



INFERNAL AESTHETICS AS A STRUCTURE-FORMING PRINCIPLE IN MIKHAIL BULGAKOV'S NOVEL *THE MASTER AND MARGARITA*

Sofya Evgenyevna Shamshina

Second-year master's student
Chirchik State Pedagogical University
Chirchik, Uzbekistan

sofyashamshina2000@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-5311-2562>
<https://doi.org/10.36078/1789030452>

Abstract. This article examines infernal aesthetics in Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita* in order to determine its structural role in the organization of the novel's artistic world. While previous studies have primarily interpreted the demonic through the images of Woland and his retinue, the opposition between good and evil, or the novel's philosophical and religious meanings, the present study approaches the infernal as an aesthetic principle that shapes artistic reality and influences the novel's composition, chronotope, system of characters, and mechanisms of meaning-making. The theoretical and methodological framework combines Mikhail Bakhtin's concept of the carnival, Yuri Lotman's theory of semiotic explosion, and Edmund Burke's aesthetic category of the sublime. The analysis focuses on several key episodes: the scene at Patriarch's Ponds, the black magic performance at the Variety Theatre, and Satan's Ball. The study demonstrates that infernal intervention disrupts the seemingly stable rational and semiotic order of Moscow reality, initiating its structural and semantic reorganization. Carnival inversion, semiotic destabilization, and the aestheticization of terror establish connections between the Moscow and Yershalaim narrative planes, activate the motifs of judgment, exposure, retribution, and moral choice, and transform chaos into an aesthetically organized form. The study concludes that the demonic element in the novel cannot be reduced to a plot device or a group of supernatural characters. Instead, it functions as a structural and aesthetic mechanism that ensures the novel's compositional integrity and contributes to the formation of a unified metaphysical model of its artistic world.

Keywords: Mikhail Bulgakov, *The Master and Margarita*, infernal aesthetics, demonic imagery, carnival, semiotic explosion, artistic world, chronotope, sublime.

**ИНФЕРНАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА КАК
СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Софья Евгеньевна Шамшина

Магистрант 2-го курса обучения

Чирчикский государственный педагогический университет

Чирчик, Узбекистан

Аннотация. Статья посвящена исследованию инфернальной эстетики в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» с целью выявления её структурообразующей функции в организации художественного мира произведения. В отличие от исследований, рассматривающих демоническое преимущественно через систему образов Воланда и его свиты, проблематику добра и зла или философско-религиозную семантику, в работе инфернальное интерпретируется как эстетический принцип построения художественной реальности, воздействующий на композицию, хронотоп, систему персонажей и механизмы смыслообразования. Теоретико-методологическую основу исследования составляют концепция карнавала М. М. Бахтина, теория семиотического взрыва Ю. М. Лотмана и эстетическая категория возвышенного Э. Бёрка. Анализ проводится на материале ключевых эпизодов романа: сцены на Патриарших прудах, сеанса чёрной магии в Варьете и бала у Сатаны. Установлено, что инфернальное вмешательство нарушает устойчивую рационалистическую и семиотическую модель московской реальности, инициируя её последующую структурно-смысловую реорганизацию. Показано, что карнавальная инверсия, семиотическая деконструкция и эстетизация ужасного обеспечивают взаимодействие московского и ершалаимского повествовательных пластов, актуализируют мотивы суда, разоблачения, воздаяния и нравственного выбора и преобразуют хаотическое в эстетически организованную форму. Сделан вывод о том, что демоническое в романе не сводится к сюжетной функции или системе фантастических образов, а выступает структурообразующим эстетическим механизмом, обеспечивающим композиционную целостность произведения и формирование единой метафизической модели его художественного мира.

Ключевые слова: М. А. Булгаков; «Мастер и Маргарита»; инфернальная эстетика; демоническое; карнавал; семиотический взрыв; художественный мир; хронотоп; возвышенное.

Введение

Проблема демонического в художественной литературе имеет длительную культурную традицию и восходит к мифологическим и религиозным представлениям о сверхъестественных силах. В европейской литературной традиции демоническое может рассматриваться как посредствующее начало между различными уровнями реальности — человеческим и метафизическим. Такая трактовка соотносится с пониманием мифологического мира А. Ф. Лосевым, который характеризует его через «синтез отрешенности с максимально-чувственной данностью» [Лосев 1990:

108]. В литературе конца XIX — начала XX века демоническое приобретает более сложные философские и эстетические функции, выходя за пределы традиционного представления о нём как о воплощении зла [Попова 2013].

В литературоведении проблема демонического рассматривается не только как элемент мифологического или религиозного наследия, но и как важная категория художественной поэтики. Демоническое начало в художественном тексте нередко выполняет функцию своеобразного медиатора между различными уровнями реальности, соединяя эмпирическое пространство человеческого существования и трансцендентный метафизический порядок. Именно благодаря этому демоническое становится мощным инструментом художественной рефлексии над проблемами свободы, ответственности и нравственного выбора.

Инфернальное в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» связано с философским, религиозным и культурологическим осмыслением природы добра и зла. В существующих исследованиях феномен привлекательности демонического начала в романе анализируется главным образом в контексте восприятия читателем образов Воланда, его свиты и их функций в произведении, также изучается проблема зла в соотношении с добром и справедливостью [Садулаева 2025]. Воланд при этом рассматривается как сложный элемент демонологического дискурса романа, обладающий комплексом инфернальных и сверхъестественных признаков [Пименова 2025]. Репрезентация сверхъестественного также связывается с ментальными моделями персонажей и морально-философской проблематикой произведения [Будаев 2025]. Однако в большинстве этих работ инфернальное рассматривается прежде всего как система образов и мотивов, тогда как его роль в организации художественного мира романа остаётся недостаточно изученной. Следует отметить, что подобный ракурс исследования позволяет по-новому взглянуть на художественную систему романа. Если традиционные интерпретации сосредоточены преимущественно на философском осмыслении добра и зла, то анализ инфернального как принципа художественной организации текста открывает возможность рассматривать демоническое начало как механизм организации повествования, который влияет и на композицию, и на хронотоп, и на систему мотивов произведения. Демоническое в романе при таком дискурсе становится не только участником сюжета, но и организует модель реальности.

