

Московская сатирическая фантасмагория

Finderle, Ruben

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:172187>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-05**



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

Московская сатирическая фантасмагория:

Воланд и его свита

Student: Ruben Finderle

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

U Zagrebu, 7. srpnja 2023.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Moscow's satirical phantasmagoria:

Woland and his retinue

Student: Ruben Finderle

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

U Zagrebu, 7. srpnja 2023.

Содержание

Введение	1
1. Литературно-исторический обзор романа <i>Мастер и Маргарита</i>	3
2. Профессор Воланд, специалист по черной магии	8
2.1. Маскировка дьявола и роль его костюма.....	8
2.2. Воланд как судья, присяжный заседатель и палач.....	10
3. Великий бал у Сатаны	13
4. Демонический кот Бегемот	18
5. Фагот-Коровьев, проклятый рыцарь	21
6. Азazelло, «демон безводной пустыни»	23
7. Гелла и Абадонна.....	26
Заключение.....	28
Список использованных источников и литературы	29

Введение

Мастер и Маргарита – роман русского писателя Михаила Афанасьевича Булгакова, начат в 1928 году и закончен в 1940 году из-за смерти автора. Однако, его публикация произойдет только в 1966-1967 гг. в журнале *Москва*, хотя и в очень сокращенном виде, т.е. тщательно цензурирован. С тех пор роман стал одним из самых переводимых и популярных русских романов XX века в мире. Сюжет повествует о визите дьявола и его свиты в атеистическую Москву. Хотя СССР ни разу не упоминается в романе, из повествования становится ясно, что одна часть романа происходит в советской Москве. На протяжении всего романа дьявол и его свита вносят смуту и хаос в жизнь жителей Москвы, стремясь опровергнуть их веру и наказать их за многочисленные грехи. Что касается жанра произведения, классифицировать его практически невозможно и даже бесполезно, поскольку Булгаков решил насытить свой роман огромным количеством религиозно-философских, фантастических и сатирических элементов. Все-таки, принято считать, что *Мастер и Маргарита* относится к жанру магического реализма. Данная дипломная работа посвящена исследованию демонического пласта романа *Мастер и Маргарита* и особенно дьявольской свите (в составе Коровьева, Бегемота, Азazelло, Геллы и Абадонны). Предлагаемая дипломная работа состоит из введения, семи глав, заключения и списка использованных источников и литературы.

Первая глава посвящена общему обзору литературной традиции, связанной с мифом о дьяволе, а также связанных с ним структурных приемов Булгакова. Главными источниками являются научные статьи Э. Ц. Хабер, Л. И. Сазоновой и М. А. Робинсона. Вторая глава посвящена анализу самого Воланда, манеры его поведения, его “философии” и роли, которую выполняет в структуре романа, а также литературных источников, на основе которых он создан. В данном случае главными источниками являются научные статьи Е. А. Иваньшиной, Ж. Турганбаевой, Э. Ц. Хабер и И. С. Жемчужного. В третьей главе речь идет о Великом бале у Сатаны, его антилитургических, символических и фантастических элементах, а также рассматривается ключевая роль Маргариты во время бала. Основными источниками являются исследования Л. И. Сазоновой и М. А. Робинсона, М. Т. Юрьевой и Э. Х. Баркинхоевой. Главы с четвертой по седьмую посвящены

исследованию этимологических и мифологических предпосылок и анализу свиты демонов Воланда, в основном опираясь на исследования Дж. Э. Меррилл, К. Мосса, И. С. Урюпина, В. Сазонова и С. Купп-Сазонов, М. С. Киселевой и О. В. Комарницкой.

1. Литературно-исторический обзор романа *Мастер и Маргарита*

Михаил Булгаков создал свой последний роман *Мастер и Маргарита*, который он сам назвал «закатным романом», на основе богатой и разнообразной литературной традиции всего мира. Как уже говорилось, количество мифологических, религиозных и культурных мотивов и аллюзий настолько велико, что до сих пор возникают новые контексты и интерпретации (Сазонова, Робинсон 1996). Роман до сих пор вызывает споры и нет однозначного мнения о его внутреннем устройстве и смысле. Трудности возникают с его «мифическим обрамлением, то есть, с одной стороны, с фаустовской легендой, а с другой – с евангельской историей о Христе и Понтии Пилате. Попытки сделать это до сих пор давали разные и противоречивые результаты» (Хабер 1975: 383). Булгаков создал свой роман так, что наряду с легкостью повествования и сатирической направленности романа, в его тексте присутствуют и более глубокие взаимопересекающиеся смыслы и ассоциации, накопленные вековым наследием. Этот ассоциативный тип текста, который А. В. Михайлов определяет как «мифореторический» текст, заставил многих охарактеризовать роман как «загадку», смысл которой нам предстоит раскрыть (Сазонова, Робинсон 1996).

Одной из основных культурных традиций, которую Булгаков заимствует при написании «романа о Дьяволе», каким он был задумал в самом начале, является, конечно, традиция христианства – краеугольного камня западной цивилизации. Точнее, он сосредоточен на взаимоотношении между Богом и Сатаной. Стоит отметить несмотря на то, что собственные представления Булгакова о Дьяволе и Сыне Божьем являются неотъемлемой частью повествования романа, Рай и Ад в нем вообще не фигурируют. Его обстановка, хотя и фантастическая, остается прочно привязана к земле, т.е. к реальности. Чтобы понять миф о дьяволе как вечном развратителе человечества, необходимо обратиться к его истокам в сочинениях средневековья, точнее, XV-XVII веков. Первыми монахами, чьи произведения популяризировали наше представление о дьяволе, считаются Хенрик Инститорис и Якоб Шпренгер с трактатом *Молот ведьм* из 1487 года. Несмотря на то, что трактат был осужден Церковью, он стал популярным среди простых людей как компендиум по распознаванию и наказанию ведьм и слуг Сатаны. Миф сохранялся и вскоре вошел в сферу культуры и искусства. Совокупность мифов о Дьяволе опирается на ряд

визуальных, письменных или устных свидетельств Средневековья, тщательно прослеженных при изучении демонологии.

