

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43-2
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

Ангелика Молнар
Angelika Molnar
PhD, dr. habil., доцент,
PhD, dr. habil., assistant professor,
Дебреценский университет (Дебрецен, Венгрия)
University of Debrecen (Debrecen, Hungary)
mandzsi@gmail.com

ТОПОСЫ И ДИСТОПИЯ В НОВОМ ФИЛЬМЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» TOPOI AND DYSTOPIAS IN THE NEW FILM *THE MASTER AND MARGARITA*

В статье анализируется использование топосов как инструмента конструирования дистопического пространства в фильме М. Локшина «Мастер и Маргарита». Новая киноверсия романа М. Булгакова рассматривается не только как пример применения современных форм монтажного нарратива, но и как произведение, структурированное посредством системы топосов – улиц и площадей Москвы 1930-х годов, жилых и нежилых пространств, психиатрической клиники, театра, – каждый из которых функционирует как смыслообразующий элемент многоуровневого повествования и участвует в формировании дистопической модели мира. В фильме, а следовательно и в статье, особое внимание уделяется архитектурной организации пространства и предметной среде. Эти элементы, наряду с цветовой палитрой и телесной презентацией, выступают ключевыми средствами визуальной репрезентации кинематографического текста, выполняя не декоративную, а структурно-семантическую функцию. Их исследование позволяет выявить способы отражения конфликта между творческой личностью и тоталитарной властью, а также определить реализацию их «авторской» функции в киноленте.

Ключевые слова: новый фильм «Мастер и Маргарита», топосы, дистопическое пространство, визуальная поэтика, монтажный нарратив, кинематографический текст, конфликт художника и власти

Для цитирования: Молнар А. Топосы и дистопия в новом фильме «Мастер и Маргарита» // Артикульт. 2026. №2(62). С. 82-100. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

The article analyzes the use of toposes as a tool for constructing dystopian space in M. Lokshin's film *The Master and Margarita*. The new cinematic version of M. Bulgakov's novel is considered not only as an example of the application of modern forms of montage narrative, but also as a work structured through a system of toposes – the streets and squares of 1930s Moscow, residential and non-residential spaces, a psychiatric clinic, and the theater – each of which functions as a meaning-generating element of the multi-layered narrative and contributes to the formation of a dystopian model of the world. In the film, and consequently in this article, particular attention is paid to the architectural organization of space and the material environment. These elements, together with the color palette and bodily presentation, serve as key means of visual representation in the cinematic text, performing not a decorative but a structural-semantic function. Their study allows for the identification of ways in which the conflict between the creative individual and totalitarian power is represented, as well as the determination of the realization of their “authorial” function in the movie.

Keywords: new film *The Master and Margarita*, topoi, dystopian space, visual poetics, montage narrative, cinematic text, conflict between the artist and authority

For citation: Molnar A. “Topoi and Dystopia in the New Film *The Master and Margarita*.” *Articult.* 2026, no. 2(62), pp. 82-100. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2026-2-82-100

Введение

В фильме Михаила Локшина «Мастер и Маргарита» (2024) топологическая организация пространства выступает ключевым структурным элементом киноповествования. В киноленте переплетаются временные, пространственные и причинно-следственные пласты; события и субъективные перспективы накладываются друг на друга, и зрителю постоянно приходится распутывать эти взаимосвязи. Тем самым фильм вписывается в современную тенденцию к многоплановому кинематографическому нарративу. Особое значение приобретает интеграция различных топосов – улиц, домов и квартир Москвы 1930-х годов, театра и психиатрической клиники – в единую сеть нарративных и символических связей. Эти пространства взаимодействуют между собой через различные линии и становятся инструментом визуализации сложных философских и этических дилемм, характерных для дистопий.

© Молнар А., 2026

Дата поступления: 18.01.2026. Дата одобрения после рецензирования: 26.05.2026. Дата публикации: 15.06.2026.

Методология

В научной литературе не существует однозначного представления о том, что антиутопия противопоставлена утопии, а дистопия сводится исключительно к изображению негативного сценария будущего. В статье мы не рассматриваем антиутопию как поджанр научной фантастики [Booker 2012] и исходим из позиции, подчеркивающей типологическое родство антиутопии и дистопии и наличие у них значительного числа общих элементов. В антиутопии отчетливо проявляется конфликт между государством и семьей, когда в условиях тоталитарного общества интересы государства доминируют над частной жизнью индивида [Долгина 2009]. В дистопиях нового времени традиционный образ тоталитаризма нередко уступает место корпоративной диктатуре, а модель власти претерпевает трансформацию, предоставляя индивиду большую степень уязвимости [Claeys 2015]. Следовательно, дистопия также оказывается тесно связанной с утопической традицией и заимствует ее ключевые элементы: тоталитарное устройство власти, коммунистические идеологемы, принципы всеобщего равенства и коллективного управления, отрицание частной собственности, в то же время кастовое деление общества и образ рационального, эмоционально нейтрального мира. Разрушение целостности пространства и отказ от линейного времени в дистопиях актуализируют проблему изменения человеческой памяти. Как отмечает Л.М. Юрьева, прошлое в антиутопическом мире зачастую отвергается, исчезает вследствие глобальных катастроф или намеренно искажается в интересах настоящего [Юрьева 2005].

Понятия хронотопа и топоса в настоящей статье применяются на основе известных теоретических положений и рассматриваются в единстве. Хронотоп понимается вслед за М.М. Бахтиным как форма организации художественного пространства и времени, а топос – в интерпретации Ю.М. Лотмана и Э.Р. Курциуса – как значимое пространственное образование, обладающее культурной и символической функцией [Бахтин 1975; Лотман 1992; Curtius 2013]. В современном литературоведении топос также употребляется как аналитическая категория, описывающая устойчивые смысловые модели. В монографии *Space in Literature: Method, Genre, Topos* анализируется пространственная организация топосов и их связь с жанровыми структурами, в том числе в утопической и антиутопической традиции XIX века [Space in Literature 2018]. В исследовании *The Literary Beach: History and Aesthetics of a Modern Topos* показано, как отдельный топос выступает мотивом, обеспечивающим преемственность литературной традиции и отражающим культурные трансформации [The Literary Beach 2024].

Другой теоретический блок, лежащий в основе нашего исследования, относится к адаптации и уделяет внимание творческой стратегии режиссёра и степени сохранения авторского текста. П.Ю. Рыбина [Рыбина 2025] фокусируется на метафорах адаптации, в частности введенных Линдой Хатчеон [Hutcheon 2013] – палимпсесте, сетевых структурах и других моделях, – что позволяет под иным углом зрения рассматривать взаимодействие как процесс создания новых вариаций. В подобных исследованиях подчеркивается роль адаптаций в формировании культурной памяти и демонстрируется, каким образом современные версии переосмысливают традиционные сюжеты для нового зрителя. Эти дискуссии делают кино объектом не только художественного анализа, но и подчеркивают его интермедиальный и социально-культурный характер [The Oxford Handbook 2017]. Основываясь на работах российских теоретиков, К.Ю. Игнатов [Игнатов 2008] анализирует процесс превращения художественного текста в кино и выявляет феномен «интертекстуальных словосочетаний», демонстрируя механизмы узнавания и трансформации этих структур. В исследовании С.А. Симоновой [Симонова 2011] рассматриваются критерии выбора первоисточника и оценки степени верности ему, а у Е.С. Романовой [Романова 2025] также образовательный потенциал экранизаций, связанный с появлением нового авторского голоса и специфического визуального ряда.

В нашей работе предметом анализа выступает художественный мир фильма, в котором исторически узнаваемые обстоятельства и фантастические элементы образуют единую систему репрезентации тоталитарного контроля и деформации индивида. Поэтому понятие дистопии используется в соответствии с подходом, согласно которому дистопия представляет собой типологически близкие формы художественного моделирования репрессивной организации общества и трансформации отношений между властью, личностью и памятью. Соответственно, дистопические черты выявляются не в каждом

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

отдельном акте насилия или принуждения, а в устойчивых способах организации пространства, времени и социальных отношений. Таким образом, термин применяется лишь в отдельных случаях, как характеристика фиктивного мира булгаковского романа и исторической реальности 1930-х гг. Фантастическая линия, связанная с Воландом и его свитой, рассматривается не как самостоятельный признак дистопии, а как механизм, позволяющий сделать видимыми уже существующие в изображаемом мире структуры надзора и ограничения свободы. Понятие также служит и обозначением определенного психологического состояния главных персонажей (прежде всего Писателя, подвергаемого электрической пытке, как Уинстона Смита в классической антиутопии Дж. Оруелла «1984»). Наконец, финальный мотив «несгорающей рукописи» анализирует топос сохранения памяти и культурного высказывания. В этом смысле дистопия понимается в статье как общее свойство сконструированной в фильме модели мира, а не как внешняя объяснительная модель, искусственно проецируемая на материал.

Следует также уточнить и используемую топологическую оптику. В понимании М. Фуко, гетеротопии – это «иные пространства», которые существуют внутри данной культуры, но функционируют по особым правилам [Фуко 2006]. В этом смысле пространственные топосы в анализируемом фильме действительно могут изучаться как такие «другие пространства», в которых условность привычного устройства общества обнажается при помощи особого взгляда на действительность. В театре формируется двойная реальность, в которой пересекаются игра, зритель и взгляд, тюрьма выступает как модель заключения, а клиника функционирует как дисциплинарная деформация личности. Иллюстрируемая Фуко метафора корабля как предельная форма гетеротопии (убежище от сталинской тоталитарной модели) в данном случае рассматривается в образе дирижабля.

