальность Москвы (коррупция, бюрократия, лицемерие и жадность москвичей) становится более фантастичной, чем самые сверхъестественные явления в городе. Москвичи в контрасте к сатане, который на самом деле не «нечистая сила», а благотворитель, кажутся ещё более безнравственными и вульгарными. Интересно и то, что Воланд и его свита изображены более человечески, чем демонически – они болтают и разыгрывают друг друга в паузах от «работы», ходящий кот Бегемот любит водку и маринованные грибы, а Воланд болеет от ревматизма (Rister 2011). В *Мастере и Маргарите* именно на таких контрастах трёх весьма различных миров построена характерна для гротеска гиперболичность.

Булгаков опирается на гротеске Гоголя прежде всего в приёмах создания гротеска, а форма романа открывает новые возможности его развития (Rister 1977). Гротеск Булгакова усиливает и уплотняет неожиданное сочетание миров и пародирование литературных традиций прошлого – так Булгаков опровергает традицию романтического гротеска, покидая оппозиции добро-зло, особенно в сфере демонологии, а он также заигрывает с большими именами русского реализма, ссылаясь на Толстого и Достоевского, но всегда комически и даже абсурдистически (Rister 1977). Ссылку на поэтику соцреализма и роль «оценки» в искусстве находим в оппозиции морального и политически правильного, которые в романе являются несочетаемыми категориями – между этическим и политическим выбором компромисса нет, и Пилат может выбрать одно или другое, при чём трусость худший из пороков (Rister 1977). В итоге можно сказать, что у Булгакова гротеск не находим в определённых элементах текста, а в его целостности – гротеск воспринимаем «только если учитываем все действительности и миры романа, все его персонажи, эпизоды

и ситуации, все элементы и слои его структуры в их весьма комплексном соотношении» (Rister 1977: 165).

2.7. Смеховое начало гротеска

По одной из дефиниций гротеска В. Кайзера, гротеск представляет отчуждённый мир – наш мир, который изменился. Этот факт у нас вызывает тревогу, потому что наш «старый мир» больше не кажется надёжным, и мы не знаем, как приспособиться к обстоятельствам этого нового мира, в котором мы не умеем ориентироваться (Rister 1995, по Кайзеру). В случае *Мастера и Маргариты*, демоническое и тревожное ожидаемо бы искали в персонаже сатаны, но это не случай. Воланд не представляет олицетворение зла, а как указано в эпиграфе, он «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (Булгаков 2018: 4). Исходя из этого, все традиционно гротескные мотивы, связаны с дьяволом и сверхъестественным, автоматически становятся негротескными, так как они у читателя не вызывают ни страх ни тревогу, а любопытство (Rister 1977). Этим способом Булгаков негирует традиционные для гротеска приёмы и мотивы, особенно по отношению к традиции романтизма, в котором фантастическое остаётся непонятным, а из-за этого и чуждым, враждебным и страшным (Rister 1977).

Ристер подчёркивает, что гротеск в романе ограничен на мир Москвы, и что читатель тревогу чувствует особенно в связи с историей Мастера. Самое непонятное и страшное находим и общественных отношениях, вследствие которых мастер попал в психиатрическую больницу. Тревожит не тот факт, что сатана приехал на землю, а факт, что произведение искусства талантливого писателя из непонятных причин критики саботировали, и что одним здоровый человек потерял себя: «Факт, что мы знаем кто те, которые в Москве 30-ых годов уничтожали мастеров не снимает тревогу. Московская действительность алогична, абсурдна, бессмысленна, а иногда и гротескна» (Rister 1977: 160). В повести *Нос* также не тревожит исчезновение носа, а общественные отношения и человеческая природа, которые разоблачают реакции Ковалёва и петербуржцев или, лучше сказать, отсутствие их реакций.

Пока Кайзер делает ударение на ощущении тревоги в гротеске, и считает, что смех в гротеске из комического переходит в демонический и принуждённый смех, которым

человек старается преодолеть демонические аспекты мира, Бахтин подчёркивает комическое начало в гротеске (Rister 1995). В его концепции гротеска всё тревожно уже преобладанно «смехом, который освобождает» – так космический страх из прошлого и от будущего именно в искусстве побеждается смехом (цит. по: Rister 1995). Говоря о гротеске и о смехе, на ум неизбежно приходит синтагма «смех сквозь слёзы», которая зачастую приводится в связь именно с творчеством Н. В. Гоголя. Она намекает и на присутствие тревоги как элемента гротеска в произведениях Гоголя, и на тот факт, что в них представленное изображение общества читатели воспринимают с дозой серьёзности. «Смех сквозь слёзы» объединяет тревожное и смеховое начала в гротеске. Об особенностях гоголевского смеха писал и Ю. Манн: «Сначала смешно, потом грустно – давно отмеченная закономерность гоголевского комизма. Как бы ни был он свободен, неприязнителен, с самого начала к нему примешивается какое-то беспокойное, тревожное чувство...» (Манн 1966:130).

