

Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Стойкова Татьяна Александровна

**Речь персонажа в художественной
системе произведения (роман
М.А. Булгакова
«Мастер и Маргарита»)**

специальность 10.02.01 — русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель д.ф.н. Д.М. Поцепня

Санкт-Петербург
2000

Оглавление

Введение	4
Глава I. Языковая личность Воланда в авторской картине мира ...	20
Вводные замечания. Концепции образа Воланда в научной литературе	20
1. Когнитивный аспект языковой личности Воланда	22
§1. Отражение принципов мироустройства в мотиве смерти ...	23
§2. Концептуальная лексика добро — зло, свет, покой в картине мира Воланда	30
§3. Речевое выражение всезнания	35
1) Грамматическая семантика временных глагольных форм .	35
2) Предсказание смерти	38
3) Семантика обобщенности	4 [^]
§4. Речевое выражение авторитарности	45
1) Краткие формы имени прилагательного	45
2) Выказывания с модальными значениями долженствования, необходимости, возможности/невозможности	47
2. Прагматический аспект языковой личности Воланда	50
§1. Эмоциональный тон высказываний и его речевое выражение	50
1) Ирония как доминанта эмоционального тона	50
2) Грубо-фамильярный тон как проявление игры	61
3) Торжественно-приподнятый тон	63
4) Лирический тон, идущий от автора	65
§2. Речевое выражение волюнтаривной макроинтенции	68
3. Авторская оценка образа Воланда	75
§1. Речевое выражение оценки в повествовании	75
§2. Речевое выражение оценки в ремарках	83
§3. Речевое выражение оценки в описании	86
Выводы	99
Глава II. Языковая личность Ивана в авторской картине мира	103
Вводные замечания: Интерпретация образа Ивана в научной литературе	103
1. Отражение тоталитаризма и атеизма в речевом поведении Ивана Бездомного	105

§1. Исходная картина мира поэта Бездомного и её речевое выражение.....	105
§2. Речевое выражение волюнтаривной макроинтенции.....	110
2. Динамика языковой личности Ивана.....	117
§1. Начало эволюции героя и её речевое проявление.....	117
§2. Становление идеалистической концепции мироустройства и изменение субъективной модальности высказываний	120
§3. Речевое выражение познавательной интенции.	128
3. Эволюция героя в оценках автора	130
4. Образ луны в речи персонажа и художественной системе произведения	136
Выводы.....	148
Глава 3. Языковая личность Бегемота в авторской картине мира	152
Вводные замечания: Структура образа Бегемота	152
1. Соотношение когнитивного плана высказываний Бегемота с мировидением Воланда	154
§1. Мотив милосердия.....	154
§2. Мотив смерти.....	156
§3. Мотив света и тьмы (добра и зла).....	158
2. Игровое начало как макроинтенция социальных ролей Бегемота.....	161
§1. Речевые маски Бегемота в московском сюжете.....	162
§2. Речевые маски Бегемота в inferнальном мире.....	168
3. Авторская оценка образа Бегемота.....	171
Выводы.....	177
Заключение	179

Введение

Изучение речи персонажа имеет давнюю традицию. Направленность исследований определялась, с одной стороны, состоянием стилистики художественной речи, с другой — развитием лингвистической науки, актуальностью тех или иных проблем на разных временных этапах.

В 50–60-е годы речь персонажа исследуется прежде всего как составляющая его образа: описываются речевые особенности, прежде всего словарь персонажа, с точки зрения стилистической окраски, а также приемы речевой выразительности. Анализ социального разноречия изображаемой среды непосредственно связывался с типизацией речи персонажей, представляющих разные социальные слои. Отсюда особый интерес к стилистическим функциям характерологических средств — диалектных, разговорно-просторечных речевых единиц, жаргонизмов, профессионализмов, передающих колорит среды и типичные особенности речи ее представителей (Старикова 1957; Васильев 1958; Мурзин 1960; Гавриленко 1971; Дмитриев 1977; Сидорова 1985 и др.). В тех же исследованиях наряду с речевыми средствами типизации анализируются приемы индивидуализации речи персонажа, отражающие особенности его характера.