Обзор критической и научной литературы

Фильм М. Локшина «Мастер и Маргарита» вызвал общественный резонанс и активное обсуждение среди критиков, которые отмечают как сильные стороны, так и недостатки картины, включая расхождения в изображении персонажей и трактовке идей романа М. Булгакова. Режиссёр подчеркивает творческую свободу и отмечает, что изучение исследований о романе помогло сохранить его ключевые идеи [Локшин 2024]. Продюсеры в открытом письме подтверждали поддержку авторского подхода режиссёра, а актриса Ю. Снигирь, сыгравшая Маргариту, в интервью комментировала мотивы и позиции команды, указывая, что фильм вдохновляет зрителей перечитать оригинальный роман [Снигирь 2024]. В статье М. Константиновой [Константинова 2024] акцент сделан на реакции зарубежной аудитории, где картина прочитывается как культурный комментарий о власти и свободе, понятный даже зрителям, не знакомым с романом. Публикация Т. Алиева [Алиев 2024] развивает эту линию, трактуя фильм как значимое политико-культурное высказывание, в котором судьба Мастера рассматривается через призму конфликта художника с цензурной системой, что делает его всегда актуальной.

Журнальные рецензенты по-разному оценивают и художественно-визуальные решения картины. Например, Е. Дергунов отмечает переплетение реальности и вымысла, хваля визуальное оформление, в то же время критикуя актерскую игру [Дергунов 2024]. Оператор Максим Жуков действительно создал оригинальный визуальный язык, который сочетает в себе элементы традиционного кино и выразительные, почти сюрреалистические решения (впечатление «коллажа» Москвы), «исторического» и «фантастического» топосов, что делает пространство фильма динамичным и символически насыщенным.

Значительный вклад в формирование современного дискурса о фильме вносят аналитические обзоры: они демонстрируют широкий спектр интерпретаций, в частности сравнительный анализ. Так, филологический подход А. Домащенко связывает мотив игры света и тьмы в романе Булгакова с дьяволиадой во французской литературе, что помогает нам понять авторский выбор режиссёра фильма [Домащенко 2024]. Н. Шимонова сопоставляет две экранизации – сериал В. Бортко (2005) и фильм М. Локшина (2024) – показывая, что различия между ними обусловлены не только новыми художественными приемами, но и поколенческим контекстом [Шимонова 2024]. А И. Глуховский [Глуховский 2024] фиксирует культурно-исторический конфликт вокруг картины в контексте предыдущих экранизаций: часть зрителей настаивает на том, что фильм является «лишь экранизацией по

мотивам», что отражает напряжение между ожиданием буквальной адаптации и правом режиссёра на интерпретацию. В целом эти источники подчеркивают интермедиальную специфику фильма: режиссёр не копирует роман, а использует выразительные возможности киноязыка, предлагая собственную метафорическую интерпретацию сюжета, объединяющую визуальные инновации и актуальные культурные и идеологические смыслы.

Основная часть

Новая экранизация романа «Мастер и Маргарита» репрезентирует критику атеистически-коммунистического мировоззрения, артикулируемую посредством системы эксплицитных и имплицитных отсылок, которые встроены в его проблемно-тематическое поле. В этом контексте особую значимость приобретает анализ взаимоотношений художника и власти, этическое противостояние внешнему давлению. Существенный исследовательский потенциал обнаруживается в динамике различных топосов, апокалиптических образов и дистопического изображения Москвы, как визуальных маркеров, посредством которых данный тематический узел получает пространственное оформление.

Настоящее исследование не ставит своей целью идентификацию конкретных московских и петербургских зданий или мест, послуживших визуальной основой фильма, поскольку подобная работа уже была подробно выполнена, в частности и в рамках популярного блогерского дискурса [Гид 2024; Гронский 2025; Катаругин 2024]. В задачи данной статьи также не входит анализ этих объектов с позиций истории архитектуры или скульптурного искусства. Основное внимание сосредоточено на выявлении функциональной связи между репрезентируемыми топосами и дистопическим измерением художественного пространства фильма.

Далее рассмотрим в деталях основные кадры и ключевые топосы в соответствии с визуальной поэтикой фильма. Ее структурирует система пространственных метафор, которая задает и интерпретационную рамку нашего анализа: 1. Москва как вариация «строящейся Вавилонской башни»; 2. Театр как «инфернальное кабаре» (варьете); 3. Психиатрическая клиника как «дворец Пилата».

Приведенные аспекты исследования соотношения топосов и дистопии рассматриваются сквозь призму сюжета романа и фильма: архитектура, скульптура, расположение декораций, интерьер, предметы, цвет и свет, символы и идеи, а также тела и жесты персонажей, на которые направлен фокус камеры. Все это анализируется через призму монтажной структуры и зеркальности.

1. Образ дистопической Москвы

1.1. *Дома, квартиры, зал и ресторан элиты.* Обратимся сначала к вопросу о том, как различные здания, их интерьеры, а также уличное пространство визуально выстраивают конфликт прошлого и будущего, замкнутости и открытости, гуманного и институционального.

Кинолента открывается *in medias res*, перенося в пространство дома, в котором живет критик Латунский. Данный перенос обладает выраженной символической нагрузкой: уничтожение подлинного творчества оказывается помещенным в монументальное сооружение (ср. РНБ в СПб), интерьер которого отсылает к грандиозным пространствам новых построек, что связывает его также как со зданием, в котором проводится процесс осуждения, так и с театром. Перед домом стоит портье, а в вестибюле фиксируется винтажный квартирный указатель жильцов наподобие домофона начала века. Пространство квартиры Латунского также репрезентирует атмосферу старого буржуазного быта, одновременно маркируя и специфику советской «аристократической» системы. На стене размещен портрет критика, который при первом взгляде воспринимается как традиционный, однако при более внимательном рассмотрении обнаруживает черты социалистического реализма. В квартире виден также бюст Маркса, а на предметах и сервизе, выполненном в стиле ар-деко, присутствуют как советские изображения, так и пятиконечные звезды. Акт разрушения этих объектов, совершаемый Маргаритой, приобретает характер квазииконоборчества.

Следует отметить, что предметы повседневного быта в фильме оказываются семиотически значимыми. Маргарита разбивает квартиру критика при помощи его же молотка – характерного атрибута

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

советской кухни. Серп и молот как ключевой символ советской идеологии имеет амбивалентную семантику: декларируемая идея созидания вступает в противоречие с реальным жестом разрушения. Последнее и визуализируется как в критической деятельности Латунского, так и в поступке героини. Молоток отсылает также к мотиву «убийственного топора», закрепленному в русской литературной традиции. Добавим, что позднее в кинокартине выясняется предыстория начального эпизода: прочитав негативную рецензию критика на произведение Мастера (альтер эго Писателя), Маргарита берет на кухне своего возлюбленного молоток для отбивания мяса, чтобы выбить окна квартиры Латунского, а затем поднимает и камни с вала дворовой площадки, чтобы бросать их в него. Эти действия она характеризует как форму активного физического сопротивления, что соотносится и с двойственной природой камня – как строительного материала и одновременно инструмента деструкции. В противоположность этому Писатель утверждает, что его борьба с критикой осуществляется в иной плоскости – через акт письма / творчества. Герои так противостоят диктатуре, а мотив двух молотков в фильме выполняет связующую функцию между «реальным» планом действия и его художественным отражением в романе Писателя–Мастера.

В целях усиления апокалиптического измерения первой сцены, восходящей к роману Булгакова, кинематографическая версия представляет и фигуры шокированного критика и возмущенных соседей, непосредственно сталкивающихся с разрушительной активностью («потопом») невидимой женщины-«ведьмы». Тем самым частный акт возмездия приобретает характер коллективного социального катаклизма. Латунский же принадлежит к касте «новых избранных». Интересно, что образ соседей лишен признаков «элитарности» и, напротив, указывает на их принадлежность к среде обитателей коммунальных квартир – пролетариату, занявшему место прежней буржуазии.

В романе Булгакова контрастом по отношению к квартире Латунского выступает пространство коммунального жилья, репрезентированное как тесное, примитивное и пролетарское (см. мотив дома [Лотман 2000, с. 314-321]). Коридор, ведущий в них в общую кухню и ванную, почти лишен освещения, что усиливает ощущение деградации и утраты приватности. Подчеркивается также, что ранее пространство квартиры, маркируемой позже как «нехорошая», являлось буржуазной квартирой, откуда были выселены прежние жильцы и компактно расселены новые. При этом два ключевых представителя современной «творческой элиты» – Лиходеев и Берлиоз – наделены отдельными жилыми пространствами. Именно здесь Писатель узнает об отъезде директора театра в Ялту – версии, транслируемой официально, тогда как кинолента демонстрирует его погружение в запой (см. алкоголь как разрушительное действие воды).

Визуальный ряд фильма также маркирует, что внутреннее пространство этой квартиры практически постоянно погружено во тьму, лишь частично разрываемаю слабым светом из окон. Тем самым цветовой ряд апеллирует и к модели демонического жилья. Аналогичное пространство тьмы воспроизводится и в коммунальной кухне, где Иван Бездомный берет икону и свечу. В фильме дом №13 представлен частично как аутентичный по советским канонам, но скорее конструктивистский, лабиринтный жилой комплекс, усиливающий ощущение дезориентации персонажа. В связи с ним особенно интересно наблюдать, как топосы превращают привычные места в дистопические пространства.

Оттуда Иван перебирается в ресторан Союза писателей, пространство которого в фильме напоминает буржуазный клуб для избранных. Советская культурная номенклатура предстает как лицемерное и замкнутое сообщество. Кастовый характер социума и сохранение памяти для узкого слоя населения проявляются наиболее наглядно в двойственной символике интерьера ресторана: зал украшен традиционными люстрами, изливающими искусственный свет, и золотыми звездами, что создает синтез буржуазного и коммунистического элитизма. Тем самым контраст света и тьмы выявляет лишь две стороны одного и того же явления. Характерно, что музыкальным фоном становится джаз в исполнении темнокожей певицы, поющей песню «Аллилуйя», обладающую одновременно религиозной и популярной семантикой. Песня работает как особый звуковой элемент, который выходит за пределы конкретного пространства сцены: музыка как бы «расширяет» кадр и связывает происходящее с более широким контекстом. В данном случае речь идет сразу о нескольких слоях смысла: религиозном (напоминает

молитву и связана с темами утраты и надежды), культурном (песня широко узнаваема) и эмоциональном (музыка задает общий, веселый, вместе грустный тон сцены, выходящий за пределы конкретной бытовой ситуации). Это также выражает символическое столкновение религиозного импульса и утраченной трансцендентности в условиях тоталитарного режима.