Интерес к демонической проблематике в творчестве М. А. Булгакова неоднократно освещался в работах Л. М. Яновской, Б. В. Соколова, М. О. Чудаковой, В. В. Иванова и ряда других исследователей-классиков, где подчеркивалась сложность и многослойность инфернального. Так, например, Л. М. Яновская отмечает особую роль Воланда и рассматривает персонажа не как традиционного литературного дьявола, а как фигуру, обеспечивающую смысловое единство романа, связывающую различные уровни художественной реальности [Яновская 2013]. Однако исследователь сосредотачивается преимущественно на философской и образной природе персонажа. В настоящей работе данный тезис получает дальнейшее развитие, где образ Воланда интерпретируется как механизм структурной организации художественного мира романа. Б. В. Соколов, в свою очередь, рассматривает систему библейских и мифологических реминисценций, образующих семантическое поле романа [Соколов 2005], а М. О. Чудакова обращает внимание на регулирующую роль демонических персонажей, выявляющих скрытые противоречия социальной и нравственной реальности [Чудакова 1988]. В. Я. Лакшин рассматривает роман прежде всего как философско-нравственную модель мира, где именно проблема истины и свободы определяет движение сюжета [Лакшин 1990]. Е. А. Яблоков акцентирует внимание на мифопоэтической природе произведения и механизмах формирования символического пространства романа [Яблоков 2001]. Современные исследования также демонстрируют устойчивый интерес к проблемам организации художественной реальности романа, например, исследователь Г. Чен анализирует «уровневый механизм» формирования смыслов сквозь призму системы символизма, интертекстуальности, параллельных контекстуальных структур и приходит к выводу о важной роли взаимодействия различных смысловых уровней в структуре произведения [Chen 2025]. В работах последних лет внимание акцентируется и на проблемах мифопоэтики, хронотопической организации текста и функционирования инфернального элемента. В частности, О. А. Корниенко анализирует модель «земного мира» в романе и исследует связь с авторскими представлениями о многоуровневости художественной вселенной [Korniyenko 2022]. Е. Ю. Колышева, проводя текстологический анализ романа, прежде всего рассматривая образ тучи [Колышева 2024] и приходит к выводу, что в романе существуют значимые образы, связывающие несколько пластов художественной реальности (ершалаимский и московский), что, на наш взгляд, подтверждает наличие сложной системы

межпространственных корреляций в художественном мире произведения.

Показательно, что в большинстве исследований, даже в наиболее авторитетных или современных, демоническое начало интерпретируется в основном как тематический, образный элемент или же сквозь призму философских концептов, тогда как вопрос о структурной роли инфернального остаётся второстепенным. Подобный подход позволяет раскрыть идейное содержание романа, однако не объясняет механизмов организации его художественной структуры. Представляется, что демоническое в романе выполняет более сложную функцию, поскольку определяет не только содержание отдельных эпизодов, но и принципы взаимодействия повествовательных уровней, системы персонажей и пространственно-временной организации текста. Именно это противоречие между высокой степенью изученности образов демонического и недостаточной разработанностью его структурной функции определяет исследовательскую задачу настоящей статьи.

Данное исследование отличается выходом за пределы анализа читательского опыта и перцепции художественных образов и рассматривает инфернальное как эстетический принцип построения художественной реальности, что позволяет ответить на вопросы не только *почему* демоническое привлекательно, но и *каким образом* оно формирует художественный мир романа — от композиции сцен до онтологии персонажей и смысла текста. Подобная интерпретация позволяет рассматривать инфернальное не только как источник хаоса, но и как принцип, выявляющий глубинные закономерности художественного мира произведения.

Целью исследования является выявление таких черт инфернального в романе, которые функционируют как эстетический принцип формирования художественного мира и определяют композицию, пространственную организацию, систему мотивов и онтологический статус инфернальных персонажей.

Научная новизна исследования состоит в комплексном рассмотрении инфернального как структурообразующего принципа художественной реальности романа, а также в переносе акцента с рецептивного и психологического анализа на онтологический и семиотический уровень анализа текста. В отличие от существующих исследований, в настоящем показано, что инфернальное играет ведущую роль в организации композиции, хронотопа, системы персонажей и механизмов смыслообразования произведения. В работе предложена

интегративная модель анализа, объединяющая концепцию карнавала М. Бахтина, теорию семиотического взрыва Ю. Лотмана и эстетическую категорию возвышенного Э. Бёрка. Гипотеза исследования состоит в предположении о том, что инфернальное в романе «Мастер и Маргарита» выполняет не вспомогательную сюжетную функцию и не сводится к системе демонических образов, а представляет собой универсальный механизм организации художественной реальности. Именно инфернальное обеспечивает связь между различными хронотопами романа, запускает процессы смысловой трансформации и формирует внутреннюю логику композиционного развития произведения.

Актуальность работы обусловлена в первую очередь возрастающим интересом филологии к междисциплинарным методам анализа художественного текста, охватывающих философскую, культурологическую и семиотическую интерпретацию литературных произведений. Роман «Мастер и Маргарита» в рамках такого дискурса является уникальным объектом изучения, поскольку представляет собой синтез элементов реалистической, фантастической и мифопоэтической систем, где инфернальное выступает не только мотивом художественной реальности, но и является механизмом построения повествовательного пространства и механизмом организации взаимодействия множества слоев художественной реальности.

Методы и методология исследования

Методологической основой для данного исследования послужила опора на концепции карнавала М. М. Бахтина, культурного взрыва Ю. М. Лотмана, эстетическую категорию возвышенного, разработанную Эдмундом Бёрком.

М. М. Бахтин подчеркивал амбивалентность карнавального смеха «он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий. Он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает» [Бахтин 1990: 12]. Ю. М. Лотман определял «взрыв» как момент деконструирующий семиотическую систему и способствующий появлению непредсказуемости. Э. Бёрк анализировал возвышенное как переживание ужасного и восприятие последнего на дистанции: «Все способное породить напряжение должно приводить к эффекту, подобному страху, и, следовательно, должно быть источником возвышенного» [Бёрк 1979: 89].