Во многом страх перед Князем Тьмы был связан с его способностями к обольщению, то есть с тем, что он якобы стремился обратить на свою сторону как можно больше последователей христианской веры. Среди его известных методов – печально известный «договор с дьяволом», призванный украсть вашу душу на вечные времена, или более ориентированные на групповые обряды черных месс как празднования власти сатаны (Сазонова, Робинсон 1996). Позднее, в эпоху раннего и позднего Возрождения, различные авторы изображали дьявола в своих произведениях, как например Данте в *Божественной комедии*, Тассо в *Освобожденном Иерусалиме* и Мильтон в *Потерянном рае*. В романтизме и неоромантизме конца XVIII века, потом в течении XIX века и в начале XX века возродился интерес к оккультизму, а значит, и к Дьяволу. Таким образом, в 1913 году в Москве был опубликован сборник *Сатанизм*, пока книга М. Орлова *История сношений человека с дьяволом*, вышедшая в 1904 году, стала важным источником *Мастера и Маргариты* (Сазонова, Робинсон 1996). Нельзя не упомянуть и гоголевскую повесть ужасов *Вий* из 1835 года, основанную на славянском мифе о демоническом духе-мужчине. Понятно, что у Булгакова был богатый выбор источников для создания своего *opus magnum*, но наибольшее влияние на него оказалась трагедия *Фауст* Иоганна Вольфганга фон Гёте в начале XIX века. Его история о договоре человека с дьяволом оказалась замечательным источником. Булгаков позаимствовал мотив нечисти и сюжет из философской драмы Гёте, переделав его:

«Сюжет этот оказался не чужд и древнерусской литературе, которая на своей завершающей стадии предоставляет достаточно репрезентативный материал, позволяющий выделить внутри данного сюжета хорошо распознаваемый структурный комплекс, свойственный всей общеевропейской традиции сюжета о договоре человека с дьяволом» (Сазонова, Робинсон 1996: 767).

Подобная структура сюжета была принята и Булгаковым, а выглядит она следующим образом:

«I блок включает мотивы, объясняющие обращение героя к дьяволу («мотивировка обращения»)
II блок обозначается как путь к заключению договора, поиск героем контакта с дьяволом. Важную

роль в этом блоке играют мотивы, определяемые действиями персонажа-посредника, в качестве которого в одних сюжетах выступает чародей, в других — бес. III блок — центральный, реализующий условия поведения героя, необходимые для получения обещанной дьяволом награды, в частности устное или письменное отречение персонажа от Бога. Добавим, что в случае с женщиной предполагался плотский союз ее с дьяволом, который выступает как инкуб. «IV и V блоки выражают религиозно-нравственное осмысление и оценку сюжета, характерную для его бытования в рамках средневековой литературы». Дополнительный VI блок содержит «описание дальнейшей судьбы героя (уход в монастырь, благочестивая смерть, святость и др.)» (Журавель 1994, по Сазонове, Робинсону 1996: 768).

В основном эта система осталась неизменной: активную роль в переговорах с Дьяволом выполняла Маргарита, а посредником выступал Азазелло. Однако Булгаков потом меняет эту систему:

«IV и V блоки сведены фактически к религиозно-нравственной сентенции: «Он не заслужил света, но заслужил покой», поэтому VI содержит нетрадиционную развязку: не обретя рая (мотивы покаяния и благочестия отсутствуют), герои не проваливаются и в ад (Сазонова, Робинсон 1996: 768).

Хотя Булгаков и заимствует вышеприведенные литературные и религиозные традиции, он не адаптирует заимствованное прямым образом. Он, в частности, берет мотивы и черты характера и комбинирует их, часто приписывая одни и те же черты разным персонажам. Например, Мастера некоторые считают похожим на Иешуа, а некоторые утверждают, что в нем есть следы Пилата, или он более похож на доктора Фауста (Хабер 1975). Они оба — люди, ищущие истину, только разными методами. Однако в булгаковском романе существуют и сходства с Гретхен из *Фауста* (в его романе известной как Маргарита). Кажется, что подобно ей, Мастер также подвержен страху и безумию, но, в отличие от нее, убивающей своего незаконнорожденного ребенка, Мастер уничтожает свое символическое дитя — рукопись (Хабер 1975). Хабер в этом увидит совершенно особый способ адаптации: «...автор, адаптируя и видоизменяя вечные мифы о Фаусте и Христе, придает значимость и ценность миру, в иных случаях начисто лишенному смысла» (Хабер 1975: 384). С самого начала романа видно, как сильно повлияла на Булгакова фаустовская легенда. Читателя встречает эпитафия с цитатой из *Фауста*:

«...так кто ж ты, наконец?
— Я — часть той силы,
что вечно хочет
зла и вечно совершает благо.»

(Булгаков 1989: 10)

Влияние шедевра Гете наиболее очевидно при сравнении главных персонаже, т.е. Мефистофеля и булгаковского Сатаны, точнее профессора черной магии Воланда. Их философия и методы, с помощью которых они хотят уничтожить тех, кого считают грешниками, совершенно противоположны. В случае Мефистофеля его отношение к устремленной воле человечества существенно отрицательное. Его цель – любыми способами сломить дух доктора Фауста, который, по мнению Бога, слишком близко стремился к высшим состояниям сознания и знания. Для этого он хочет окончательно погасить пламенное стремление Фауста, приведя его в состояние летаргии и полного бездействия. Во-первых, он пытается переплюнуть его, удовлетворяя его потребности и желания, чтобы ублажить его желания и сделать его довольным. Второй способ можно назвать интеллектуальным: маскируясь под скептика, он пытается завоевать Фауста, разрушая его убеждения и ценности, которыми тот так дорожит. Это напоминает вступление Воланда в *Мастере и Маргарите*, где он участвует в дискуссии о религии и судьбе с писателями Берлиозом и Бездомным. В итоге Фауст преодолевает все эти беды благодаря своей воле, своему героизму.

Картина человечества, которую Булгаков рисует в своем романе, прямо противоположна гетевской. Жители Москвы даже не подозревают о существовании Бога, а это значит, что ни о существовании Сатаны:

«Нет ни одной восточной религии, — говорил Берлиоз, — в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога. И христиане, не выдумав ничего нового, точно так же создали своего Иисуса, которого на самом деле никогда не было в живых. Вот на это-то и нужно сделать главный упор...» (Булгаков 1989: 13).

Это доказывает, что методы Мефистофеля были бы неуместны в Советской России, поскольку скептический нигилизм стал преобладающей нормой для ее граждан (Хабер 1975). Здесь Булгаков показывает, как его соотечественники уже поддались манящим силам комфорта и апатии, которым способствовал расцвет коммунизма. Таким образом, Дьявол в *Мастере и Маргарите* должен был быть радикально иным. Он решительно утверждает существование Иисуса Христа в разговоре с Берлиозом и Бездомным, а весь разговор обладает юмористическими чертами. Встретив Берлиоза и Бездомного, он приходит в восторг от их упрямого атеизма и начинает с ними шутить. Воланд оспаривает их детерминистские взгляды загадочными замечаниями:

«Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле? [...] Позвольте же вас спросить, как же может управлять человек, если он не только лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу, но не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день?» (Булгаков 1989: 17)

Кульминационным моментом являются пророческие слова Воланда о скорой смерти Берлиоза, т.е. предупреждение, что он будет обезглавленным. Это слова, конечно, воспринимаются со смехом, пока не становится реальностью. Если принять во внимание эти рассуждения, то медленно раскрывается и сама суть философии Воланда: создавая хаос и разрушения, он стремится вдохнуть жизнь в безжизненное и инертное население, впавшее в благодушие и дремоту. Иными словами, Булгаков переложил *Фауста* Гете на современный (советским) лад и перевернул его с ног на голову и наполнил его сатирическим набором персонажей и гротескных ситуаций (Хабер 1975).