Не случайно перед данным зданием, после исключения Писателя, происходит его первая встреча с Воландом-Сатаной. Иностраный гость утверждает, что прибыл в Москву с целью наблюдения «результата советского эксперимента» – процесса формирования нового будущего, новой страны и нового человека. В ходе их диалога иронически подвергается разоблачению не Бог, а атеизм, выступающий в фильме как своего рода «новая религия». При этом визуальная композиция сцены, в которой темно и идет дождь, а герои жестами указывают на Бога «вверху» и Сатану «внизу», формирует двойной интерпретационный уровень для зрителя. С одной стороны, жест может восприниматься как указание на традиционную вертикальную оппозицию сакрального и inferнального. С другой стороны, в контексте общей организации пространства фильма он не закрепляет зло за конкретным «низом», а лишь фиксирует его полновластное присутствие в рамках изображаемого мира.

Помимо этих сцен, отсутствующих в романе Булгакова, в киноленте представлена и светлая, и веселая (как в ресторане) вечеринка у Лиходеева. На ней советская элита «нового мира» предается развлечениям так же, как и элита прежних эпох. Единственным отсутствующим персонажем оказывается Берлиоз, уже погибший к этому моменту; однако Лиходеев произносит его имя лишь как отсылку к французскому композитору Гектору Берлиозу. Подобная деталь может быть прочитана как рефлексия эпохи на феномен бесследных исчезновений людей. Таким образом, дистопия фиксирует утраты и подмены исторической и коллективной памяти.

В пространстве этой же «нехорошей квартиры» Воланд–Сатана и его свита оказываются, наоборот, в атмосфере темноты: искусственное освещение отсутствует, источником света служат лишь свечи, выхватывающие из мрака фигуры. Такой визуальный прием может интерпретироваться и как символический отказ от проекта советской электрификации. На балу у Сатаны (здесь же) декорационное оформление отсылает к образам высотной архитектуры московских домов и советской монументальной скульптуры, однако выполнено в доминирующей черно-красной цветовой гамме. В пространстве огромного зала возникают черные пентаграммы, которые вытесняют символику серпа и молота и красной пятиконечной звезды, трансформируясь в жертвенные знаки условного дьявольского храма. В данном контексте принципиально важно разграничить подлинно репрессивную, деструктивную сущность коммунистического режима и амбивалентную природу действий Воланда, который, несмотря на свое демоническое начало, осуществляет акты справедливости. Все дома и квартиры, показанные в фильме, отражают такую двойственность и представляют собой такие многомерные центры пересечения различных плоскостей.

1.2. Город, улицы и площади. Подобное тождество свойственно и облику города и отсылает не только к масштабным сталинским стройкам 1930-х годов, но и к более абстрактной идее «строительства будущего» как идеологического проекта. В пределах пространственного континуума столицы уничтожение буржуазии репрезентируется посредством тех же механизмов, что и процесс строительства коммунизма. Так «Новая Москва» в фильме предстает в состоянии реконфигурации. Центральные улицы показаны строящимися, вскопанными и загрязненными. Аналогичным образом репрезентировано и асфальтирование пространства у кремлевских стен, что визуально фиксирует непрерывность действий власти – перманентного разрушения и созидания.

На следующий день после событий в ресторане, по настоянию Алоизия Могарыча, навязавшегося в «друзья», Писатель ожидает первомайских демонстрантов на площади у здания Союза писателей (в фильме эта локация соответствует московской «Ленинской библиотеке», см. РГБ), однако они не появляются. В случае их прибытия это событие могло бы символизировать протест против цензуры диктатуры в поддержку автора драмы «Пилат». Двучисленность членов советского коллектива подчеркивается и их поведенческой амбивалентностью: те же персонажи, которые аплодировали осуждению Писателя на пленуме, в ресторане демонстративно выражали ему поддержку. Красные надписи

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

на площади обозначают День труда, а не Страстную неделю или Пасху, как это отражено в романе Булгакова.

Вероятно, по причине социалистического характера парада, первомайская демонстрация в фильме показана будто на Ленинском проспекте вместо Тверской улицы, что исторически больше напоминает архитектурный образ домов и зданий, выполненный в стилистике сталинского ампира, брутализма и соцреализма. Изображение проспекта с типичными советскими лозунгами и надписями усиливает этот мотив. В кадре присутствуют крупные красные звезды, дирижабли и самолеты в небе. Последние, как элементы «воздушной демонстрации власти», структурно ближе к парадной милитаризованной и авиационной иконографии Парада Победы, чем к гражданской демонстрации Первомая. К таким образам относятся массовые шествия и телесные «башни», сформированные из атлетически выстроенных гимнастов. Подобные визуальные решения актуализируют ассоциации с эстетикой пропагандистских фильмов нацистской Германии, тем самым выстраивая параллель между двумя диктаторскими режимами. Добавим, что образ дирижабля становится новым объектом фильма, символизируя как «новый мир», так и стремление заглавных героев к полету – воссозданию их интимного мира (любовного романа) на свободе, и, возможно, совместному завершению текста их общего, письменного романа.

Именно в этом пространстве в киноленте Писатель пересекается с Маргаритой, которая пытается броситься под проезжающую парадную машину. Одновременно Писатель также оказывается в зоне движения колонн, что подчеркивает синхронизацию их личных и внешних, общественных событий, а также пространственное несовпадение фильма и романа, в котором аналогичная встреча локализована в уличном пространстве. В последующем монтаж парада чередуется с изображением Маргариты среди участников шествия, вынужденных участвовать в ритуализированном действии, включая демонстративные жесты приветствия с желтыми цветами в сторону проезжающего руководства, в том числе ее мужу – представителю советской номенклатуры на черной «Чайке»(?), что дополнительно связывает ее фигуру с контекстом тоталитарного порядка. Таким образом, сцена выполняет двойную функцию: постфактум объяснение подготовки Маргариты к самоубийству и введение второго ключевого субъекта действия и акта письма Писателя.

После встречи на параде заглавные герои продолжают совместное движение и диалог, который приводит их к ее дому, архитектурно соотносимому с типологией «Дома на набережной», как пространства советской элиты. Это здание широко представлено в советской и постсоветской литературе (см. Ю.В. Трифонов, А.М. Терехов и др.). В этот момент Писатель осознает социальный статус женщины: она принадлежит к элите и состоит в браке. Однако по ее же велению он садится на скамейку, чтобы приступить к работе над новым романом (с постепенно включаемым в него образом Маргариты), а камера фиксирует обложку «Московской газеты», на которой символически изображена Вавилонская башня (или зиккурат), интерпретируемая как визуальная репрезентация идеологического проекта «нового мира». Это отражает идею внешней реальности и внутреннего взгляда героя, когда границы между внешним и внутренним пространством стираются через поток фикционализации. Такое визуальное решение важно не только для передачи сюжета, но композиция кадров способствует и созданию ассоциативных переходов между этими плоскостями.

Таким же образом в монтажной структуре киноленты позже показано продолжение деструктивного действия «романной» Маргариты-«ведьмы»: оно распространяется и на городское пространство через разрушение рекламных и пропагандистских элементов, связанных с идеологией «нового мира». Ее перемещение над Москвой соотносено с реализованным и нереализованным архитектурным слоем индустриального и конструктивистского модернизма, включая утопические проекты и монументальные формы, как башню Татлина для III Интернационала с памятником Ленину на вершине или Дворец советов. Приостановка ее движения перед «бронзовой»(?) статуей Вождя обозначает точку концентрации властного и исторического давления в пространстве города, что может быть сопоставлено с аналогичными сценами взаимодействия субъекта и власти в литературной традиции (ср. образ «маленького Евгения» перед «Медным всадником»). «Ирреальная» прозрачность Маргариты контрастирует с темной материальностью городской среды. Оппозиция темной цветовой

А. Молнар *Топосы и дистопия*
в новом фильме «Мастер и Маргарита»

гаммы и свечение перед полной луной усиливает ощущение контраста гнетущей атмосферы и светлых кадров парада.

В другой сцене «реального» сюжета фильма, когда Писатель рассказывает эпизод из своего романа Маргарите о Берлиозе и Иване, рядом строители переносят «бронзовую» голову Ленина на берегу Патриарших прудов, что символизирует формирование новой советской реальности. Прогуливаясь по данному пространству, Писатель комментирует будущий облик Москвы – «New Москва» и рассказывает идею своего романа, которая создает ассоциативную параллель с идеями «brave new world» (см. А. Хаксли, Дж. Оруэлл, Е.И. Замятин) и связывает социалистический реализм с дистопическим воображением. Тем самым фильм Локшина отсылает и к советской киноленте «Новая Москва», и к шедевру немецкого антиутопического кино Фрица Ланга «Метрополь».

За счет монтажного сопоставления кадров выстраивается и глубинная идейная взаимосвязь между плоскостями. В последующем, «романном» кадре зрители фильма наблюдают эту вымышленную Москву, представленную не только прямоугольными зданиями в этом же месте, как в романе Булгакова, но и высотными постройками, стремящимися к небу (см. Вавилонскую башню). Вдали возвышаются здания со звездами на крышах (или даже с орлом, напоминающим символику нацистской Германии, см. также ее крест), а также необарочные постройки с Триумфальной аркой, или в виде здания НКВД на Лубянке, трансформированные в сталинскую перспективу и совмещенные с компьютерной графикой.