Объединяя указанные теоретические основания, можно предположить, что инфернальное в романе функционирует как

карнавальный механизм инверсии, как семиотический взрыв, разрушающий устойчивость знаковой системы, и как эстетическая форма возвышенного, преобразующая «ужасное» в художественно организованное переживание. Благодаря пересечению данных трёх теоретических моделей и обнаруживается структурообразующая функция демонического в произведении.

В рамках исследования был применен комплексный литературоведческий подход к анализу художественного текста, включающий композиционный анализ ключевых эпизодов, семиотический анализ преобразования знаковых систем, анализ хронотопа и организации пространств, а также выявление повторяющихся структур мотивов (суд, разоблачение, ритуал, игра). При анализе повествовательной организации учитывается также соотношение хронологической последовательности событий и порядка их репрезентации в тексте, что позволяет рассматривать способы композиционного сопряжения московского и ершалаимского повествовательных пластов [Genette 1980].

Результаты исследования

Особое значение для понимания художественной структуры романа имеет анализ инфернального как эстетического принципа, организующего взаимодействие различных уровней повествования. В художественной системе М. А. Булгакова демоническое не ограничивается функцией сюжетного катализатора. Напротив, оно формирует особый тип художественной реальности, в котором происходит постоянное пересечение рационального и иррационального, исторического и мифологического, реального и фантастического.

Инфернальное воздействие в романе всегда носит направленный характер, при этом результатом становится не уничтожение существующей структуры, а выявление скрытых связей между различными уровнями художественной реальности. Благодаря чему демоническое вмешательство приобретает статус механизма смыслообразования, позволяющего соотнести отдельные эпизоды, персонажей и повествовательные пласты в единую систему.

В работе «Творчество Франсуа Рабле» Бахтин подчеркивал, что карнавал стирает границы между людьми, отменяет запреты, правила и иерархию и создаёт пространство свободы, а также утверждает, что карнавальная смех — амбивалентен [Бахтин 1990]. В карнавальной модели построения мира предусматривается временный отказ от социальных иерархий, норм и запретов, благодаря которому

возникает пространство свободы, в котором осуществляется игра с социальными ролями и культурными кодами. В контексте произведения М. А. Булгакова персонажи, являющиеся носителями infernalного кода, действуют в соответствии с карнавальной логикой, т. е. разрушают устойчивые социальные структуры, высмеивают официальный политический строй и демонстрируют относительность представлений о нормах. Кроме того, карнавальное начало в романе принимает специфические индивидуальные черты, поскольку источником карнавального является не народная стихия (как описано в работах М. М. Бахтина), а внешняя, по отношению к человеческому миру, метафизическая сила.

Важно подчеркнуть, что булгаковская модель карнавальности имеет принципиально иной характер по сравнению с народной карнавальной культурой, описанной М. М. Бахтиным. Если в средневековом карнавале источником инверсии выступает коллективная народная стихия, то в романе «Мастер и Маргарита» карнавальный переворот инициируется infernalными силами, приходящими извне человеческого мира. Это придаёт карнавальности произведения метафизическое измерение и превращает её в инструмент философского осмысления реальности.

Рассматривая механизмы функционирования infernalного в художественной системе романа, необходимо обратиться к анализу системы персонажей. Следует подчеркнуть, что система infernalных персонажей в романе обладает не только функциональной, но и символической структурой. Каждый представитель свиты Воланда выполняет определённую роль в раскрытии нравственной и философской проблематики произведения, а их совокупность образует своеобразный «infernalный театр», в котором человеческие пороки и слабости становятся предметом демонстративного разоблачения.

Однако система infernalных персонажей представляет интерес не столько как совокупность индивидуальных образов, сколько как функциональная структура художественного мира. И если рассматривать свиту Воланда исключительно на уровне характерологии персонажей, то роль свиты ограничивается рамками сюжетного действия. Между тем каждый представитель infernalного мира выполняет особую структурную функцию, обеспечивая реализацию определённого механизма организации художественной реальности. В этом смысле свита Воланда может быть рассмотрена как своеобразная модель infernalной эстетики, распределённая между несколькими персонажами, центральной

фигурой которой является Воланд. В отличие от традиционного литературного образа дьявола, который обычно представлен как абсолютное воплощение разрушительного зла, булгаковский Воланд обладает сложной и многозначной природой и выступает не только как носитель сверхъестественной силы, но и как наблюдатель, аналитик и судья человеческих поступков. Воланд не вмешивается в события непосредственно без необходимости, а скорее организует ситуации, в которых сами люди проявляют свою сущность. Таким образом, его роль в романе можно определить как функцию метафизического арбитра, выявляющего скрытые моральные противоречия человеческого мира.

Особое значение имеет иронический характер фигуры Воланда. Его речь отличается спокойствием, логичностью и даже академической точностью, что резко контрастирует с хаотичностью поведения окружающих людей. Именно эта контрастность усиливает эффект инфернального присутствия: дьявол оказывается более рациональным и последовательным, чем представители «нормального» общества. Тем самым Булгаков разрушает традиционное противопоставление добра и зла, демонстрируя, что зло в художественном мире романа не является абсолютной разрушительной силой, а выполняет функцию восстановления нарушенного равновесия.

Не менее значимыми являются персонажи свиты Воланда, каждый из которых воплощает определённый аспект инфернальной эстетики. Коровьев-Фагот, например, выступает главным носителем карнавального начала. Его поведение строится на принципе постоянной иронической игры с социальными нормами и ожиданиями окружающих. Он разрушает привычную систему иерархий, превращая любое взаимодействие в фарс или комическую сцену. Именно Коровьев чаще всего инициирует ситуации, в которых происходит публичное разоблачение человеческой глупости, жадности или лицемерия.