2. Профессор Воланд, специалист по черной магии

2.1. Маскировка дьявола и роль его костюма

Булгаковский Сатана, как уже было упомянуто, оказался в Москве под видом загадочного незнакомца по имени профессор Воланд, заявив, что его просили приехать в качестве консультанта и специалиста по черной магии. Уже с первого описания, которое Булгаков дает читателям, он намекает на то, что его персонаж является обманщиком. Булгаковский повествователь сообщает, что после хаоса, устроенным свитой Воланда, никто не смог толком рассказать о том, как выглядел Воланд. Булгаков дал лаконичное описание его героя:

«Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец» (Булгаков 1989: 13).

Его костюм – это не обычный костюм, а оперный костюм Мефистофеля, который еще раз соединяет Булгакова и Гете (Иваньшина 2019). Булгаков уделяет большое внимание оперной и театральной традиции в романе. Но здесь не столько важна форма костюма, сколько сам акт его одевания или раздевания. Костюмы у Булгакова всегда имеют определенный смысл: «Костюм у Булгакова – вещь заимствованная: он может быть либо заграничным (как платье в *Зойкиной квартире*, костюм Ефросимова в *Адаме и Еве*, костюм Воланда), либо украденным (как костюмы Милославского и Бунши в пьесах о машине времени). Нужно, чтобы читатель узнал, откуда он позаимствован» (Иваньшина 2019: 833). Одним словом, трансформации в одежде служат главным образом для иллюстрации изменения статуса или переход от реального к нереальному. Так, например, в эпизоде с Прохором Петровичем от него остался только костюм, который продолжает писать сам по

себе. Однако слово «костюм» стало означать также роль того или иного персонажа, его действия и судьбу в романе, и Булгаков использует его для введения культурных отсылок.

Сцена смерти Берлиоза, в частности, описана Булгаковым в очень театральной манере. Также нельзя не упомянуть, что даже его фамилия является аллюзией на французского композитора Гектора Берлиоза, создавшего в 1846 году драматическую легенду *Осуждение Фауста*. Более того, Воланд называет убийцей Берлиоза трамвайную девушку по имени Аннушка, что является несомненной отсылкой к гибели Анны Карениной в поезде в романе Толстого (Иваньшина 2019). Но на этом булгаковские открытые и скрытые аллюзии не заканчиваются. Сама роль Воланда в Москве странным образом напоминает героя Хлестакова, ревизора из одноименной гоголевской пьесы, который точно так же нарушал устоявшийся общественный порядок. Таким образом, Воланд также выступает в роли ревизора ложных ценностей общества, обрушивая на публику фальшивые деньги в театре «Варьете». Фаустовское происхождение Воланда проявляется и в том, что он выдает себя за гражданина Германии, а его хромящая походка может быть намеком на его ноги, которые по традиции принадлежат козе (Райт 1973). Кроме того, наконечник трости в виде головы пуделя - прямая отсылка к Мефистофелю, который явился Фаусту в образе пуделя.

2.2. Воланд как судья, присяжный заседатель и палач

Главной движущей силой романа является идея наказания за совершенные преступления, и Воланд со своим окружением поставлен в центр осуществления такого возмездия. Из этого следует, что главная идея романа – это закон справедливости (Турганбаева 2021). Чтобы лучше подчеркнуть порочность человеческой природы, Булгаков сопоставляет реалистичные, библейские эпизоды с современными, (фантазмагорическо-советскими) реалиями в Москве. Таким образом, ему удается подчеркнуть неизменную природу человеческого греха: «Зеркало, во-первых, несет собой идею неизменности людской природы и вечности проблем предательства, ответственности и вины» (Турганбаева 2021: 1067). Использование зеркал и параллелей наиболее очевидно при столкновении персонажей (в качестве примера можно взять Воланда и Иешуа Га-Ноцри). В художественном мире Булгакова, в отличие от христианской догмы, силы добра под руководством Бога и силы зла под командованием Сатаны вовсе не являются врагами, а выступают как взаимодополняющие субъекты естественного миропорядка. Их царства света и тьмы переплетаются и наглядно показаны в образе Маргариты, преданной христианки, которая заключает договор с дьяволом и присоединяется к его сонму демонов в качестве ведьмы, вершащей суд над теми, кто этого заслуживает (Хабер 1975). Воланд тоже комментирует любопытные отношения между добром и злом, утверждая их взаимность, слитность:

«Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» (Булгаков 1989: 354).

Поступки Воланда – одновременно воплощают и зло, и добро, точнее концепт справедливости. В отличие от Воланда, чья неудержимая сила позволяет ему отбивать наказание, Иешуа Га-Ноцри является простым человеком, не обладающий никакими видимыми божественными способностями. Его сила – именно в его простоте, в доброжелательности, пронизательности и умении понимать людей и прощать. Но, пожалуй, самое главное в его характеристики – это его непоколебимая вера в собственные

убеждения и в правду, которая, все-таки, не мешает его способности к милосердию. У Воланда совсем другие отношения к добру и, соответственно, к милосердию. Он придерживается космического закона справедливости. На протяжении всего романа Воланд совершает чудеса, которые, на самом деле, являются своеобразной пародией на действия, которые совершает Иисус в Библии. Иисус трижды предсказал свою смерть, пока Воланд предсказывает смерть Берлиоза. Более того, если Иисус исцелял множество людей и кормил их хлебом и рыбой, то Воланд в театре *Варьете* это делает в гиперболизированном виде (имеется во виду знаменитый сеанс черной магии с разоблачением), и потом заполнит театр червями. Таким образом, Воланд оказывается прямой противоположностью Иисуса по принципу переносной симметрии (Жемчужный 1998).