На этом фоне, в ярко солнечный день Берлиоз и Бездомный пьют компот будто у станции метро (показанная в кадре винтажная табличка оформлена по подобной стилистике), названной в честь Карла Маркса, рядом с Патриаршими прудами, что создает визуальный синтез образов главного идеолога коммунизма и главы православной церкви. Это усиливает эффект идеологического и символического наложения. В ходе разговора Берлиоз утверждает, что Иисус никогда не существовал, и настаивает, чтобы Иван в своей поэме отразил отрицание данного христианского тезиса. На заднем плане за персонажами видны настоящие фонтаны, которые постепенно замолкают с появлением Воланда. В кадровой композиции фильма представители советской власти репрезентуются, в том числе через систему знаков и наград, тогда как Воланд обозначен прежде всего эмблемой на груди и тростью в руках (ср. шпага). Здесь, как и в романе, звучит упоминание Соловецких лагерей – пространства репрессий, куда Иван отправлял бы инакомыслящих в рамках тоталитарной логики.

В данной визуальной конфигурации Берлиоз, отрицающий саму возможность исторического бытия Сына Божьего, своим жестом будто указывает на реальный памятник Ленину в центре Московской площади в «Ленинграде» (Санкт-Петербурге), символически ставя под вопрос не только реальность существования Вождя, но и легитимность самой советской идеологической системы. В этом месте появляются и автомобили эпохи – черные «Волги», ассоциирующиеся с советской элитой. (Напомним, что черные «эмки» вызывают ассоциации с ночными арестами и исчезновениями людей). Фильм последовательно связывает литературный претекст с травматическими аспектами советской истории. Таким образом, усиливается смешение реальности и вымысла: романа Булгакова с «истинной» историей Иисуса (Иешуа) и советской дистопической действительностью, предстающей в форме симулякра – фикции.

В романе Булгакова Патриаршие пруды и прилегающая часть Садового кольца («Кольцевой сад») представлены пустыми и безлюдными, с демонической атмосферой, создавая ощущение одиночества и абстрактной реальности. В фильме это пространство также воспроизводится: камера становится неустойчивой в момент, когда Берлиоз теряется в этом пространстве, тогда как свита Воланда направляет его к гибели, проводя через турникет. На заборе видны звезды и вращающийся крест, символически отсылающий к кресту Христа, но в данном случае интерпретируемый как знак обратной, «сатанинской» жертвы.

В кинематографической версии похожая аллюзия возникает, когда под трамваем голова Берлиоза отлетает, а Писатель затем кидает мяч детям. Аналогичный мотив развивается и в эпизоде с Иваном: преследуя «убийц» своего «учителя», он падает на трамвайные рельсы, ударяясь головой и тем самым

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

воспроизводя судьбоносный жест Берлиоза. Такое повторение формирует мотив зеркального дублирования и создает внутреннюю связность визуального повествования.

Добавим, что и буква «М» является таким же дубликатом. В романе соотносится с именами Мастера и Маргариты, Мессира, а также Берлиоза и самого Булгакова; в киноверсии к этому ряду добавляется и имя режиссёра – Михаила Локшина, а также мир и май месяц. Метро и Москва представлены как зеркальные пространства, а буква «М» в отражении лужи в фильме визуально трансформируется в «W». Фигура Воланда, который неуклонно отдаляется от Ивана, неоднократно показана со спины, что дополнительно актуализирует тему удвоения и отражения.

Погоня Бездомного за Воландом и его свитой зрителю представляется будто через дрожащую линзу или потрескавшееся стекло. Иван поднимается на ступеньках на высоту и спускается с нее к реке – «сакральной» воде. В образе бродяги Коровьев направляет его на заднем плане. С этой перспективы открывается вид на московские высотные здания с символикой советской власти, статуи Ленина (и полной луной над ними), одетыми во внешний мрак (и дефицит света в интерьерах). Эти образы словно отражаются в воде и активизируют ассоциации как с вавилонским мотивом в советской архитектуре, так и с темой надвигающегося падения, традиционно сопряженной с демоническими и сатанинскими коннотациями.

Итак, дома, улицы и здания – закрытые и открытые городские пространства – формируют сложный визуально-концептуальный контекст, дистопическую топологию, в которой уличный топос взаимодействует с замкнутыми интерьерами, создавая «сетку смысла». В ее пределах возникают дополнительные интерпретации, отражающие разрушение старых структур и проектирование нового порядка. При этом все локусы приобретают выраженную театральность, отсылающую к симулякрам советской действительности, а также демонстрируют элементы тоталитарного контроля, проявляющиеся в антигуманных действиях.

2. Театр – Зеркало

2.1. Дом, улица и пьеса Писателя–Мастера. В рассматриваемом контексте ключевое значение приобретает образ Писателя, который выдвигается в фокус дистопии фильма как персонаж, подвергающийся травле со стороны тоталитарного режима из-за готовящегося спектакля.

Аналогично подвергается разрушению и его личное пространство. В отличие от мира номенклатуры, «подземная» квартира Писателя–Мастера представлена как настоящий «книжный рай», культурное гнездо интеллигента (см. снова анализ мотива дома у Лотмана). Кроме того, этот объект функционирует как локус любви, понимаемой как чувство, противостоящее доминирующим властным структурам. Сцены романтической и творческой близости Писателя–Мастера и Маргариты сопровождаются визуальными мотивами – зеркалами, цветами, игрой света и тени, – которые символизируют внутреннюю реальность героев и сопровождают процесс их совместного акта письма.

В поисках своего исчезнувшего возлюбленного Маргарита сначала приходит в квартиру Писателя, в которой уже находится предатель Алоизий. Здесь вновь появляется транспарант, увиденный в начале фильма и призывающий к участию в первомайском празднике труда. Так вещь связывает различные эпизоды киноленты. После процесса же Алоизий сопровождает Писателя домой, и его возникшая зависть проявляется как к просторной квартире, выгодно отличающейся от коммуналки, так и к черному коту Бегемоту, которого он называет «буржум» за упитанность. Эти детали демонстрируют, как фильм трансформирует элементы реальности в художественную фикцию, придавая оживленность мотивам и предметам, отражающим мир романа Мастера в романе Булгакова.

В киноверсии двор дома, в подвале которого живет Писатель, полон строительного мусора. И сцена сопровождения отсылает к московскому строительству 1920–30-х годов: конные повозки, ретро-автомобили, солдаты, дополненные образом сварщика, который воплощает почетную фигуру советской эпохи. На одном из плакатов того времени публиковался призыв для товарищей присоединиться к строительству. Алоизий аналогично предлагает написать для них колхозный роман: «Как колосилась рожь» (см. по образцу «Как закалялась сталь» Н. Островского). Позднее Алоизий

действительно создает музыкальное произведение о любви доярки и тракториста, что демонстрирует его «продажность» новой власти. А Писатель деконструирует произведение своего мнимого друга, добавляя тему раскулачивания, что вызывает у Алоизия обиду. Вероятно, после этого он доносит органам на Писателя, раскрывая содержание его романа.

Первоначальный демонтаж театральной сцены с пьесой Писателя и разрушение подлинного искусства контрастируют с продолжающимся на улицах процессом возведения нового города. Таким образом, театр выступает не только как пространство действия, объединяющее разные локации (дом и улицу), но и как центр смысловой и визуальной концентрации (см. творчество и государство).

В связи с отмененным спектаклем добавим, что когда автора вызывают в администрацию театра, он видит, как убирают плакат с его постановкой «Пилат», чтобы поставить рекламу новой премьеры сезона. Другой плакат, размещенный в администрации, привлекает внимание к советской постановке «Большая Суббота». Это не отсылка к библейской Великой (Страстной) субботе, когда Христос умирает и силы тьмы свободно гуляют (как по Москве в романе Булгакова), а скорее к коммунистической субботе. Администратор платит Писателю гонорар, сравнимый с 30 сребрениками Иуды, но не за предательство. Причем эта сумма настолько мала, что Писатель должен расстаться и со всеми сочинениями Гоголя. В его квартире имеется и скульптура Гоголя, что визуально подчеркивает в фильме прямую линию преемственности между писательскими мирами Гоголя и Булгакова. В киноленте добавляется также реальный план, относящийся к проблеме быта: еще раньше видно, как администратор питается в театральном буфете, буфетчик поднимает упавший бутерброд и возвращает его на прилавок – конечно, не для руководства, а для обычных работников.

2.2. *Мюзикл.* На премьеру сезона – спектакль «Новая жизнь» – Писатель получает контрамарку у администратора с целью ее последующей продажи и получения дополнительного дохода. Однако он посещает спектакль в сопровождении своего нового знакомого – Воланда. Они встречаются перед монументальным мраморным зданием театра. Надпись на нем выполнена в стилистике социалистического реализма. Проблематика «нового мира» находит отражение в системе пропагандистских надписей и лозунгов, размещенных в пространстве фильма как в типичных, так и в намеренно неожиданных локациях городского ландшафта, в частности у театра. Такую же семантическую нагрузку несет и образ пятиконечной звезды, венчающей здания и интерьеры: в отличие от красных или золотых вариантов, в некоторых случаях, например, на вершине театра или в палате Сатаны, она выполнена в черном цвете (и обведена кругом). Цветовая и формальная специфика подчеркивает ее особый иконографический статус, лишенный сакральности и наделенный выражено инфернальными коннотациями, отсылающими к пентаграмматической символике.