Теория смеховой культуры неотделима от М. Бахтина, который занимался её многообразными проявлениями и выражениями, а особенно карнавальным началом. Карнавал он называл второй жизнью народа, организованной на начале смеха, которая позволяет отмену всех иерархических отношений (Бахтин, эл. публ.). Он также подчёркивает мирозерцательный характер карнавала: «Итак, в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия» (Бахтин, эл. публ.). Именно такое карнавальное мироощущение и смеховое начало лежат в основе гротеска и «разрушают ограниченную серьёзность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей» (Бахтин, эл. публ.). По теории Бахтина, гротескный смех обладает положительной возрождающей и обновляющей, т.е. освобождающей силой.

А эта освобождающая сила приводит нас и к понятию гротескного катарсиса. Спад напряжения и расслабление, характерны для комического, устраивают условия для гротескного катарсиса, который «связан с постижением разумного в неразумном, естественного – в странном (Манн 1966: 132). Ю. Манн утвердил, что простодушие и наивность комического не исключают его серьёзности и глубины. Именно комическое

нередко является индикатором и средством постижения глубины произведения: «Природа комического в гротеске состоит отнюдь не в усилении фарсового начала – "грубой комики", а связана с его двупланностью. Комическое высвобождается вместе с постижением сущности гротеска, с движением читательской мысли от поверхностного плана к более глубокому» (Манн, эл. публ.).

Истории рецепции повести *Нос* и романа *Мастер и Маргарита* служат лучшим доказательством, что несмотря на изобилие комического, абсурдного, фарсового и алогичного читатели узнают двупланность и глубину гротеска. А то, что на первый взгляд могло показаться случайным и произвольным, они начинают воспринимать глубоко закономерным (Манн, эл. публ.). Если бы повесть *Нос* просто была шуточной и невероятной историей об исчезновении носа коллежского *ассессора* Ковалёва, а *Мастер и Маргарита* роман о пришедших в Москву «чёрных магов» и ходящего кота, они давно бы перестали привлекать внимание литературной публики и критики, не было бы ни «носологии» ни «булгаковедения». И без изучения теоретических основ фантастики и гротеска, читатели Гоголя и Булгакова в абсурдных и невероятных мирах их произведений узнают свою действительность, своих сограждан и самых себя.

3. Заключение

Цель данной работы была пролить свет на многосторонность феномена фантастики в литературе – на её связь с воображением, понятием чуда и остранением, её парадоксальность и провокационность. А в параллели с гротеском были освещены и её механизмы пересоздания мира и показания противоречий действительности, как и её игровое начало, двупланность и тяготение к глубокому. На примерах реализованных метафор из романа *Мастер и Маргарита* была разъяснена роль языка как источника фантастического, а также и соотношение буквального и аллегорического значения в фантастике. Сопоставительный анализ гротеска в повести *Нос* и в романе *Мастер и Маргарита* раскрыл механизмы фантастического предположения как исходного пункта действия и его роль провокации, которая принуждает героев самих разоблачить себя. Анализ этих двух произведений показал и потенциал роли фантастики как призмы, через которую читатели могут по-новому взглянуть на свою действительность. Все эти механизмы и особенности фантастики доказывают комплексность и богатство её выразительных средств, но не объясняют, что читателей в такой мере притягивает к фантастическому. Этот специфический эффект фантастики резюмировал теоретик Ю. Манн:

«Оно звучит в произведении, пожалуй, самым сильным, завершающим аккордом – именно благодаря своей необычности, расстоянию между фантастическим и реальным положением вещей. Мы ощущаем огромность этого расстояния, но в то же время находим в действительности такие основания, которые сделали это сопоставление с нереальным возможным и закономерным, – в этом коренится эффект фантастики» (Манн 1977: 95).

Фантастическое в себе содержит часть поэтической мысли произведения, а, следовательно, и часть самой действительности (Манн 1977). А о мере, в которой роман *Мастер и Маргарита* пересоздал реальный мир и разоблачил часть действительности лучше свидетельствуют история его рецепции и его, кажется, вечная актуальность.

Источники:

Булгаков, М. А. (2018) *Мастер и Маргарита*. Москва: Издательство АСТ.

Гоголь, Н. В. (1944) *Нос*. Собрание сочинений в 9 т. Т. 3. Повести. Москва: Русская книга. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/76/p.1/index.html> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Литература:

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

Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. Москва: Худож. Лит. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/rubler0_3.html (дата обращения: 25. 6. 2022).

Белокурова, С. П. (2005) *Словарь литературоведческих терминов*. 2005. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%C3%D0%CE%D2%C5%D1%CA&bukv=%C3> (дата обращения: 12. 6. 2022).