Главы, действие которых происходит в Иерусалиме, отличаются яркими красками и живой атмосферой благодаря тому, что во дворце Пилата постоянно царит палящий зной, исходящий от палящего солнца, из-за которого прокуратора Иудеи постоянно мучают головные боли. Хабер, однако, не согласна с утверждением, связывающим Иешуа с образом солнца. Напротив, она утверждает, что солнце с его суровостью, доминирующей над обстановкой, и светом, одинаково освещающим всех персонажей, на самом деле символизирует грубую силу деспотичной власти, которая является врагом и для Иешуа, и для Воланда:

«Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стоит над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот сторонится от солнца. Тут прокуратор поднялся с кресла, сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице выразился ужас. Но он тотчас же подавил его своею волею и вновь опустился в кресло» (Булгаков 1989: 28).

Луна, с другой стороны, связана и с Иешуа, и с Воландом, т.е. и с добром, и со злом. Булгаков использует образ луны в различных эпизодах, связанных со сверхъестественным миром, безумием, сновидениями, как, например, сон Пилата. Связь Иешуа с луной усиливается и тем, что после его распятия Иуда становится свидетелем восхода луны над Иерусалимом. Сам характер Иуды, который вместо самоубийства идет на смерть по приказу Пилата, служит общей связью между Христом и Сатаной. Убийство, один из самых страшных грехов человечества, совершается, таким образом, во имя Христа (Хабер 1975).

Роман заканчивается тем, что все герои сходятся у трона Пилата, освещенного зловещим сиянием луны:

Теперь уж Маргарита видела, что рядом с тяжелым каменным креслом, на котором блестят от луны какие-то искры, лежит темная, громадная остроухая собака и так же, как ее хозяин, беспокойно глядит на луну (Булгаков 1989: 374).

Интересно заметить, что к концу романа Воланд оказывается если не прямо способным к проявлению милосердия, то, по крайней мере, не совсем против него. В эпизоде бала у Сатаны он из милосердия позволяет Маргарите, только что ставшей королевой бала, помиловать грешную Фриду. Более того, и окончательное прощение Понтия Пилата также можно рассматривать как акт милосердия. Увлечение Булгакова понятиями греха, наказания и справедливости сказывается в эсхатологическом повествовании романа и судьбах его героев. Увлечение Булгакова понятиями греха, наказания и справедливости сказывается в эсхатологическом повествовании романа и судьбах его героев. В чем-то уподобляясь Данте и его *Божественной комедии*, Булгакову удается обличать грешников, которые не случайно являются коллегами писателями и критиками. И если тех, кто заслужил свое наказание, постигает участь, то Воланд готов предложить Мастеру и Маргарите провести вечность вместе в спокойном пространстве.

3. Великий бал у Сатаны

Одним из самых ярких и запоминающихся эпизодов в *Мастере и Маргарите* является организованный Воландом бал демонов (бал у Сатаны), на который приглашена Маргарита. Именно здесь Булгаков в полной мере проявляет свое умение включать демоническую традицию в свое произведение. Традиционно шабаш считался праздником, на котором присутствовало множество демонов и представителей сатанинских сил для участия в ужасных ритуалах и сатанических культах. Используя многие из этих элементов, Булгаков решил превратить эту церемонию в нечто гораздо менее страшное, сохранив при этом ее таинственную атмосферу. Весь эпизод в романе описан с точки зрения Маргариты, которая после встречи с Азazelло получает какую-то мазь с конкретной инструкцией по ее применению: «Сегодня вечером, ровно в половину десятого, потрудитесь, раздевшись донага, натереть этой мазью лицо и все тело» (Булгаков 1989: 225). После этого она превращается в ведьму, которая выглядит более молодо и которая полна новой энергии. По приказу Азazelло она улетает на метле в обнаженном виде. Отомстив литературному критику Латунскому, испортившему жизнь ее любимому Мастеру, она вместе с горничной Наташей, которая тоже нанесла крем, попадает на бал к Воланду. И если ведьмы по традиции приносят в жертву детей для целей своей магии (упомянутая мазь использовалась ведьмами для приготовления жертвенных детей), то Булгаков переворачивает эту ситуацию, заставляя Маргариту встретить ребенка во время своего буйства и успокоить его. Бал Воланда проходит в квартире на Садовой улице, которую занимал он сам и его свита, только она была непомерно увеличена. Это место описывается как находящееся в другом измерении, удаленное от времени и пространства по любым физическим законам. Булгаков мастерски переплетает понятия пространства и времени на протяжении всего романа, но здесь это достигает кульминацию с «специализацией времени», как бы превращая его в разновидность физической обстановки:

«Пространство же бала, с нашей точки зрения, напротив, «заражается» внутренне интенсивными свойствами времени, втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе» (Юрьевна 2011: 138).

Становится ясно, что Воланд и его свита способны комфортно перемещаться во времени и пространстве, а значит, и объединять их в одну плоскость существования в пространственно-временной континуум. Таким образом, не ограничиваясь ни временем, ни пространством, Воланд создает эффектную, но и пугающую вечеринку, полную виселиц, трупов и крови, а также музыкантов, танцоров и богато декорированного окружения. Сделав это, он не ограничивался ни временем, ни пространством. Это напоминает скорее пастораль, чем развратную и безумную оргию (Сазонова, Робинсон 1996). Только описание Булгакова позволяет увидеть истинную дьявольскую обстановку вечеринки: «...вокруг костра пляшут «нагие ведьмы», лягушки играют «на деревянных дудочках бравурный марш», ночным весельем распорядится некто «козлоногий», а значит, слуга сатаны» (Сазонова, Робинсон 1996: 770). Следует отметить, что понятия «шабаш» и «черная месса» используются Булгаковым как взаимозаменяемыми представлениями. Если шабаш можно отождествить с предпраздничной вечеринкой, то истинная цель праздника раскрывается позже, во время так называемой черной мессы, являющейся кульминацией вечера. Именно книга М. А. Орлова позволила Булгакову понять и использовать эти понятия для *Мастера и Маргариты* (Сазонова, Робинсон 1996). Он сознательно отказывается от описаний церемоний демонических орденов или произведений средневековых авторов, создавая вместо этого совершенно новое и оригинальное культурное изображение сатанинского ритуала, пронизанное чувством божественной справедливости.

Именно Маргарита помогает Воланду вершить правосудие. После приезда она спешно готовится к своей новоиспеченной роли королевы бала. Еще обнаженная, она знакомится со свитой Воланда и помогает лечить его раненое колено. Воланд иронически замечает: «Лет через триста это пройдет» (Булгаков 1989: 255). По мере прибытия демонических призраков грешных мертвецов Маргарита сильно устает, но впоследствии ее оживляют Гелла и Наташа. После приветствия гостей церемония черной мессы достигает своей кульминации. К ней присоединяются Воланд и свита, а Азazelло приносит на блюде еще живую голову Берлиоза, которую Воланд превращает в церемониальный кубок. Затем в зал вводят последнего гостя вечера: Барон Майгель, который под видом помощи иностранцам, таким как Воланд, шпионил за ними в пользу правительства. Именно здесь она проявляет милосердие, прощая Фриду, одну из гостей вечера, которая убила своего

ребенка, якобы родившегося в результате изнасилования. В знак благодарности Воланд воссоединяет Маргариту и Мастера, а также возвращает из пепла его роман.