Данные образы скрытого давления и контроля со стороны власти отсутствуют в романе Булгакова и представляют собой новаторские элементы, введенные в рамках авторской интерпретации создателей фильма. В зрительном зале присутствуют также барон Майгель, выступающий в роли наблюдателя, словно собирающего компрометирующий материал, а также другие представители советской номенклатуры. Именно здесь, на выходе Писатель впервые видит свою возлюбленную в сопровождении мужа. Реплика женщины о спектакле, заимствованная ею у любовника и содержащая формулу «проделана большая работа», подчеркивает низкий художественный уровень увиденного.

Подобно тому как мюзикл Алоизия представляет собой типичный образец «искусства» сталинской эпохи, театральная премьера «Вперед в будущее» функционирует как художественная репрезентация идеологического проекта коммунистического будущего. Сценическое пространство спектакля опирается на эстетику социалистического реализма: по обе стороны сцены размещены массивные скульптуры рабочих и крестьян. Одновременно в оформлении прослеживаются элементы художественных направлений начала XX века, в частности конструктивизма и других авангардных течений, символизирующих разрушение старого буржуазного мира и процесс строительства нового общества. Сопровождающая спектакль реклама представлена также не в форме традиционного плаката, а посредством современных неоновых вывесок. Дополнительные декорации отсылают к архитектурным проектам новой Москвы, что подчеркивает преемственность утопического образа грядущего в различных

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

исторических контекстах. Коммунистические анахронизмы и экспериментальные сценографические решения, а также организация пространства усиливают иммерсивный потенциал фильма, превращая его в активного участника процесса презентации, а не в нейтральный фон для киноповествования.

Действие мюзикла датировано 30 декабря 2022 года – столетием основания Советского Союза; тем самым оно отнесено более чем на сто лет вперед по отношению к событиям романа Булгакова – к моменту создания фильма. В рамках сценического «будущего» из массивных сооружений к конференсье выходят девушки в красных колпаках и серой униформе, визуально сближаемые с образами «роботов»; их шествие возглавляет Гелла. Участницы декламируют и исполняют текст, который показывает новый мир как утилитарную систему, сформулированную в главной песне с припевом «и что надеть, и что поесть». На спинке костюма конференсье изображен молот – символ, отсылающий к идеологической эмблематике страны. В диалоге с конференсье Гелла формулирует ключевой тезис утопического нарратива: в будущем все республики мира войдут в состав Советского Союза. Этот тезис визуально символизируется «земным шаром» на сцене.

2.3. *Кабаре*. Вместо ожидаемого идеологического зрелища на сцене в воображении Писателя возникают Воланд и его свита. Исчезновение Воланда из зрительного зала и его последующее появление на театральной сцене вновь акцентирует смешение фикции и реальности в фильме, реализуемое посредством приема многократного кодирования. Лишь позже, в ходе допроса тайной полицией, Воланд определяется для Писателя как воображаемое лицо. При их разговоре на квартире Писателя в кадре появляется бюст Пилата, рядом с которым Воланд находился в реальности Иешуа. Камера фиксирует его мимику, колеблющуюся от ироничной улыбки до холодной, жестокой неподвижности, что раскрывает его «сатанинскую» сущность, однако громкий смех Воланда отсрочивает момент осознания этой сущности Писателем.

Магические события и образы в фильме переработаны таким образом, что могут интерпретироваться не только как внешние фантазии Мастера, но и как проекции внутреннего мира Писателя. Подобное структурирование, в котором творческое воображение и творческая проекция мира в театре становятся центром визуального и нарративного поля, позволяет рассматривать пространственный топос не просто как сцену действия, но и как отражение конфликта творца в условиях давления тоталитарных структур.

В восприятии Писателя в пределах одного сценического пространства сближаются бытовые, «земные» проблемы (деньги, жилье) человеческого мира и сопряженный с ними трансцендентный план бытия, выступающий подлинной реальностью. В театре деконструкция мюзикла и репрезентация реального образа мира осуществляется через магическую модель варьете (в романе Булгакова аналогичная сцена разворачивается в Театре варьете) – «инфернальное кабаре» Воланда, опирающееся как на управляемый смех, так и на всеобъемлющий страх зрителей как инструмент регулирования. Как в дистопиях, так и здесь на первый план выходит карнавальное зрелище с участием шутов и ряженых, чьи действия направлены на гротескное разоблачение мира. Дистопическое представление выражает и страх Писателя за воплощение негативного сценария в воображаемом мюзиклом будущем с центральной идеей «и что надеть, и что поесть». С целью раскрытия этих проблем в магическом шоу интегрируются и жанровые элементы фэнтези и хоррора, заимствуя фантастических существ, технологические новшества и артефакты, что расширяет выразительные возможности киноповествования. Визуальные образы свиты Воланда, символика клоунских персонажей и эксцентричных костюмов, возможно, инспирированы фильмами ужасов («Пила», «Оно»).

Так называемый «солнечный знак» в мюзикле, венчающий образ нового мира и «светлого будущего», интерпретируется как символ утопического проекта. Появляющийся в воображении Писателя темно-серебряный знак становится метафорой разрушительной магии представления. Под ним на возвышении располагается в своем шоу Воланд, чья центральная позиция в сцене может быть сопоставлена с образом Морфеуса из фильма «Матрица», – однако данное сравнение носит иллюстративный характер. В «Матрице» Морфеус открывает Нео – потенциальному спасителю человечества – правду: разницу между подлинным, дистопическим миром и его цифровой симуляцией. В рамках данного

наблюдения это сопоставление используется лишь как наглядная аналогия, позволяющая обозначить функцию Воланда как фигуры, организующей особый тип «показа» и интерпретации происходящего. Такое сближение в фильме маркирует пересечение культурных кодов разных уровней – от булгаковского текста до позднего постмодернистского визуального мира – и одновременно указывает на принцип работы воображения Писателя, в котором элементы массовой культуры соединяются с литературными и мифопоэтическими мотивами.

Азazelло расстреливает вращающийся над зрительным залом «земной» шар в форме пентаграммы, из которого сыплются деньги – символ ложного материального изобилия, за которое, согласно логике мюзикля, можно приобрести пищу. Одновременно шар приобретает дополнительное символическое значение, ассоциируясь с образом головы, что отсылает к мотиву обезглавливания конферансье и, в более широком внутритекстуальном плане, – к гибели Берлиоза. В романе Булгакова эти деньги превращаются в фальшивые. Во время магического шоу также можно приобрести и виртуальную одежду, которая затем исчезает. Золотой бутик на сцене, визуально напоминает витрину элитного парижского магазина одежды и контрастирует с образами советского быта. Советская одежда здесь заменяется элегантной французской модой данной эпохи. Мужской персонаж, пытающийся примерить и приобрести одежду вместо своей жены, представлен как трансфигура. Зеркало в бутике, в котором переодетые рассматривают себя, служит средством разоблачения абсурдности происходящего в «реальном» мире.

2.4. *Зеркало.* Выявленный мотив зеркальности (отражения и театральности) последовательно осмысливается на протяжении всего фильма, структурируя систему взаимосвязанных эпизодов, персонажей и символических мотивов. Кинолента выстраивает также систему взаимного отражения различных повествовательных плоскостей, формируя эффект многослойной конструкции, соотносимой с принципами «роман в романе» и «театр в театре» (см. биографическое пространство автора–Писателя–Мастера, а также создаваемые им пьеса «Пилат» и роман, репрезентируемые через призму восприятия различных персонажей). Через этот топос режиссёр реализует эффект «мультиверсальности»: пространственно и символически совмещаются театрализованное и ритуализированное, создавая ощущение многослойной презентации дистопии.

Прием зеркальности концептуально связан с театральным представлением, которое выступает одним из композиционных центров фильма. Различные фрагменты киноленты объединяются в единый ряд, ведущий к этому эпизоду в театре, состоящему из двух представлений, отражающих друг друга и все остальные сцены киноверсии романа Булгакова. Двойное преломление строительства «нового мира» на театральной сцене – через мюзикл, поставленный советским режимом, и магическое шоу Воланда, представленное Писателем – раскрывает противоречивую природу этого мира и процесс его созидания. Мюзикл функционирует как апология всемирной победы коммунизма, однако «адское кабаре» Воланда вскрывает иллюзорность обещанного благополучия, «земного рая». Мотивы фальшивых денег, невидимой одежды и шара со звездой отражаются в поступках свиты и перекликаются с идеологическими лозунгами советской эпохи. На это указывает сам Воланд, иронически воспроизводя после завершения мюзикла его центральный мотив – будет «и что надеть, и что поесть». В результате утопический образ «прекрасного будущего» сменяется демонизированными апокалиптическими сценами, разворачивающимися в вымышленном, но в то же время вполне реальном настоящем. Таким образом отражается в театральном контексте то, что советская власть, символически «убивая» Бога, фактически трансформирует атеизм в квазирелигиозную систему. В противоположность этому Иешуа / Иисус в булгаковском романе-мифе предлагает верующим Царство Небесное как реальную альтернативу (любви и творчества) земным утопиям. Противостояние и переосмысление подлинного–фиктивного и реального–ложного миров выступает одной из ключевых тем киноверсии Локшина.

В театральном топосе на сцене объект демонстрации подчинен, с одной стороны, логике представления «новой жизни» (см. компоненты светлого будущего, например, марширующие роботы-гимнастки, как на параде), а с другой – логике ее разоблачения (см. отражение ее темной стороны: например, владыка мрака, взирающий сверху на москвичей, и шуты, дурачащиеся в мизансцене, подобно людям, затерянным под высотками и статуями). При этом операторская работа ориентирована на сохранение

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

как целостности пространства и зрелищного поля, так и их фрагментированности: используются крупные, дистанцированные и точечные, близкие планы. Они охватывают всю сценическую композицию (мюзикл – спектакль как демонстрация) либо, напротив, сокращают дистанцию между наблюдающим и наблюдаемым, создавая эффект квазиинтимной сферы (кабаре – спектакль в спектакле). Во время последнего зрители пересекают границу между сценой и залом и становятся актантами представления под управлением действующих лиц. Таким образом, в рамках данного топоса конструируются образы персонажей – кукловодов и кукол, кастовых руководителей и подчиненных; а его архитектура, масштабы, распределение и действия персонажей создают ощущение иллюзорного, условного представления, в котором каждый поступок участника (и зрителя) фиксируется и оценивается, формируя визуальную и концептуальную модель тоталитарного пространства. Театр становится не просто сценой для действия, а пространством, в котором концентрируются символические, идейные и социальные компоненты фильма.