Персонаж Бегемота, напротив, воплощает гротескную и игровую стихию инфернального мира. Его образ соединяет элементы комического и фантастического, превращая происходящее в своеобразную театральную игру. Бегемот постоянно нарушает границы между серьёзным и абсурдным, между реальностью и фарсом. Его действия — стрельба из револьвера, участие в пожарах, бесконечные шутки — создают атмосферу карнавального хаоса, в котором социальные правила утрачивают свою силу. Однако за внешней комичностью персонажа скрывается важная художественная функция: через гротеск Бегемота Булгаков демонстрирует

абсурдность бюрократического и идеологического мира Москвы 1930-х годов.

Азazelло представляет другую сторону inferнальной иерархии. В отличие от карнавальных персонажей, его образ связан с мотивами насилия, возмездия и решительного действия. Азazelло выступает исполнителем тех решений, которые принимаются Воландом. Он действует быстро, точно и без эмоциональной рефлексии. Именно через этот персонаж проявляется сила inferнального вмешательства как механизма восстановления справедливости. Показательно, что именно Азazelло становится посредником между Воландом и Маргаритой, передавая ей волшебный крем, который запускает её превращение.

Особое место в системе персонажей занимает Гелла. Её образ восходит к традиционным представлениям о вампирах и демонических существах европейского фольклора. Однако в романе она выполняет не столько сюжетную, сколько символическую функцию. Гелла воплощает телесность inferнального мира, его чувственную и материальную сторону. Её присутствие подчеркивает границу между человеческой и демонической природой, но одновременно и стирает эту границу, поскольку inferнальные существа в романе обладают вполне человеческими чертами.

Таким образом, система персонажей свиты Воланда представляет собой не случайный набор фантастических фигур, а сложную иерархическую структуру, в которой каждый элемент выполняет определённую художественную функцию. В совокупности эти персонажи формируют особый тип художественного действия, основанный на принципах карнавальности, театрализации и ритуала. Именно благодаря этой системе inferнальное в романе превращается в структурный механизм, организующий развитие сюжета и раскрывающий нравственную проблематику произведения. Подобная система персонажей формирует сложную театрализованную модель действия, в которой каждый эпизод становится частью своеобразного «спектакля разоблачения». Inferнальные персонажи не просто вмешиваются в события московской жизни, но и превращают их в театральные сцены, где социальные роли и маски оказываются разоблаченными.

В романе inferнальное действует как механизм инверсии — обратного зеркального отображения. Так, например, в эпизоде на Патриарших прудах, разрушается устойчивая рационалистическая модель реальности, когда Воланд переубеждает Берлиоза в

несуществовании дьявола или предсказывает смерть последнего, нарушая причинно-следственную логику реальности: *«Да, человек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!»* [Булгаков 2024: 17].

Именно здесь инфернальное предстает носителем метафизического знания, подрывающего авторитет идеи об управляемости человеческого существования, и проявляет себя не как персонажная характеристика, а как принцип организации повествования.

«— А дьявола тоже нет? — вдруг весело осведомился больной у Ивана Николаевича. — И дьявола...»; «Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу. Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство, и уж самое надежное! И вам оно сейчас будет предъявлено» [Булгаков 2024: 54–55]. Вся сцена построена как демонстративное разрушение логической модели мира, где рационализм и атеизм претендовали на полноту объяснения бытия, при этом Воланд не просто полемизирует, а перестраивает саму структуру реальности в пределах сцены. В данном эпизоде впервые проявляется структурная функция инфернального: сцена не только открывает сюжет романа, но и задаёт модель его дальнейшего развития. Практически все последующие события возникают как следствие инфернального вторжения в пространство московской реальности. В этом смысле Воланд выступает не столько участником повествования, сколько механизмом запуска повествовательной структуры.

Формой карнавального в данном случае служит игра персонажа с атеистической доктриной, т. е. снижение официальности идеологии. Таким образом, официальный дискурс оказывается несостоятельным, а фигура «иностранца» приобретает эпистемологическое превосходство. Однако булгаковский карнавал отличен от концепции М. М. Бахтина, где карнавальность носит временный характер. Каждое инфернальное вмешательство оставляет структурный след. Сюжет развивается через цепь таких вмешательств, которые формирует внутреннюю динамику композиции романа. Таким образом, принцип карнавальности преобразуется в метафизическую модель формирования художественного мира, где инфернальное становится не эпизодической инверсией, а принципом сюжетного развертывания.

Ю. М. Лотман в своем труде «Культура и взрыв» даёт определение «взрыву» как моменту, в котором перестает функционировать

привычная семиотическая система и появляется непредсказуемость, формирующая новые смыслы. «Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных «случайных» элементов из других текстов. Они вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают непредсказуемость дальнейшего развития» [Лотман 1992: 28]. Московские главы романа можно рассматривать как пространство своеобразного социального эксперимента, в котором инфернальные силы проверяют устойчивость человеческой морали и социальных институтов. Такая семиотическая нестабильность возникает в романе после появления Воланда и его свиты и проявляется в разрушении привычных знаковых соответствий между предметом и значением. В этом контексте сцена сеанса черной магии в варьете приобретает особое значение. Она демонстрирует не столько магические способности свиты Воланда, сколько нравственную уязвимость общества, которое легко поддается искушению материальной выгоды и зрелищности. Примерами могут служить ситуации, когда деньги теряют свою материальную ценность, социальные роли лишаются своего статуса и гарантий, рациональная логика не способна описать происходящие события. Б. В. Соколов отмечает, что булгаковская Москва в романе выступает как модель общества, в котором духовные ценности вытеснены материальными интересами [Соколов 2005]. Инфернальное вмешательство выявляет эту дисгармонию и превращает её в объект художественного разоблачения. Таким образом, инфернальное вмешательство выступает механизмом «преображения» реальности, в результате действий которого прежняя знаковая система перестает быть устойчивой и заменяется новой системой смыслов.