Гриднева, Н. А. (2017) *Фантастическое как «опыт границ» в произведениях Р. Брэдбери*. В: *Вестник Самарской гуманитарной академии*. Серия «Философия. Филология» Но 1(21) [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskoe-kak-opyt-granits-v-proizvedeniyah-r-bredberi/viewer> (дата обращения: 18. 6. 2022).

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

Зубов, А. А. (2016) *Фантастование и теория жанров*. Ученые записки Казанского университета. Серия гуманитарные науки. Т. 158, кн. 1, С. 53-65. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantastovedenie-i-teoriya-zhanrov/viewer> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Зунделович, Я. (1925) *Гротеск*. В: *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1811.htm> (дата обращения: 25. 6. 2022).

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.

Лавлинский, П., Малкина, В. Я., Павлов, А. М. (2017) *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты*. В: В.

Малкина, С. Лавлинский (ред.), *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей*. Издательская система Ridero.

Максимов, С. В. (1899) *Крылатые слова*. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://dslov.ru/txt/29/t29_19.htm (дата обращения: 23. 6. 2022).

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

Манн, Ю. В. (1964) *Гротеск*. В: *Краткая литературная энциклопедия*. Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke2/ke2-4011.htm> (дата обращения: 25. 6. 2022).

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.

Rister, Višnja (1995) *Lik u grotesknoj strukturi*. Zagreb: Biblioteka književna smotra.

Стасива, Г. Д. (2010) *Русский научно-фантастический дискурс XX в. Как лингвориторический конструкт*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://core.ac.uk/reader/197428350> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Suvin, Darko (2010) *Metamorfoze znanstvene fantastike*. Zagreb: Profil.

Тамарченко, Е. (2007) *Уроки фантастики - Заметки критика*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://coollib.com/b/20480-evgeniy-tamarchenko-uroki-fantastiki-zametki-kritika/readp?p=14&cnt=9000> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Тодоров, Ц. (1999) *Введение в фантастическую литературу*. Москва: Дом интеллектуальной книги. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.google.hr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjgzu7lr6DkAhXjoosKHZQGB7UQFjAAegQIARAC&url=http%3A%2F%2Fwww.philol.msu.ru%2F~discours%2Fimages%2Fstories%2Fspeckurs%2Ftodorov.pdf&usg=AOvVaw32Cok4G6BAFSoyN3TEb4WP> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Худзиньска-Паркосадзе, А. (2012) *Фантастические повести Михаила Булгакова как зеркало эпохи (Дьяволиада, Роковые яйца, Собачье сердце)*. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/kritika/hudzinska-parkosadze-fantasticheskie-povesti.htm> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Чернышёва, Т. А. (1985) *Природа фантастики*. Иркутск: Издательство Иркутского университета.

Чудакова, М. О. (1979) *Булгаков и Гоголь*. В: *Русская речь*. Март-апрель 1979. С. 38-48. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.russkayarech.ru/sites/default/files/journals/1979/1979-2.pdf> (дата обращения: 25. 6. 2022).

Шкловский, В. (1929) *О теории прозы*. Москва: Издательство Федерация. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf(дата обращения: 25. 6. 2022).

Sažetak

Diplomski rad proučava fantastiku i grotesku u romanu *Majstor i Margarita* M. A. Bulgakova – bazira se na teorijskoj podlozi oba fenomena, pri čemu se u fokusu nalaze sličnosti fantastike i groteske, a na temelju usporedne analize pripovijesti *Nos* i romana *Majstor i Margarita* proučava se način njihovog ostvarenja uvođenjem fantastične pretpostavke i kontrasta između fantastičnog i svakodnevnog. Na primjerima iz romana razjašnjavaju se teze književnih teoretičara o prirodi fantastičnog i granicama žanra, kao i o dodirnim točkama fantastike i groteska. Značajan dio rada posvećen je odnosu jezika i fantastike – na primjerima realizacije metafora s komponentama „vrag“ i „glava“ razmatra se uloga jezika kao izvora fantastičnog. Također se sagledava fantastika u stvaralaštvu Bulgakova i njezine osobitosti, osobito u odnosu na utjecaj stvaralaštva N. V. Gogolja na Bulgakova.

Ključne riječi: *Majstor i Margarita*, Bulgakov, Gogolj, *Nos*, fantastika, groteska, metafora, fantastična pretpostavka, smijeh kroz suze.

Ключевые слова: *Мастер и Маргарита*, Булгаков, Гоголь, *Нос*, фантастика, гротеск, метафора, фантастическое предположение, смех сквозь слёзы.

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 preddiplomski studij Ruskog jezika i književnosti i Njemačkog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a 2019. godine prevoditeljski smjer diplomskog studija na istim filološkim grupama. Za vrijeme studija sudjelovala sam na akademskoj razmjeni na Sveučilištu u Hamburgu, na Filološkom fakultetu u Sankt-Peterburgu, kao i na Filozofskom fakultetu u Ljubljani.