3. Психиатрическая клиника – Пилат

Это раскрывается и в таких «реальных» и «вымышленных» пространствах, как зал процесса Писателя или палата Пилата, которые взаимосвязаны с образом психиатрической клиники. Последний является другим ключевым топосом фильма, который действует как самостоятельный носитель смысла, интегрируя иные физические и идейные измерения, чем театр, однако другими средствами усиливая ощущение общественной и внутренней дистопии.

3.1. Зал процесса. Рассмотрим кратко сначала эпизод, который интерпретируется как типичный элемент концептуальной практики 1930-х годов и отражает конфликт подлинного искусства и идеологического контроля, человека и власти, воплощенный в топосах современной тюрьмы, больницы и древних палат.

Помимо письменной критики творческого продукта и травли Мастера, как это показано в романе Булгакова, киноверсия репрезентирует сцену настоящего «показательного судебного процесса», в которой зритель становится свидетелем публичного осуждения Писателя из-за его драматического произведения «Пилат». Писатель подвергнут идеологической проработке на пленуме Союза писателей. Перед членами комиссии и публикой выставляется одинокая и беззащитная фигура, отсылающая будто к самому Булгакову, однако в этой фигуре консолидируется образ любого художника, подвергавшегося репрессиям в указанный период. Фигуры лысого, очкастого Латунского и председателя президиума напоминают не только реальных руководителей Союза писателей, но и народных комиссаров. Показ критиком журнала «Новый мир», в котором, как предполагается, опубликована пьеса Писателя, выступает визуальной метафорой «нового мира», обрушивающегося на творца. Главный редактор журнала Берлиоз обращается к собранию с публичным покаянием, признавая собственную политическую близорукость, проявившуюся при публикации произведения. В свою очередь, и барон Майгель произносит обвинительную речь против Писателя. Фильм делает более явным то, что в тексте романа лишь имплицитно: каким образом персонажи совершают действия, за которыми должны последовать соответствующие, вплоть до смертных, наказания.

Итак, на подиуме формируется композиция, напоминающая Центральный комитет партии. Дизайн зала отсылает к атмосфере заседаний его членов, выступающих на пленуме на фоне советской символики. В интерьере размещены соответствующие декорации и пятиконечные звезды, которые встречаются, например, на бронзовой (или мраморной?) руке (Ленина?) или на обложках аналогичных книг. Огромные мраморные колонны символизируют показную грандиозность и имперские черты советской системы, одновременно апеллируя к монументальности архитектуры Древнего Рима, ассоциирующейся с палатами Пилата.

3.2. Тюрьма. Процессу предшествуют кадры, которые в монтажной структуре фильма связаны с ним. Так показан допрос Иешуа Пилатом. Со временем выясняется, что данный эпизод является сценой-репетицией пьесы Писателя «Пилат». Разбор реквизита вызывает раздражение у «Народного актера СССР», возмущенного вмешательством в процесс, после чего отстраненный драматург направляется

к дому директора театра, чтобы прояснить ситуацию. В сцене, наблюдаемой Писателем на улице, дети инсценируют казнь контрреволюционеров – тех, кого система обозначает как «врагов народа». Они учат друг друга соответствующим действиям, одновременно поглядывая на Писателя. Этот эпизод предвосхищает его судьбу, формируя пространственно-символическую корреляцию между фиктивным и реальным пространствами киноленты.

Начинается серия давления и травли на творческую личность. Позже допрос, а также физические и психологические пытки со стороны тайной полиции ставят Писателя под угрозу утраты разума и памяти. Комната допроса «на Лубянке»(?) выглядит перегруженной и тесной: пространство сжато, насыщено предметами и деталями, из-за чего возникает ощущение некомфортной среды. Давление усиливается и поведенчески: детективы громко говорят и открыто угрожают Писателю, создавая атмосферу принуждения. Затем представлена камера Писателя, которая пустая – в ней нет ничего, кроме кровати, а само помещение узкое, темное и замкнутое. В обоих случаях используется темная цветовая гамма и ограниченное освещение, что визуально объединяет эти пространства в единую систему несвободы. Контраст между агрессивной, шумной средой допроса и полной тишиной и пустотой камеры усиливает ощущение изоляции героя. Сцена его заключения иллюстрирует арест Иешуа, за которым следует распятие. Из окна тюрьмы Писатель видит три креста во дворе, который освещен светом. В киноленте эти события словно чередуются, тем самым компоненты биографии Писателя и романа Мастера соотносятся между собой. Подобный монтажный ритм фильма создает ощущение преследования личного творчества социально-политическим контролем.

3.3. *Клиника.* Подобная композиционная и визуально-поэтическая двойственность пронизывает фильм в целом, в том числе его другой центр – образ психиатрической клиники. В архитектуре этого дистопического пространства вновь подчеркнута крестообразное расположение окон. Переход от «топоса-тюрьмы» к «топосу-клинике» в композиции киноленты не представляет собой резкого разрыва и может быть рассмотрен как изменение внутри подобной системы пространств дисциплинарного и нормализующего влияния. Если тюрьма задает модель непосредственного принуждения, изоляции и телесного наказания субъекта, то клиника обозначает несколько иной способ властного действия, связанный уже с попыткой физического исправления отклонений от нормы. В обоих случаях власть проявляется в наиболее прямых формах воздействия на тело и сознание человека.

Камера фильма монтажно перемещается в клинику на ключевых моментах нарратива, где альтер эго Писателя рассказывает Бездомному то же самое, что ранее сообщал Маргарите, например, о прогулках Берлиоза и Ивана по прудам или о доме, в котором жил директор театра. В квартире этого дома повествование дополняется вымышленными, символическими деталями: Азazelло выходит из зеркала, а свита Воланда изгоняет Лиходеева, что может быть интерпретировано как акт возмездия за судьбы прежних жильцов. В силу меньшей вины директора, как поясняет Писатель, ему не отрубают голову, его не казнят физически, а подвергают электрошоковой терапии в больнице, на что, по-видимому, указывает круглая шапка-ушанка на голове.

В отличие от этого, последующее за тюремным заключением помещение Писателя в клинику может рассматриваться как попытка подавления творческого мышления. В этом случае различие между фильмом и романом становится особенно заметным: кинолента подчеркивает характерные действия диктатуры в отношении «классовых врагов народа» – представителей интеллигенции. Электрошоковая терапия, которой он подвергается, создает визуальные и метафорические параллели со страданиями Иешуа и ролью Пилата. Это демонстрирует пределы личной свободы в условиях репрессивной системы и символизирует подчинение власти, аналогично известным антиутопиям/дистопиям, таким как «1984». Тело подвергаемого пыткам вздрагивает, что свидетельствует о последних следах угасающей жизни. В этом контексте «дрожащая камера» указывает на соотнесение нестабильности кадра (см. вибрация, прерывистость движения) с разрывом существования человека, и этот прием может быть прочитан как связь между состоянием героя и способом изображения. Электрошок выступает как форма передачи уничтожения через телесный опыт, который становится переживаемым и на уровне восприятия зрителя. Таким образом, насилие здесь передается не только через действие, но и через

A. Molnar *Topoi and Dystopia*
in the New Film *The Master and Margarita*

саму форму изображения – монтаж, ритм и визуализацию.

В фильме Локшина больница так представлена как наиболее фантастическое и дистопическое здание, конструктивистский интерьер и строгая симметрия которого создают атмосферу насилия и визуализируют разрушение личности, превращая клинику в символ дистопии. Огромные, светлые, но холодные и обезличенные залы, а также темные, изолированные и однотипные палаты, характерные для тоталитарного пространства, напоминают дворец Пилата в романе Булгакова; идентичные названия палат, в которых оказываются Иегемон и Писатель, усиливают ощущение их символического единства.

Отметим, что в визуальном ряде киноленты грандиозная, футуристическая, но недостроенная Москва сопоставляется с реконструированным древним Иершалаимом/Иерусалимом, также созданным будто с использованием компьютерной графики. Дворец Пилата помещен в здание, стилизованное под средневековую архитектурную традицию (съемки проводились на Мальте). Собеседники используют языки эпохи: латинский и арамейский, что напоминает фильм «Страсти Христовы» Мела Гибсона. Пилат ведет разговор с главой Синедриона в коридоре, а с Иешуа – во дворе. В коридоре клиники общается и профессор Стравинский; на фоне расположен бюст, визуально соотносимый с бюстом Пилата в квартире Писателя. На стенах клиники заметны мозаики римских бань. Психиатр ведет беседы с пациентами, формально проявляя заботу, но на деле выступает как инструмент логики, разума и уничтожающей идеологической машины (см. роль барона Майгеля). В общем помещении одновременно звучат советские марши, а лозунги и предупреждения вроде «Не бросаться с едой» или «Когда я ем, я глух и нем» подчеркивают идеологический контекст. Лысые люди в белой одежде напоминают заключенных. Дисциплинарное воздействие и медицинская регламентация «роботизируют» больных (см. мюзикл) – театралов, писателей и поэтов, что наглядно проявляется в сцене обеда: они, получившие минимальные порции, медленно, не поднимая взгляда, смотрят в тарелки и механически двигают алюминиевыми ложками – характерной советской посудой.