С точки зрения концепции Ю. М. Лотмана вторжение Воланда в московское пространство можно рассматривать в контексте семиотического изменения, где Москва представлена как нормированный рационалистический мир с доминированием атеистической идеологии и определённой социальной иерархии, а сверхъестественное представлено как элемент семиотического взрыва. То есть с появлением инфернального, такая реальность теряет устойчивость и разрушается логика значения: деньги превращаются в бумагу и, наоборот, головы исчезают и возвращаются, одежда превращается в труху, социальные статусы разрушаются и нарушается причинно-следственная связь. *«Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и*

милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... — и громко приказал: — Наденьте голову» [Булгаков 2024: 159]. Происходит деконструкция знаковой системы — привычные коды перестают функционировать, а реальность теряет стабильность и предсказуемость.

Однако принципиально важно, что взрыв не приводит к хаосу в тексте. Именно инфернальное вторжение деконструирует семиотическую реальность и запускает процесс реорганизации художественного мира, где реалистический хронотоп преобразуется в пространство сосуществования древнего ершалаимского мира и современной московской реальности, выявляя тем самым скрытую онтологическую структуру мира романа. Демоническое вмешательство вскрывает ложность действующей семиотической системы и конструирует новую, основанную уже на категориях воздаяния, ответственности и метафизической справедливости. Следует отметить, что подобная демонстративная деконструкция знаковой системы носит в романе не случайный, а закономерный характер. Инфернальное вмешательство действует как своеобразный «катализатор истины», выявляя скрытые противоречия социальной реальности. Именно поэтому разоблачительные эпизоды романа часто имеют форму театрализованных сцен, где человеческие слабости становятся предметом публичного обнажения.

Особое значение в контексте инфернальной эстетики приобретает организация хронотопа романа, где М. А. Булгаков выстраивает сложную систему пространственно-временных уровней, в которой московская реальность 1930-х годов сосуществует с древним миром Ершалаима. Оба повествовательных пласта проникают друг в друга благодаря фигурам Воланда и демонической свиты, выступающих медиаторами между историческими эпохами и культурными кодами. Инфернальное вмешательство деконструирует линейность времени и создаёт эффект одновременности присутствия различных исторических пластов, что и придаёт тексту романа метафизической глубины.

Хронотоп романа «Мастер и Маргарита» представляет собой сложную систему пересекающихся пространственно-временных уровней. Булгаков сознательно разрушает традиционную линейную модель повествования, создавая структуру, в которой различные исторические эпохи сосуществуют в едином художественном пространстве. Такое построение текста позволяет рассматривать роман как своеобразную модель метафизического времени, где

прошлое, настоящее и вечность оказываются взаимосвязанными. Это соотносится с концепцией П. Рикёра, рассматривающего повествование как способ организации временного опыта: художественный текст не просто отражает последовательность событий, а преобразует время посредством их сюжетной конфигурации [Ricoeur 1984].

Московский хронотоп в романе характеризуется замкнутостью и регламентированностью. Это пространство строго определённых социальных ролей, бюрократических институтов и идеологических норм. В нём доминирует рационалистическая картина мира, исключающая возможность существования сверхъестественного. Именно поэтому появление Воланда и его свиты воспринимается персонажами как нарушение самой структуры реальности. Инфернальное вмешательство разрушает привычную пространственно-временную организацию московского мира, превращая его в арену метафизического эксперимента. Ершалаимский хронотоп, напротив, обладает чертами исторической и философской глубины. Пространство древнего города наполнено атмосферой трагического ожидания и нравственного напряжения. Здесь разворачивается история Иешуа и Понтия Пилата — сюжетная линия, которая образует своеобразный метафизический центр романа. В отличие от московского мира, где доминирует суэта и поверхностность, ершалаимская реальность характеризуется сосредоточенностью на фундаментальных вопросах истины, власти и ответственности.

Связующим элементом между этими двумя хронотопами выступает инфернальное вмешательство. Воланд и его свита обладают способностью свободно перемещаться между различными пространствами и эпохами. Благодаря этому в художественном мире романа возникает эффект одновременности различных исторических пластов. Москва 1930-х годов оказывается зеркальным отражением древнего Ершалаима, а события прошлого получают новое осмысление в контексте современности. Отметим, что связь между московским и ершалаимским мирами осуществляется не через память персонажей и не посредством авторского комментария, а через инфернальных посредников. Именно поэтому демоническое становится условием существования единого художественного пространства романа, т. е. без фигуры Воланда оба повествовательных пласта были бы автономными сюжетами.

Система сюжетных параллелей и организация хронотопа формирует сеть устойчивых смысловых соответствий между московским и

ершалаимским повествовательными пластами. Суд над Иешуа коррелирует с преследованием Мастера, предательство Иуды — с доносом Алоизия Магарыча, а нравственная трусость Понтия Пилата получает отражение в моральной слабости московских персонажей (Берлиоз). Инфернальное вмешательство делает эти параллели видимыми, превращая роман в своеобразную философскую притчу о повторяемости человеческих ошибок. Повторяемость структурных мотивов — суда, испытания, разоблачения, наказания и воздаяния — позволяет рассматривать сюжетную организацию романа не только как последовательность событий, но и как систему устойчивых сюжетных преобразований [Фрейденберг 1997]. То есть, инфернальное вмешательство позволяет существовать диалогу между историческими эпохами, поэтому события московских и ершалаимских глав интерпретируются читателем как различные проявления единой онтологической модели человеческой жизни.

Эстетическая категория возвышенного, разработанная Эдмундом Бёрком позволяет объяснить притягательность демонического. В трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» [Бёрк 1979] возвышенное — нечто вызванное страхом, но воспринимаемое на безопасной дистанции, т. е. ужас, изменивший эстетическую форму, становится объектом наслаждения и восхищения.