Весь эпизод с черной мессой изобилует литургическими ассоциациями. Булгаков создает сопоставления, отсылающие как к inferнальному, так и к святому. Например, вместо запаха ладана воздух наполнен резким запахом серы и смолы. Наличие свечей еще более усиливает церковность бала, а Коровьев выполняет литургическую роль носителя «подсвечника». Более того, змеевидные подсвечники и золотая чаша, которые использует Воланд, служат «дьявольскими аналогами священных предметов, составляющих главную принадлежность алтаря христианского храма» (Сазонова, Робинсон 1996: 774). Завершающая церемония с жертвоприношением и питьем крови парализует питье вина во время церковных месс. Что же касается роли Маргариты, то она не только хозяйка бала, но и архиепископ Воланда: гости целуют ей руку, как верующие целуют руку священнику во время богослужения. Это подтверждается и почтительным поведением свиты по отношению к ней, и криками «Аллилуйя» руководителя демонического оркестра на балу. Булгаков описывает Воланда одетым в «грязную заплатанную сорочку», что напрямую заимствовано из орловского описания дьявола, одевающегося в грязную одежду во время черной мессы. Это прямо контрастирует с чистыми белыми одеждами, которые обычно носят священники и которые символизируют чистоту Христа (Сазонова, Робинсон 1996). Маргариту можно рассматривать и как прямую параллель Христу, как уже заметила Баркинхоева:

«Маргарита пришла на бал со своей живой душой, чтобы, отдав ее грешникам, «даровать» им новую жизнь. С такой же миссией пришел на землю Христос. Присутствие Маргариты напоминает добровольную жертву Христа» (Баркинхоева 2019: 63).

Таким образом, Маргарита становится ближе к Богу, к духу христианства и доброжелательности несмотря на то, что в настоящее время она входит в свиту Воланда, находясь в состоянии ведьмы. Символика Христа тесно связана со временем года, в которое проходит Бал:

«Время романа синхронизировано с событиями священной истории, случившимися на Страстной неделе, и прощение Фриды приходится на Великую субботу, когда Христос спустился душою в ад и освободил праведников» (Сазонова, Робинсон 1996: 780).

Когда Маргариту успокаивают во время пролития и питья крови, ей говорят: «Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья» (Булгаков 1989: 271). Это напрямую связано с евангельской традицией, который часто связывается с образом вина и винограда:

«Символика виноградной лозы, связанная с темой страстей, с идеей страдания и милосердия, широко представленная в западноевропейском искусстве, несомненно, была известна Булгакову и по украинской иконописи, где эта символика особенно активно разрабатывалась в эпоху барокко — XVII— XVIII вв. и нашла выражение в богатстве и разнообразии иконографических типов в таких, например, символично-аллегорических композициях, как «Христос в виноградном точиле», «Христос в чаше», «Распятие с виноградной лозой», «Христос-виноградарь» (Жолтовский 1983, по Сазонове, Робинсону 1996: 778).

Последняя ссылка на Христа в романе встречается позже, когда Маргарита, восхищенная благосклонностью и могуществом Воланда, называет его *всесильным* – титул, обычно присущий Сыну Божьему. Тяжелое положение Маргариты можно сравнить и с мифом о Персефоне, вынужденной провести всю свою жизнь в подземном мире в качестве царицы мертвых. Несмотря на то, что сам ад в романе не появляется, Булгаков использует эту ассоциацию для создания образа холодной и мрачной загробной жизни, отчасти напоминая нам о полях Элизиума упоминаниями о фонтанах, музыке, животных и птицах (Сазонова, Робинсон 1996). Упоминание белых медведей и саламандр, а также ледяных бассейнов и жаркого пламени вписывается в стереотипное представление об аде как о месте контрастных, но одинаково разрушительных противоположностей: огня и холода. Послание Булгакова, которое следует вынести из эпизода Великого бала, придает силы и воодушевляет. Традиционный договор с дьяволом меняется, и человек получает возможность сохранить свою душу и выйти на свет новым, преображенным. Суицидальное чувство вины за печальную жизнь Мастера больше не тяготит Маргариту. Баркинхоева предлагает другую интерпретацию, которая также заслуживает внимания:

«Большой бал у сатаны и все связанные с ним действия происходят только в болезненной фантазии Маргариты, мучающейся по причине недоступности известий о Мастере и вины перед супругом, и подсознательно думающей о том, чтобы покончить с собой. Аналогичное объяснение применительно к столичным похождениям сатаны и его подручных» (Баркинхоева 2019: 64).

4. Демонический кот Бегемот

Среди свиты Воланда, пожалуй, самым запоминающимся и уникальным является огромный и говорящий черный кот Бегемот. Он обычно выступает в роли комика и вместе с Коровьевым устраивает наибольший хаос по всей Москве. Труды Орлова, несомненно, повлияли на воображение Булгакова, когда он создавал своего хитрого и снисходительного демонического кота. В них содержатся отрывки, подробно описывающие одержимость бесами, и упоминается множество бесов, среди которых есть и Бегемот, который: «...изображался в виде чудовища со слоновой головой, с хоботом и клыками» [...] «руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени» (Орлов 2007: 308, по Урюпину 2009: 72).

Происхождение Бегемота восходит к Библии, точнее, к Книге Иова, где говорится, что он был создан Богом и обладает прожорливостью: «10 Вот бегемот, которого Я создал, как и тебя; он ест траву, как вол; 11 вот, его сила в чреслах его и крепость его в мускулах чрева его» (Книга Иова 40, 10-11). Этот ненасытный аппетит и связь с побряжками стали неотъемлемой частью персонажа кота Бегемота. В средневековье существовало поверье о демоне желаний желудка, демоническое влияние которого вызывает у людей обжорство. Обжорство и потворство являются Бегемоту не только частью его характера, но и прикрытием, которое он демонстрирует при вхождении в советское общество.