Превращение таких топосов, как психиатрическая клиника и дворец Пилата, в полноценные дистопические пространства наглядно демонстрирует, как архитектура, интерьер и предметы в фильме становятся инструментом идейной и поэтической выразительности, неотъемлемым элементом жанрового и эстетического построения. Расположение элементов передает ощущение тотального контроля и психологической изоляции, которое было бы невозможно достичь исключительно средствами диалогов или актерской игры. Освобождение из этого мира становится возможным лишь в момент выхода за пределы сферы постоянной наблюдаемости – через решетку в чужую камеру или при перемещении в иное пространство, наружу, например, на верхнюю террасу, откуда открывается вид и на город, и на страдающего Пилата, освобожденного «автором» от греха, и на бездну внизу, в которую герой фильма в конечном итоге падает, совершая самоубийство. Таким образом, в одной сцене устанавливается взаимосвязь между нарративными и пространственными уровнями, формируя целостную кинематографическую композицию.

3.4. *Финал.* Контрастно с подлинным «домом» – квартирой Писателя, в которой пространство создает ощущение расширения возможностей благодаря творческому духу, дистопические топосы демонстрируют замкнутость и неизбежность и функционируют как инструменты контроля власти, превращая творца в объект давления. Противопоставление внутренне открытого и внешне закрытого, а также тесного, но кажущегося масштабным и якобы просторного, но на самом деле клаустрофобного топосов усиливает контраст между свободой фантазии и жестокой реальностью. Вместе с тем, в фильме дистопические локации объединяют воплощение уничтожения человека диктатурой и конструирования будущей страны, в то же время здесь рождается новый роман Писателя, коррелирующий с романом Мастера и романом Булгакова.

Рассматриваемые в статье эпизоды фильма – включая разрушение квартиры критика Латунского и дистопической Москвы Маргаритой, символическое уничтожение виновников травли Писателя и самого Писателя, а также сцены вознаграждения – объединены использованием выразительных визуальных средств. Если в начале киноленты доминирует мотив воды, то в финале – огонь, который словно распространяется по всему городу, приобретая эсхатологическое звучание подлинного апокалипсиса.

Красное пламя охватывает дома и здания, подобные вавилонским башням, театры и клиники, а также символы власти – пентаграммы, памятники и шары; и в результате все это приобретает черный цвет. Следовательно, цвет в фильме также выполняет смыслообразующую функцию.

В квартире Писателя, в которой рукопись, согласно логике повествования, должна была быть уничтожена, черный Азазелло извлекает ее, поджигает сигару черного кота Бегемота и передает текст Воланду, одетому в черное, который начинает читать «адский», пылающий и почерневший роман о Сатане. В конечном итоге утвердительной становится идея «воскресения», выраженная через демонстрацию онтологической неуничтожимости художественного слова: поэтический текст «никогда не сгорает» и тем самым фиксируется как элемент культурной топики сохранения.

Заключение

В заключение можно наметить, что обращение к пространственным топосам в фильме Локшина «Мастер и Маргарита» раскрывает «согласованность» архитектурных форм и дистопической логики повествования. Ключевые локации функционируют не только как фон действия: в этих пространствах переплетаются реальные события, фантастические мотивы и литературные и культурные аллюзии, что позволяет киноленте интегрировать прошлое, настоящее и воображаемые проекции в единый смысловой концепт.

В статье показано, что в городских пространствах фильма одновременно присутствуют и пересекаются черты театра (эффект зрелища) и психиатрической клиники (система контроля). Образ ретрофутуристически стилизованной Москвы как «строящейся Вавилонской башни» формирует визуальную поэтику, в которой пространство символизирует утопическое стремление к власти и одновременно – распада. Театр в фильме работает как место показной дистопии. Здесь все построено на карнавальности, гротеске, игре. Но это не просто развлечение: через нее осуществляется подмена реальности и манипуляция зрителя. Психиатрическая клиника, в свою очередь, представлена как закрытое институциональное пространство. Это более жесткий тип дистопии, в которой контроль происходит через изоляцию человека от внешнего мира, ограничение его памяти и разрушение его личности.

Если посмотреть на эти пространства вместе, они читаются как два разных способа устроить дистопию. Они создают смысловое напряжение, выявляющее и их родство, которое состоит в том, что зрелищность и репрессия проявляются как элементы единой системы, которой противостоит творчество. Если подойти к этому с точки зрения киноведения и визуального языка фильма, сопоставление позволяет подытожить наблюдения.

В киноленте театральная архитектура с амфитеатральной структурой усиливает эффект коллективного наблюдения, превращая пространство аналогичному уличному параду: человека выставляют напоказ, превращают в часть представления. Камера поддерживает это ощущение. В музыкальных сценах она часто снимает фронтально, подчеркивая симметрию огромных декораций, масштаб колонн и зала. Люди на этом фоне кажутся маленькими элементами тщательно организованного зрелища. В эпизодах кабаре пространство выглядит более узким и концентрированным, выстроенным иерархически, однако действующие лица двигаются больше и хаотичнее. Добавим, что в уличном и площадном пространстве операторская стратегия смещается в сторону дробления кадра, смены точек зрения и подвижной камеры. Неустойчивое, «дрожащее» изображение и нарушенная композиция усиливают эффект дезориентации субъекта (ср. движение Берлиоза с фигурой обезглавленного конферансье: оба теряют направление и контроль над происходящим).

Психиатрическая клиника особенно наглядно работает как такое замкнутое пространство. Она со своей грандиозностью и чередованием освещенных и затемненных помещений одновременно напоминает московские квартиры и дома, а также интерьеры ресторанов и залов. Здесь пациенты показаны в пространстве, организованном по принципу паноптикума: коридоры, палаты и общие помещения устроены так, чтобы контролировать и перемещения людей, и их повседневную жизнь. Человек постоянно остается в поле зрения, а любое его действие может стать объектом наблюдения. Похожим образом организовано и пространство двorca Пилата.

*A. Molnar Topoi and Dystopia
in the New Film The Master and Margarita*

Связь между пространством и кинематографическим языком фильма проявляется и через конкретные визуальные приемы. Благодаря им картина не выглядит простой экранизацией романа, а становится самостоятельной авторской интерпретацией. Один из важнейших инструментов здесь – цвет. Он работает не как украшение, а как способ задать, где мы находимся. Москва почти всегда темная, местами серо-желтая. Из-за этого город выглядит мрачным, словно лишенным живых красок. Такая палитра делает столицу выцветшей и застывшей, из которой постепенно исчезают жизнь и движение. На этом фоне особенно выделяются эпизоды с Пилатом и первомайским парадом, где цветовая гамма становится заметно ярче. Однако эта яркость подчеркивает искусственность происходящего, соединяя торжественность с насилием и превращая праздник в спектакль. Иначе выглядят бал и другие фантастические эпизоды. Черно-красная гамма театра и «нехорошей квартиры» подчеркивает их связь с карнавалом, подземным миром и различными формами власти, одновременно коммунистической и инфернальной. Психиатрическая клиника, как и официальные учреждения, напротив, окрашена в холодные и почти бесцветные тона. Эти пространства кажутся стерильными, а их цветовое решение усиливает ощущение насилия, которому здесь постоянно подвергается человек.

Дистопические пространства в фильме постоянно переходят друг в друга, из-за чего граница между реальностью и вымыслом становится все менее определенной. То, что сначала кажется плодом воображения, начинает восприниматься как часть реального мира, а привычная повседневность, наоборот, приобретает черты фантазии. Важную роль здесь играет монтаж. Переходы между разными пространствами построены так, что отдельные сцены начинают перекликаться друг с другом. Бытовые эпизоды рифмуются с творческими фантазиями Писателя, официальные и репрессивные интерьеры – с фантастическими мирами. Благодаря этим переключкам фильм не разделяет реальное и вымышленное, а постоянно сближает их и заставляет отражаться друг в друге. Поэтому многие образы, мотивы и пространства возникают в картине не один раз, а возвращаются в новых сочетаниях и контекстах, образуя сеть зеркальностей: то, что происходит «реально», вдруг отзывается в сценах бала или у Пилата. Так уровни реального и воображаемого постоянно пересекаются и складываются в единую картину мира.

Киноповествование сосредоточено на образе Писателя как сквозного персонажа. Через него выстраиваются разные уровни истории, связанные с переходами между реальностью и вымыслом и с самим процессом создания смысла. Это решение отличается от традиционной композиции романа Булгакова. Из-за соединения исторических и литературных отсылок травматический опыт, символические образы и городские пространства существуют в фильме одновременно, создавая ощущение присутствия и экранной реальности, и мира романа. В этом проявляется также идея устойчивости творческого начала. Для Локшина это и способ показать борьбу художника, которая выглядит почти безнадежной, но все равно не прекращается. Однако мотив «несгорающей рукописи» – это не просто мораль о победе творчества. Скорее, это и пространство локуса любви, которое отделено от внешнего мира власти и ему противопоставлено. В нем воображение и творчество продолжают жить.

В целом фильм устроен не как набор отдельных дистопических пространств, а как их постоянное пересечение: они не существуют по отдельности и все время отражаются друг в друге. Эти топоры и выразительные средства вместе формируют целостную визуальную поэтику фильма Локшина, превращая их в основной носитель авторского смысла и обеспечивая кинематографическое переосмысление литературного уровня интерпретации.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Мастер и Маргарита (2024, реж. М. Локшин, Россия), игр.

ИСТОЧНИКИ

Алиев 2024 – Алиев Т. «Мастер и Маргарита»: обзор новой и удачной экранизации Булгакова. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/life/news/65b1fec49a7947462c3c8a8d> (дата обращения: 10.06.2026).

Дергунов 2024 – Дергунов Е. «Мастер и Маргарита» Михаила Локшина: проделана большая работа. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.soyuz.ru/articles/3349> (дата обращения: 10.06.2026).