В частности, эпизод бала у Сатаны можно рассматривать как кульминацию проявления инфернальной эстетики, поскольку здесь концентрируются ключевые принципы произведения: театрализация, ритуальность, карнавальность, эстетизация ужаса. Пространство Бала демонстрирует синтез карнавального и возвышенного, организованного по принципу строгой иерархии и церемониальности, сближающего бал с сакральным ритуалом. Перед читателем возникает именно такое «возвышенное зрелище»: пространство, наполненное символикой смерти, процессия убийц, душегубов, отравителей и прочих ужасных преступников, ритуальная строгость шествия соединяется с роскошью и великолепием организованности мероприятия, что и создаёт парадоксальное сочетание торжественности и ужаса. Музыкальность и торжественность описания превращают ужас в эстетически завершённое целое, т. е. ужас трансформируется в эстетическую форму. Благодаря такой организации художественного текста демоническое не отталкивает, а действует диаметрально — притягивает внимание и погружает читателя в веселье карнавала и атмосферу праздника. Бал становится кульминацией инфернальной эстетики, где смерть и торжество

интегрированы в единый ритуальный акт. *«Теперь по лестнице снизу вверх поднимался поток. Маргарита перестала видеть то, что делается в швейцарской. Она механически поднимала и опускала руку и, однообразно скалясь, улыбалась гостям. В воздухе на площадке уже стоял гул, из покинутых Маргаритой балных зал, как море, слышалась музыка»* [Булгаков 2024: 341–342]. Пространство бала представляет модель всего романа — замкнутая, иерархически организованная и ритуализированная структура, где каждый получает «по заслугам». Оно приобретает черты сакрализованного ритуального локуса, в котором обычная структура человеческого мира временно заменяется иной системой отношений. В этом отношении организация бала может быть соотнесена с концепцией сакрального пространства М. Элиаде, противопоставляющего однородному профанному пространству особые зоны сакрального проявления [Элиаде 1994]. Таким образом, инфернальное пространство оказывается не хаотическим, а строго организованным и эта ритуальная организация позволяет рассматривать бал не только как театрализованную сцену, но и как особое мифопоэтическое пространство, в котором последовательность действий, процессия, иерархия участников и повторяемость ритуальных форм приобретают структурообразующее значение, что и подтверждает значимую роль демонического начала в структуре повествования [Топоров 1995]. А привлекательность инфернального в первую очередь обусловлена не этико-моральной оценкой, а эстетической формой повествования. Такое понимание соответствует трактовке эстетического отношения М. С. Каганом как особой формы освоения действительности, в которой чувственное восприятие связано с ценностным и эмоциональным переживанием [Каган 1997].

Важно отметить, что Бал у Сатаны является не просто одним из ярких эпизодов романа и кульминационных моментов сюжетного действия, но и моделью функционирования всего художественного мира произведения. В этой сцене концентрируются основные художественные принципы, определяющие структуру булгаковского текста: карнавальность, ритуальность, театрализация и эстетизация ужаса — и именно здесь отчетливо отображается способность демонического преобразовать хаос человеческой жизни в эстетически преобразованное пространство. Отсюда следует, что инфернальное не «разрушает», а «упорядочивает», подчиняет человеческие судьбы единой системе воздаяния.

Прежде всего следует обратить внимание на пространственную организацию бала. Пространство дворца Воланда обладает

парадоксальными свойствами: оно одновременно бесконечно и строго структурировано. Лестницы, залы и коридоры образуют сложную систему переходов, напоминающую лабиринт. Такая архитектура создаёт ощущение бесконечности инфернального мира и подчёркивает его отличие от обычного человеческого пространства.

Важнейшим элементом сцены является процессия гостей. Перед Маргаритой проходят исторические фигуры преступников, убийц и тиранов. Каждая из этих фигур символизирует определённый тип человеческого зла. Однако Булгаков не ограничивается простым перечислением преступлений. Описание гостей бала построено таким образом, что ужас их деяний сочетается с торжественностью церемонии. Этот контраст усиливает эффект возвышенного, о котором писал Эдмунд Бёрк.

Не менее значимой является роль Маргариты в данной сцене. Став королевой бала, она оказывается посредником между человеческим и инфернальными мирами. Её задача — приветствовать гостей, сохраняя спокойствие и достоинство. Этот ритуал превращает Маргариту в участницу сложного метафизического действия, в котором человеческая личность сталкивается с масштабом исторического зла. Промежуточное положение Маргариты может быть соотнесено с понятием лиминальности В. Тёрнера: оказавшись вне привычного социального порядка, героиня временно получает иной статус и включается в ритуальную структуру инфернального мира [Turner 1969].

На наш взгляд, бал у Сатаны представляет собой кульминацию инфернальной эстетики романа. В этой сцене демонстрируется, что инфернальный мир Булгакова обладает собственной иерархией, ритуалами и законами. Он не является хаотическим пространством разрушения, а представляет собой сложную систему, в которой каждое действие имеет символическое значение.

Философская глубина романа проявляется в особом понимании категории зла. В традиционной христианской модели зло противопоставляется добру как его антагонист. Однако в художественной системе Булгакова эта оппозиция оказывается значительно более сложной. Воланд и его свита действуют не как абсолютное воплощение зла, а как силы, выполняющие определённую функцию в мировой гармонии. Эта идея выражена в знаменитой фразе из романа: *«Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»* [Булгаков 2024: 6]. Данный принцип, восходящий к «Фаусту» И. В. Гёте, становится важнейшим философским

основанием булгаковской концепции демонического. Обращаясь к фигуре Воланда, исследователь-булгаковед Л. Яновская отмечает неавтономность фигуры зла [Яновская, 2013]. Он действует в рамках высшего замысла и функционирует не как символ разрушения, а как символ восстановления справедливости. «— Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла? — Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе, в свет? — Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий» [Булгаков 2024: 461–462]. Следовательно, фигура Воланда встроена в онтологию романа и функционирует как корректор нарушенного равновесия. В итоге inferнальное не противопоставлено божественному, а органично встроено в единую метафизическую модель художественного мира.

Таким образом, inferнальное выполняет не только сюжетную или философскую функцию, но и формирует художественное пространство через театрализацию, ритуал и эстетическое разоблачение.

Обсуждение результатов

Полученные результаты позволяют интерпретировать inferнальное не только с точки зрения образа или мотива, но и как сложный эстетический принцип построения художественной реальности, определяющий структуру произведения. Тем самым демоническое вмешательство активируют процессы смысловой трансформации, функционирующие на всех уровнях текста — от композиции до символической структуры образов. То есть inferнальное не деконструирует структуру повествования, напротив, выполняет структурообразующую функцию и становится ключевым компонентом формулы интеграции композиции и смысла. Благодаря чему роман приобретает черты метафизической модели мира, где взаимодействуют все формы реальности: историческая, фантастическая, философская, мифологическая и другие.