Поэтому многие его проступки связаны с мотивами еды и питья, и они полны пародийного и гротескного юмора. Достаточно привести пример эпизодов у Грибоедова, в ресторане литературного заведения МАССОЛИТ, и на Смоленском рынке. Придя в заведение, Коровьев и Бегемот пытаются выдать себя за известных писателей, саркастически подшучивают над лицемерной и поверхностной компанией художников, а затем поджигают ресторан. С другой стороны, на Смоленском рынке Бегемот устраивает бардак среди продавцов, воруя и лакомясь многочисленными товарами, выставленными на продажу. Гротескные черты Бегемота и вызванный им ажиотаж имеют конкретную цель. Их задача – показать нравы москвичей, т.е. их грехи. Его тактика заключается в том, что нужно раскрыть грехи изнутри наружу. Чтобы добиться этого, он часть шутит над собой и манипулирует публикой. Бегемоту доставляет удовольствие сбивать с толку окружающих,

попеременно принимая то звериный, то человеческий облик, и он постоянно нарушать установленный общественный порядок. Иными словами, он выполняет традиционную роль трикстера:

«Трикстер – особый тип персонажа, для которого характерно трюкачество, создание абсурдных и комических ситуаций, его образ противоречив, он то выигрывает, то проигрывает, творит то добро, то зло» (Березкин 2016, по Киселеву 2017: 108).

Но в персонаже Бегемота также прослеживается и глубокая традиция из русского фольклора. В мифологической традиции и сказках кошки издавна считались духами, способными перемещаться по мирам:

«Мы можем наблюдать отражение в традиционном фольклоре представлений о том, что кот/кошка выполняет функцию медиатора, посредника между мирами, соединяя мир людей и мир духов, мир людей и мир животных, мир детей и мир взрослых» (Киселева 2017: 109).

Поскольку по традиции кошка соединяет в себе и людей, и животных, то не случайно Булгаков решил включить в роман двойственную природу Бегемота – который является и котом, и человеком. Так, к примеру, и кот в сказке *Кот и лиса*, известный как Кот Котофейч или Котофей Иванович, довольно похож на людей. Мифологические пласты в характеристике Бегемота являются еще более глубокими. Урюпин указывает на связь со славянским богом Велесом, одним из главных бог славянского пантеона, связанный с подземным миром, магией, а также хитростью, иногда являвшийся обществу в виде черной кошки, чтобы причинить несчастье. Его звериная сторона прослеживается даже в его имени, образованном от *волосатый* (Урюпин 2009). В конце романа, выполнив свою миссию, Воланд и его свита готовы покинуть свой мир, но перед отъездом Бегемот обратился к нему с последней просьбой. Ему разрешается выпустить мощный, напыщенный свист, от силы которого «в роще посыпались сухие сучья с деревьев, взлетела целая стая ворон и воробьев, столб пыли понесло к реке, и видно было, как в черном трамвае, проходившем мимо пристани, снесло у пассажиров несколько кепок в воду» (Булгаков 1989: 370). Его свист можно толковать как символический жест, призванный пробудить спящих москвичей от духовной дремоты. Таким образом, булгаковский кот

Бегемот представляет собой мифологический *Кот Баюн* из славянских сказок, волшебный голос которого усыпляет путников (Урюпин 2009).

5. Фагот-Коровьев, проклятый рыцарь

Коровьев был первым из свиты Воланда который появился в романе. Мы его встречаем уже в первой главе. Булгаков его описывает следующим образом:

«На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая» (Булгаков 1989: 11).

Как и другие демоны, он способен использовать магию для наказания грешников, но его статус в свите имеет большее значение. Будучи ближайшим помощником Воланда, он представляет себя окружающим как его переводчик, поскольку Воланд является якобы иностранцем. Роль переводчика можно толковать как перемещение между мирами и измерениями. Именно этим он довольно часто занимается в романе, сбивая людей с толку или просто исчезая. Все-таки, существуют некоторые черты его характера, которые Булгаков подчеркивает, чтобы показать, что он отличается от остальных членов свиты Воланда, начиная с его фамилии. Существует несколько теорий относительно этимологии фамилии Коровьев. По мнению Комарницкой, данная фамилия может быть аллюзией на персонажа Коровкина из романа Достоевского *Братья Карамазовы*, где рассказывается история о грешнике, который должен покаяться за свои многочисленные грехи, чтобы попасть в рай. Помимо того, она думает, что Булгаков мог слышать эту фамилию и в отношении писателя и переводчика XIX века Николая Арсеньевича Коровкина (Комарницкая 2009).

Другие булгаковеды придерживаются иной трактовки: Б. В. Соколов упоминает Коровкина из другого романа Достоевского – *Село Степанчиково и его обитатели*, а И. Л. Галинская утверждает, что фамилия Коровьев просто смешная в силу своей редкости (Соколов 1998 и Галинская 1986 по Урюпину 2008). Как и в случае с Бегемотом, Коровьев может быть связан с богом Велесом, который, будучи воспринят как демонический скотий бог, угрожал крестьянам *коровьей смертью* (Урюпин 2008). Помимо прочего, Велес был связан и с музыкой, на что указывает вторая часть его имени – *Фагота*. Физическое сходство с музыкальным инструментом повлияло на его прозвище. Кроме названия этого инструмента, слово *фагот* «в итальянском и французском языках означает «неуклюжего

человека' (ит.), 'вздор', 'нелепость' (фр.)» (Комарницкая 2009: 216). Связь Коровьева с музыкой подчеркивается и тем, что он представляет себя как *бывшего регента*.

Но важнейшим признаком его характера является его склонность к шуткам и буффонаде, настолько, что его называют «клетчатым гаером» (Комарницкая 2009: 216). Гораздо подчеркнуто его театральное поведение в театре «Варьете», где он вместе с остальной свитой очаровывает ничего не подозревающую публику волшебством, а затем жестоко портит им удовольствие, является эпизодом, в котором его дьявольская сущность наиболее ярко проявляется. Давая ложные обещания и обманывая публику, он наполняет зал деньгами, которые потом оказываются фальшивыми и через некоторое время волшебным образом исчезают. Природа шута позволяет ему иметь важную речевую роль из всех демонов Воланда. Его речь отражает его природу: она полна саркастических и шутливых замечаний, а также запутанных, нелогичных высказываний и риторических вопросов, призванных разыграть людей. Кроме того, он использует иностранные слова и выражения в соответствии со своей ролью переводчика Воланда. Коровьев также меняет регистр в зависимости от того, к кому обращается, эффектно переходя от более серьезного тона к комедийному и наоборот (Галкина 2016).

Но под шуточным поведением и дикими выходками Коровьева скрывается его истинная сущность, которую Воланд раскрывает позже в романе. На самом деле Коровьев – это рыцарь, который много веков назад, неудачно пошутив над зачатием Добра и Зла, был проклят Воландом и должен был каяться за свои грехи на его службе. Расплатившись за свои грехи, он вновь обретает свой истинный облик - серьезного, спокойного рыцаря и улетает вместе с остальной свитой.