А. Молнар *Топосы и дистопия*
в новом фильме «Мастер и Маргарита»

- Константинова 2024 – Константинова М. Чем ошеломил Германию фильм «Мастер и Маргарита». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dw.com/ru/cto-udivilo-nemeckih-zritelej-v-filme-mihaila-loksina-master-i-margarita/a-72389329> (дата обращения: 10.06.2026). – [Примечание: на дату выхода публикуемой статьи А.Молнар издание признано Генеральной прокуратурой России «нежелательной организацией»].
- Локшин 2024 Локшин М. «Цензуры в фильме практически нет»: интервью с режиссёром. [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2024/02/15/tsenzury-v-filme-prakticheski-net> (дата обращения: 10.06.2026). – [Примечание: на дату выхода публикуемой статьи А.Молнар издание признано Генеральной прокуратурой России «нежелательной организацией»].
- Снигирь 2024 – Снигирь Ю. Ответила на критику «Мастера и Маргариты» Михаила Локшина. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gazeta.ru/culture/news/2024/02/20/22377559.shtml> (дата обращения: 10.06.2026).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975 – Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
- Гид 2024 – Гид Т. Москва «Мастера и Маргариты». [Электронный ресурс]. URL: <https://moscow-i-ya.livejournal.com/867428.html> (дата обращения: 10.06.2026).
- Глуховский 2024 – Глуховский И. Странности и мистика вокруг попыток экранизации романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». [Электронный ресурс]. URL: <https://argumenti.ru/scandal/2024/01/879979> (дата обращения: 10.06.2026).
- Гронский 2025 – Гронский Я. Где снимали «Мастера и Маргариту»: знакомые места в Москве и Петербурге. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rbc.ru/life/news/65c0a3179a79473f4eb7f5be> (дата обращения: 10.06.2026).
- Долгина 2009 – Долгина Е.С. Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX–XX веков. – Нижневартовск: Изд-во Нижневартовского гуманитарного университета, 2009.
- Домащенко 2024 – Домащенко А.В. Из заметок о французском контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вестник ДонНУ. Серия «Филология». 2024. № 1. С. 3-15.
- Игнатов 2008 – Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. № 2. С. 57-74.
- Катаругин 2024 – Катаругин Д. «Мастер и Маргарита»: архитектура победившего социализма. [Электронный ресурс]. URL: <https://dtf.ru/cinema/2583746-master-i-margarita-arhitektura-pobedivshogo-socializma> (дата обращения: 10.06.2026).
- Лотман 1992 – Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992.
- Лотман 2000 – Лотман Ю.М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000.
- Романова 2025 – Романова Е.С. Дидактический потенциал экранизаций произведений. [Электронный ресурс]. URL: https://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2025/lichn_i_prof_razv_bud_special/4/Romanova.pdf (дата обращения: 10.06.2026).
- Рыбина 2025 – Рыбина П.Ю. Литература на экране: базовые метафоры современной теории адаптации // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2025. № 3. С. 158-170.
- Симонова 2011 – Симонова С.А. К проблеме соотношения экранизации и литературного первоисточника // Вестник ВГИК. 2011. № 4 (10). С. 134-142.
- Фуко 2006 – Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью: в 3 ч. Ч. 3. – Москва: Практис, 2006. – С. 191-204.
- Шимонова 2024 – Шимонова Н.В. Два поколения – две интерпретации романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Телекинет. 2024. № 1/2 (26/27). С. 51-56.
- Юрьева 2005 – Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005.
- Booker 2012 – Booker M.K. Critical Insights: Dystopia. – New York: Salem Press, 2012.
- Claeys 2015 – Claeys G. Three Variants on the Concept of Dystopia // Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage / Ed. F. Vieira. – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. – P. 14-18.
- Curtius 2013 – Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. – Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Hutcheon 2013 – Hutcheon L. A Theory of Adaptation. – New York: Routledge, 2013.
- The Oxford Handbook 2017 – The Oxford Handbook of Adaptation Studies / Ed. T. Leitch. – Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Space in Literature 2018 – Space in Literature: Method, Genre, Topos / Ed. U. Terentowicz Fotyga. – Berlin: Peter Lang GmbH, 2018.
- The Literary Beach 2024 – The Literary Beach: History and Aesthetics of a Modern Topos / Eds. C. Meiner, K.H. Andersen. – London: Routledge, 2024.

SOURCES

- Aliev, T. (2024), "Master and Margarita: Review of a New and Successful Adaptation of Bulgakov", *RBC Life*, available at: <https://www.rbc.ru/life/news/65b1fec49a7947462c3cba8d> (Accessed 10 June 2026).
- Dergunov, E. (2024), "Master and Margarita by Mikhail Lokshin: A Lot of Work Has Been Done", *Soyuz.ru*, available at: <https://www.soyuz.ru/articles/3349> (Accessed 10 June 2026).
- Konstantinova, M. (2024), "What Surprised Germany in the Film 'Master and Margarita'" [What surprised Germany], *Deutsche Welle*, available at: <https://www.dw.com/ru/cto-udivilo-nemeckih-zritelej-v-filme-mihaila-loksina-master-i-margarita/a-72389329> (Accessed 10 June 2026). – [Note: on the date of publication of the article by A. Molnar, the publication was recognized by the Prosecutor General's Office of Russia as an "undesirable organization"].
- Lokshin, M. (2024), "There Is Practically No Censorship in the Film: Interview with the Director" [Interview], *Meduza*, available at: <https://meduza.io/feature/2024/02/15/tsenzury-v-filme-prakticheski-net> (Accessed 10 June 2026). – [Note: on the date of publication of the article by A. Molnar, the publication was recognized by the Prosecutor General's Office of Russia as an "undesirable organization"].
- Snigir, Yu. (2024), "Yulia Snigir Responded to Criticism of Mikhail Lokshin's 'Master and Margarita'" [Response interview], *Gazeta.Ru*, available at: <https://www.gazeta.ru/culture/news/2024/02/20/22377559.shtml> (Accessed 10 June 2026).

REFERENCES

- Bakhtin, M.M. (1975), "Forms of Time and Chronotope in the Novel", *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR, pp. 234-407.
- Booker, M.K. (2012), *Critical Insights: Dystopia*, Salem Press, New York, USA.
- Claeys, G. (2015), "Three Variants on the Concept of Dystopia", in Vieira, F. (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, UK, pp. 14-18.

A. Molnar *Topoi and Dystopia*
in the New Film *The Master and Margarita*

- Curtius, E.R. (2013), *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Dolgina, E.S. (2009), *Problemy kul'tury v russkoj literaturnoj utopii XIX–XX vekov* [Problems of culture in Russian literary utopia XIX–XX centuries], Izd-vo Nizhnevartovskogo gumanitarnogo universiteta, Nizhnevartovsk, Russia.
- Domashchenko, A.V. (2024), "From Notes on the French Context of M. Bulgakov's Novel 'Master and Margarita'", *Vestnik DonNU. Filologiya* [Bulletin of Donetsk National University. Philology], no. 1, pp. 3-15.
- Foucault, M. (2006), "Of Other Spaces", *Intellektualy i vlast'* [Intellectuals and Power], Praxis, Moscow, Russia, pp. 191-204.
- Gid, T. (2024), "Moscow of 'The Master and Margarita'", LiveJournal, available at: <https://moscow-i-ya.livejournal.com/867428.html> (Accessed 10 June 2026).
- Glukhovskiy, I. (2024), "Oddities and Mysticism around Attempts to Adapt Mikhail Bulgakov's Novel 'Master and Margarita'", *Argumenty i Fakty*, available at: <https://argumenti.ru/scandal/2024/01/879979> (Accessed 10 June 2026).
- Gronsky, Y. (2025), "Where 'The Master and Margarita' Was Filmed: Familiar Places in Moscow and St Petersburg", *RBC Life*, available at: <https://www.rbc.ru/life/news/65c0a3179a79473f4eb7f56e> (Accessed 10 June 2026).
- Hutcheon, L. (2013), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, USA.
- Ignatov, K.Yu. (2008), "From the Novel Text to the Film Text: The Problem of Preserving Authorial Style", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, no. 2, pp. 57-74.
- Katarugin, D. (2024), "The Master and Margarita: Architecture of Victorious Socialism", available at: <https://dtf.ru/cinema/2583746-master-i-margarita-arhitektura-pobedivshego-socializma> (Accessed 10 June 2026).
- Leitch, T. (ed.) (2017), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Lotman, Yu.M. (1992), *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], vol. 1, Aleksandra, Tallinn, Estonia.
- Lotman, Yu.M. (2000), *Semiosfera* [The Semiosphere], Iskusstvo-SPB, St. Petersburg, Russia.
- Meiner, C. and Andersen, K.H. (eds.) (2024), *The Literary Beach: History and Aesthetics of a Modern Topos*, Routledge, London, UK.
- Romanova, E.S. (2025), "Didactic Potential of Film Adaptations", available at: https://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2025/lichn_i_prof_razv_bud_special/4/Romanova.pdf (Accessed 10 June 2026).
- Rybina, P.Yu. (2025), "Literature on Screen: Basic Metaphors of Contemporary Adaptation Theory", *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, no. 3, pp. 158-170.
- Shimonova, N.V. (2024), "Two Generations – Two Interpretations of Bulgakov's Novel 'Master and Margarita'", *Telekinet*, no. 1/2 (26/27), pp. 51-56.
- Simonova, S.A. (2011), "On the Problem of the Relationship Between Film Adaptation and Literary Source", *Vestnik VGIK*, no. 4 (10), pp. 134-142.
- Terentowicz-Fotyga, U. (ed.) (2018), *Space in Literature: Method, Genre, Topos*, Peter Lang GmbH, Berlin, Germany.
- Yuryeva, L.M. (2005), *Russkaya antiutopiya v kontekste mirovoj literatury* [Russian dystopia in world literature context], IMLI RAN, Moscow, Russia.