Кроме того, анализ inferнальной эстетики позволил выявить уникальный тип художественного мышления М. А. Булгакова, сформированный на синтезе трагического и комического, возвышенного и карнавального. Если у М. М. Бахтина карнавал временно отменяет иерархию, то в романе inferнальное создаёт новую модель онтологического равновесия, если у Ю. М. Лотмана

взрыв ведёт к непредсказуемости, то у Булгакова непредсказуемость становится новой формой смысловой целостности. В итоге инфернальное синтезирует оба механизма, а разрушение становится формой высшего порядка, в итоге роман функционирует как философская притча, сатирическое произведение и метафизическая драма. Следовательно, инфернальное в романе не ограничивается сюжетным участием, а выполняет комплексную художественную функцию: запускает движение и логику повествования, связывает различные уровни текста и формирует систему мотивов — суда, разоблачения и воздаяния. В результате демоническое оказывается не хаотичной силой, а эстетическим механизмом, обеспечивающим целостность художественной реальности. Оно определяет не только то, что изображено, но и как организовано изображение. Таким образом, инфернальное в романе выполняет функцию художественного инструмента, позволяющего автору исследовать границы человеческой свободы, ответственности и нравственного выбора.

Заключение

Инфернальная эстетика является совокупностью художественных приёмов, основанных на инверсии, театрализации, ритуальности и эстетизации ужасного. Демоническое в романе реализует структурообразующую функцию, создавая композиционную динамику, трансформируя хронотоп и обеспечивая взаимодействие повествовательных пластов. Привлекательность инфернального определяется не амбивалентностью образов, а эстетической логикой организации художественного текста. В результате проведенный анализ позволяет рассматривать инфернальное не как объект изображения, не как пограничную эстетику зла, а как один из фундаментальных и базовых механизмов построения художественной реальности, определяющих структуру произведения. Этот механизм соединяет карнавальную инверсию, семиотический взрыв и эстетику возвышенного, обеспечивающую композиционную целостность за счет объединения повествовательных пластов и создания единого пространства смыслообразования. Демоническое разрушает привычную модель реальности лишь для того, чтобы разоблачить ее иллюзорность и перестроить в новую онтологическую структуру, где справедливость, свобода и ответственность приобретают метафизическое измерение.

Благодаря этому роман «Мастер и Маргарита» приобретает черты уникальной художественной системы, где различные уровни реальности — исторический, фантастический и философский — объединяются в единую метафизическую структуру. Инфернальное в таком контексте выступает не разрушительной силой хаоса, а особым эстетическим механизмом, восстанавливающим нарушенное равновесие мира и выявляющим скрытую нравственную логику бытия.

Использованная литература

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. — 541 с.

Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / пер. с англ. Е. С. Лагутина; общ. ред., вступ. ст. и коммент. Б. В. Мееровского. — М.: Искусство, 1979. — 236 с.

Будаев Э. В. Модели каузальной атрибуции сверхъестественного в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологический класс. — 2025. — Т. 30, № 4. — С. 90–101. — URL: <https://doi.org/10.26170/2071-2405-2025-30-4-90-101> (дата обращения 09.09.2026).

Каган М. С. Эстетика как философская наука: университетский курс лекций. — СПб.: Петрополис, 1997. — 543 с.

Колышева Е. Ю. Образ тучи в истории текста романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2024. — Т. 28, № 2. — С. 113–129. — URL: <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2024-2-113-129> (дата обращения 09.09.2026).

Лакшин В. Я. Пути журнальные: из литературной полемики 60-х годов. — М.: Советский писатель, 1990. — 426 с.

Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — 656 с.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. — 272 с.

Новикова Ю. В. Свобода без истины (на материале текста романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Modern Humanities Success. —

2024. — № 1. — С. 84–90. — URL: <https://doi.org/10.58224/2618-7175-2024-1-84-90> (дата обращения 09.09.2026).

Пименова М. В., Казорина А. В., Тасуева С. И. Концептуальные признаки Воланда в контексте демонологического дискурса романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Коммуникативные исследования. — 2025. — Т. 12, № 3. — С. 693–707. — URL: [https://doi.org/10.24147/2413-6182.2025.12\(3\).693-707](https://doi.org/10.24147/2413-6182.2025.12(3).693-707) (дата обращения 09.09.2026). — EDN: KIIKKY.

Попова Л. В. Интерпретация «демонического» в философии и эстетике Серебряного века // Знание. Понимание. Умение. — 2013. — № 2. — С. 268–272.

Садулаева Т. И., Садулаева М. Х. Привлекательность демонического в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Взгляд современной молодежи на актуальные проблемы гуманитарного знания. Материалы XIV Ежегодной межрегиональной студенческой научно-практической конференции, 15 марта 2025 года. — Грозный: Издательство ФГБОУ ВО «Чеченский государственный университет им. А. А. Кадырова», 2025. — С. 34–38. — URL: <https://doi.org/10.36684/166-1-2025-34-38> (дата обращения 09.09.2026).

Соколов Б. В. Булгаков: энциклопедия: персонажи, прототипы, произведения, друзья и враги, семья. — М.: Эксмо, 2005. — 827 с.

Топоров В. Н. Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического. — М.: Прогресс, 1995. — 621 с.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997.

Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. — М.: Книга, 1988. — 492 с.

Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 143 с.

Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 424 с.

Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С отступлениями, сокращениями и дополнениями. — М.: ПРОЗАиК, 2013. — 750 с.

Chen G. The Multi-layered Mechanism of Meaning Formation in M. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita" // Neophilology. — 2025. — Vol. 11, No. 3. — P. 654–663. — URL: <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-3-654-663> (date of access 09.09.2026).

Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method / translated by Jane E. Lewin. — Ithaca; New York: Cornell University Press, 1980. — P. 33–85.