6. Азazelло, «демон безводной пустыни»

Наряду с Бегемотом и Коровьевым, Азazelло принадлежит главной тройке демонов-Воланда. Если Бегемот и Коровьев известны из-за своего экстравагантного характера и хаотичности, то Азazelло – их полная противоположность. По описанию Булгакова, его внешний вид частично раскрывает его жестокую сущность:

«Прямо из зеркала трюмо вышел маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию. И при этом еще огненно-рыжий» (Булгаков 1989: 85).

На самом деле Азazelло оказывается страшным демоном, совершив по указанию Воланда быстрое и точное насилие. Кульминационным моментом его обращения с оружием и убийством становится его роль палача барона Мейгеля на балу у Сатаны. Это напоминает роль мифологического падшего ангела Азazelя, очистившего мир от жизни. Убивая Мейгеля, Азazelло, напротив, символически очищает московское общество от грехов шпионажа и предательства, в которых был виновен Мейгель (Урюпин 2008). В конце романа он также использует отравленное вино Понтия Пилата, чтобы убить Мастера и Маргариту и дать возможность их душам попасть в царство Свободы.

В создании и характеристике образа Азazelло, Булгаков пользуется многими мифами и традициями, включая иудаизм, христианство и религии Ближнего Востока (Урюпин 2008). Во-первых, он заимствует библейского демона *Азazelя*, упоминаемого в Книге Левит:

«7 Затем Аарон должен взять двух козлов и привести их перед Господом к входу в шатер собрания.
8 Аарон бросит жребий об этих двух козлах. Один жребий—для Господа, а второй—для Азazelя.
9 Затем Аарон принесет в жертву за грех того козла, на которого выпал жребий для Господа.
10 А козла, на которого выпал жребий для отпущения, необходимо привести живым перед Господом; этот козел будет выпущен в пустыню для Азazelя. Это делается, чтобы совершить очищение народа» (Книга Левит 16, 7-10).

Булгаков решил объединить концепт библейского козла отпущения, очищающего человечество, с древнегреческой традицией козла-трагика, приносимого в жертву во время ритуальных церемоний. Именно он привел к формированию литературного жанра

трагедии, а значит, и театрального искусства. Древние греки использовали маску козла-трагика по аналогии с понятием козла отпущения, основной функцией которого была метафора очищения через смерть. Милосердное убийство Мастера и Маргариты, совершенное Аззелло, можно трактовать как катарсический ритуал очищения души, позволяющий им обрести покой.

Театральные черты Аззелло можно обнаружить и в самом его имени. Итальянское написание «Azazello» заставляет вспомнить персонажей итальянской традиции комедии *dell'arte*, таких как Пульчинелла, в ранних изображениях которого он предстает как «жесток, но справедлив» (Урюпин 2008: 152). Подсознательная связь Аззелло с «родиной» проявляется и в его замечании Воланду. Он ему сообщил, что в отличие от Москвы, ему «больше нравится Рим» (Булгаков 1989: 354). Его связь с Римом еще более подчеркивается связью его отвратительной внешности и рыжих волос с рыжим шутком, связанным с римским праздником Сатурналий, который впоследствии превратился в римский цирк. Можно прийти к выводу, что его внешний вид и хулиганские выходки напоминают фигуру злого клоуна, присутствующего в *балагане* – виде русского уличного театра, который обычно показывают на ярмарках (Урюпин 2008). По ходу действия романа Аззелло проявляет способности к трансформации, аналогичные Бегемоту, превращаясь в «паскудного воробушка», птицу, считающуюся в русском фольклоре проклятой, так как присутствовала при распятии Христа. Что касается изображения превращения животных, то, возможно, Булгаков вдохновлялся также античными произведениями Лукиана и Апулея, в которых очень часто встречаются персонажи, превращающиеся в животных (Урюпин 2008).

Булгаков, надо заметить, связывает анималистическую птичью сторону Аззелло с силой огня, заимствуя из индийской мифологии птицу Гаруду, известную также как Жар-птица, символизирующую великую силу небесного огня и грозы. Если мы посмотрим еще глубже, то можно усмотреть аллюзию на славянского бога грозы Перуна, иногда изображаемого в виде рыжего петуха. Помимо этих элементов, большое внимание в романе уделяется куриной кости, которую Аззелло носит с собой. Урюпин ссылается на работы этнографа Н.А. Иваницкого и его описания костей как связанных с колдунами и магией. Кроме того, Иваницкий подчеркивает использование магами зеркал, что подводит к

мифологической и фольклорной характеристике Азазелло, поскольку использование демоном зеркал было представлено ранее в работе (Урюпин 2008).

7. Гелла и Абадонна

Несмотря на то, что в романе они появляются гораздо реже, персонажи Геллы и Абадонны все же содержат глубокий смысл, который заслуживает внимания. Гелла характеризуется как обнаженный живой труп и прекрасный демон с русыми волосами, обычно приписываемыми вампирам. В качестве служанки Воланда она постоянно описывается как обладательница великолепной красоты и пронзительных глаз. Существует множество теорий о ее происхождении. Некоторые ее связывают с древнегреческой мифологии, а другие с шумерами.

Ссылаясь на книгу исследовательницей Лесли Милне *Мастер и Маргарита: Комедия победы*, Сазонов и Купп-Сазонов подчеркиваю важность древнегреческой теории. Согласно этой теории, Булгаков использовал знаменитый *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, опубликованный в 1907 году, для изучения феномена колдовства на острове Лесбос, где девушки, превращающиеся после смерти в вампиров, именуется «Геллой» (Милне 1977, по Сазонову, Купп-Сазонове 2021). Кроме того, некоторые исследователи предполагают, что происхождение Геллы можно найти в еврейской и шумерской мифологии. Древнееврейская легенда о первобытной демонице Лилит иногда рассматривается как тождественная вавилонскому мифу о женщине-демоне Ламашту. Миф повествует о демонических существах женского пола, которые, используя свою мощную сексуальность, соблазняют молодых мужчин, но не могут родить. Аналогичный аккадский демон Лилиту описывается как часть женской группы суккубов, обладающая при этом огромной красотой и жаждой крови (Сазонов, Купп-Сазонов 2021). По третьей теории, Геллу Булгаков заимствована у Гелло, а это греческий вариант Лилит, хотя его этимология восходит к Древней Месопотамии, где демоны, такие как *галла* или *галлу*, обитали в подземном мире и обладали огромной силой, которая могла соперничать с силой богов.

Что касается Абадонны, он описан Булгаковым всего несколькими предложениями «Абадонна, — негромко позвал Воланд, и тут из стены появилась фигура какого-то худого человека в темных очках [...] Он на редкость беспристрастен и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам. Вследствие этого и результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковы» (Булгаков 1989: 256). Таким образом, можно сделать вывод, что Абадонна — булгаковский вариант ангела смерти, сыгравший свою роль в убийстве барона Мейгеля.

Этимологию его имени можно найти в Ветхом Завете, где этим именем называется демон бездны и разрушения, а в Книге Откровения он именуется ангелом бездны (Сазонов, Купп-Сазонов 2021).

Заключение

Роман Михаила Булгакова *Мастер и Маргарита* стал известным благодаря многочисленным аллюзиям и тонко скрытым отсылкам к самым разным философским идеям, мифологическим сюжетам, фольклору и религиозным традициям, плотность и численность которых значительно превышает рамки данной работы. Владение Булгаковым историческими и религиозными текстами, относящимися как к европейской, так и к ближневосточной и азиатской литературной традиции, помогает укрепить веру в мир, свободный от деспотического вмешательства и лицемерного предательства, где могут процветать художники, ищущие истину. В *Мастере и Маргарите* освещается гностическая вера, имеющая огромное влияние и «способной освободить человека из-под власти фатальных сил исторической реальности и передать ему ощущение свободы и независимости, привести его к спасению и искуплению» (Микулешек 1988: 13-14).

Список использованных источников и литературы

Источник

Булгаков, М. А. 1989. *Мастер и Маргарита*, Москва: Высшая школа.

Критическая литература

Баркинхоева, Э.Х. 2019. *Мистика и тайны в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в: *Международный научный журнал «Вестник науки»*, № 8 (17). Стр. 62-64.

Галинская, И. Л. 1986. *Загадки известных книг*, Москва: Наука.

Галкина, В. 2016. *Речевая характеристика свиты Воланда в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в: *Вестник МГУП им. Ивана Федорова*, № 2. Стр. 157-160.

Жемчужный, И. С. 1998. *"Мастер и Маргарита" М. Булгакова: - Текст и подтекст* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/master-i-margarita-m-bulgakova-tekst-i-podtekst> (дата обращения: 18.7.2023).

Иваньшина, Е. А. 2019. *О смысле интертекстуальности «Мастера и Маргариты»*, в: *Вестник Удмуртского университета*, № 5. Стр. 832-838.

Киселева, М. С. 2017. *Кот/кошка как персонификация семейного духа-хранителя в современном русском фольклоре*, в: *Гуманитарные исследования*, № 3 (16), Стр. 107-110.

Комарницкая, О. В. 2009. *«Мастер и Маргарита» С. Слонимского: сюжетные прототипы*, в: *Вестник МГУКИ*, № 4 (30). Стр. 212-217.

Меррилл, Дж. Э. 2015. *The Stalinist Subject and Mikhail Bulgakov's "The Master and Margarita"*, в: *The Russian Review*, № 2. Стр. 293-310.

Микулашек, М. 1988. *Роман Мастер и Маргарита М. Булгакова и гносис*, в: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, № 34. Стр. 111-119.

Мосс, К. 1984. *BULGAKOV'S "MASTER AND MARGARITA": Masking the supernatural and the Secret Polic*, в: *Russian Language Journal / Русский язык*, № 2 129/130. Стр. 115-131.

Райт, А.Ц. 1973. *Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's The Master and Margarita*, в: *PMLA*, № 5. Стр. 1162-1172.

Сазонов, В., Купп-Сазонов С. 2021. *Do Bulgakov's Hella (Gella), Azazello, Behemoth, and Abaddon have ancient Near Eastern origins?* в: *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, № 84. Стр. 7-24.

Сазонова, Л. И., Робинсон, М.А. 1996. *Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* [Электронный ресурс] Режим доступа: http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=m5mHU_Df21E%3D&tabid=2296 (дата обращения: 21.7.2023).

Соколов, Б. В. 1998. *Булгаковская энциклопедия*, Москва: Локид, Миф.

Турганбаева, Ж. 2021. *Реальность и мистика в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в: *Экономика и социум*, № 11 (90). Стр. 1065-1068.

Урюпин, И. С. 2008. *Мифопоэтические корни образа Аззелло в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskie-korni-obraza-azazello-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita> (дата обращения: 18.7.2023).

Урюпин, И. С. 2008. *Синтез культурных кодов в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: образ Коровьева-Фагота в контексте восточнославянской и западноевропейской мифологии*, в: *Вестник ТГУ*, № 5 (61). Стр. 304-309.

Урюпин, И. С. 2009. *Фольклорная природа образа кота Бегемота в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в: *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*, № 2 (26). Стр. 70-81.

Хабер, Э. С. 1975. *The Mythic Structure of Bulgakov's The Master and Margarita*, в: *The Russian Review*, № 4. Стр. 382-409.

Чудакова, М. О. 2017. *О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита»* [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://coollib.com/b/549521-marietta-omarovna-chudakova-o-zakatnom-romane-mihaila-bulgakova/read> (дата обращения: 22.7.2023).

Юрьевна, М. Т. 2011. *Знаки сакрального в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, в: *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*, № 2. Стр. 137-140.

Sažetak

Diplomski rad *Moskovska satirička fantazmagorija: Voland i njegova svita* (*Moskovskaja satiričeskaja fantasmagorija: Voland i ego svita*) posvećen je analizi romana Mihaila Bulgakova *Majstor i Margarita*, točnije lika Volanda, zemaljskog utjelovljenja vruga (sotone), te njegove svite demona koju čine Behemot, Fagot-Korovjev, Azazelo, Hela i Abadona. Analiza započinje književno-povijesnim pregledom romana, a potom istraživanje mitološke, religijske te folklorne poveznice koje su poslužile Bulgakovu u karakterizaciji Volandova lika i njegove svite. Posebna je važna posvećena analizi njihovih uloga u kompoziciji romana. Diplomski rad nastoji također ukazati na jedan dio važnih književnih i drugih izvora koje su Bulgakovu poslužili u stvaranju idejne potke romana koja je još uvijek, bez obzira na brojna istraživanja i niz objavljenih studija, dvosmisljena, odnosno nerazriješena.

Ključne riječi: Bulgakov, Voland, demoni, mitologija, folklor, grijeh

Ключевые слова: Булгаков, Воланд, демоны, мифология, фольклор, грех

Kratki životopis

Zovem se Ruben Finderle. Rođen sam 1997. godine u Puli. 2016. godine završio sam Višu talijansku srednju školu (SMSI) u Rovinju, smjer opća gimnazija. Iduće sam godine upisao dvopredmetni studij ruskog jezika i književnosti te komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U rujnu 2021. godine stekao sam naziv sveučilišnog prvostupnika ruskog jezika i književnosti te komparativne književnosti.