Korniyenko O. A. Universe Relativity and Mythopoetic Paradigm of the “Earthly World” in M. Bulgakov’s Novel “The Master and Margarita” // Alfred Nobel University Journal of Philology. — 2022. — № 1 (23). — P. 78–90. — URL: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-7> (date of access 09.09.2026).

Ricoeur P. Time and Narrative / translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. — Chicago: University of Chicago Press, 1984. — Vol. 1. — P. 52–87.

Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. — Chicago: Aldine Publishing Company, 1969. — P. 94–130.

Источники

Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. — М.: МИФ, 2024. — 512 с.

References

Bakhtin, M. M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The Works of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance], Moscow, Khudozhestvennaya literatura.

Berk, E. (1979). *Filosofskoe issledovanie o proiskhozhdenii nashikh idei vozvyshennogo i prekrasnogo* [A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful], Moscow, Iskusstvo.

Budayev, E. V. (2025). Modeli kauzal'noi atributsii sverkh"estestvennogo v romane M. A. Bulgakova «Master i Margarita» [Models of Causal Attribution of the Supernatural in M. A. Bulgakov's Novel The Master and Margarita], *Filologicheskii klass*, vol. 30, No. 4, 90–101, <https://doi.org/10.26170/2071-2405-2025-30-4-90-101>

Kagan, M. S. (1997). *Estetika kak filosofskaya nauka. Universitetskii kurs lektsii* [Aesthetics as a Philosophical Science. University Lecture Course], Saint Petersburg, Petropolis.

Kolyshcheva, E. Yu. (2024). Obraz tuchi v istorii teksta romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita» [The Image of the Cloud in the Textual History of M. A. Bulgakov's Novel The Master and Margarita], *Izvestiya*

Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki, vol. 28, No. 2, 113–129, <https://doi.org/10.18522/1995-0640-2024-2-113-129>

Lakshin, V. Ya. (1990). *Puti zhurnal'nye. Iz literaturnoi polemiki 60-kh godov* [Journal Paths. From the Literary Polemics of the 1960s], Moscow, Sovetskii pisatel'.

Losev, A. F. (1990). *Dialektika mifa* [Dialectics of Myth], *Iz rannikh proizvedenii* [From Early Works], Moscow, Pravda.

Lotman, Yu. M. (1992). *Kul'tura i vzryv* [Culture and Explosion], Moscow, Gnozis, Izdatel'skaya gruppa Progress.

Novikova, Yu. V. (2024). Svoboda bez istiny na materiale teksta romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita» [Freedom without Truth Based on the Text of M. A. Bulgakov's Novel The Master and Margarita], *Modern Humanities Success*, No. 1, 84–90, <https://doi.org/10.58224/2618-7175-2024-1-84-90>

Pimenova, M. V., Kazorina, A. V., & Tasueva, S. I. (2025). Kontseptual'nye priznaki Volanda v kontekste demonologicheskogo diskursa romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita» [Conceptual Features of Woland in the Context of the Demonological Discourse of M. A. Bulgakov's Novel The Master and Margarita], *Kommunikativnye issledovaniya*, vol. 12, No. 3, 693–707, [https://doi.org/10.24147/2413-6182.2025.12\(3\).693-707](https://doi.org/10.24147/2413-6182.2025.12(3).693-707)

Popova, L. V. (2013). Interpretatsiya «demonicheskogo» v filosofii i estetike Serebryanogo veka [Interpretation of the Demonic in the Philosophy and Aesthetics of the Silver Age], *Znanie. Ponimanie. Umenie*, No. 2, 268–272.

Sadulaeva, T. I., & Sadulaeva, M. Kh. (2025). *Vzglyad sovremennoi molodezhi na aktual'nye problemy gumanitarnogo znaniya. Materialy XIV Ezhegodnoi mezhregional'noi studencheskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Modern Youth Perspectives on Current Problems of Humanities Knowledge. Proceedings of the 14th Annual Interregional Student Scientific and Practical Conference], March 15, 2025, Grozny, Izdatel'stvo FGBOU VO Chechenskii gosudarstvennyi universitet im. A. A. Kadyrova, pp. 34–38, <https://doi.org/10.36684/166-1-2025-34-38>

Sokolov, B. V. (2005). *Bulgakov. Entsiklopediya. Personazhi, prototipy, proizvedeniya, druž'ya i vragi, sem'ya* [Bulgakov. Encyclopedia. Characters, Prototypes, Works, Friends and Enemies, Family], Moscow, Eksmo.

Toporov, V. N. (1995). *Mif, ritual, simvol, obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth, Ritual, Symbol, Image. Studies in the Field of Mythopoeitics], Moscow, Progress.

Freidenberg, O. M. (1997). *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre], Moscow, Labirint.

Chudakova, M. O. (1988). *Zhizneopisanie Mikhaila Bulgakova* [Biography of Mikhail Bulgakov], Moscow, Kniga.

Eliade, M. (1994). *Svyashchennoe i mirskoe* [The Sacred and the Profane], Moscow, Izd-vo MGU.

Yablokov, E. A. (2001). *Khudozhestvennyi mir Mikhaila Bulgakova* [The Artistic World of Mikhail Bulgakov], Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury.

Yanovskaya, L. M. (2013). *Poslednyaya kniga, ili Treugol'nik Volanda. S otstupleniyami, sokrashcheniyami i dopolneniyami* [The Last Book, or Woland's Triangle. With Digressions, Abridgements and Additions], Moscow, PROZAIK.

Chen, G. (2025). The Multi-layered Mechanism of Meaning Formation in M. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita", *Neophilology*, vol. 11, No. 3, 654–663, <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2025-11-3-654-663>

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 33–85.

Korniyenko, O. A. (2022). Universe Relativity and Mythopoetic Paradigm of the "Earthly World" in M. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita", *Alfred Nobel University Journal of Philology*, No. 1, 23, 78–90, <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-7>

Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press, 52–87.

Turner, V. (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing Company, 94–130.

Source

Bulgakov, M. A. (2024). *Master i Margarita* [The Master and Margarita]. MIF.