Параллельно складывается новое направление в изучении речи персонажа, которое было обусловлено активным изучением живой разговорной речи носителей литературного языка (Шведова 1960; Сиротина 1974; Лаптева 1976; Шмелев 1977; Разговорная речь... 1983; Земская 1991). Системное описание разговорной речи на основе записей устного непосредственного

общения в сопоставлении с системой функциональных стилей, выявление ее типологических особенностей поставило перед исследователями вопрос о степени и характере отражения живой разговорной речи в художественном тексте. В центре внимания оказались принципы создания речи персонажа, которая рассматривалась как эстетически преобразованная разговорная речь. В научной литературе сложились две точки зрения на эту проблему.

1) Речь персонажа является стилизацией разговорной речи (Виноградов 1963; Кожевникова 1971; Сиротинина 1974; Виноградова 1979; Рябова 1980; Кромер 1988). Стилизация направлена на то, чтобы произвести впечатление подлинности, что достигается эффектом разговорности — отбором и включением тех или иных черт разговорной речи и приемами их организации.

2) Речь персонажа представляет типизацию живой разговорной речи, т.е. отражает не случайные, а типологические ее особенности: устную форму, диалогичность, спонтанность, ситуативную обусловленность, творческий характер, экспрессивность (Ковтун 1969; Лигута 1976).

Поскольку речь персонажа находит непосредственное воплощение прежде всего в диалоге, то исследуется соотношение художественного диалога с диалогической разговорной речью (Винокур 1977; Полищук, Сиротинина 1979; Борисова 1995). При этом подчеркивается, что элементы естественной разговорной речи, особенности живого диалога в художественном диалоге претерпевают эстетические преобразования, наделяются эстетической функцией, а поэтому все различия объясняются

принципиальным пониманием художественного диалога как эстетически организованной образом автора речи.

В 70–е годы художественный диалог становится предметом самостоятельного изучения и вне сопоставления с живой разговорной речью, так как возрастает научный интерес к проблемам строения диалогической речи, речевого сцепления реплик и оформления диалогического целого. Этот круг общетеоретических вопросов связан прежде всего с изучением языка драмы.

Интенсивное развитие теории художественной речи поставило перед исследователями вопрос о связи речи персонажа с центральной проблемой стилистики художественной речи — образом автора. Фундаментальная задача реконструкции образа автора на основании анализа его произведений была выдвинута в трудах В.В. Виноградова, который ввел в научный обиход и термин «образ автора» (Бонеецкая 1986: 10). Концепция образа автора как «концентрированного воплощения сути произведения» (Виноградов 1971: 118) обосновывалась в трудах исследователя, подкреплялась стилистическим анализом конкретных текстов (Виноградов 1956; 1963; 1971; 1980). Индивидуально-речевая структура произведения в соотношении и взаимодействии форм и типов речи отражает образ автора.

Эта категория, считает ученый, объединяя систему речевых структур повествователя и персонажей, проявляясь во взаимодействии субъектных планов повествования в форме «сложных, противоречивых соотношений между авторской интенцией /.../ и ликами персонажей» (Виноградов 1980: 203), обеспечивает эстетическую целостность художественного текста.

Начатое в работах В.В. Виноградов изучение речи персонажа как элемента образа автора в последующих исследованиях связывается с проблематикой выделения субъектно-речевого плана персонажа, композиционных форм и способов введения слова персонажа («чужого» слова) в авторское повествование. Таким образом, формируется еще один подход к анализу речи персонажа и ее взаимодействия с авторской речью. В рамках этого аспекта как самостоятельная проблема выделяется категория несобственно-прямой (несобственно-авторской) речи, которая приобретает особую эстетическую значимость в реалистической прозе. Обращение к несобственно-авторской речи позволяет автору предельно приблизиться к сфере речи и сознания героя, раскрыть диалектику души героя. Наряду со стилистическими функциями, ее ролью в реализации образа автора, изучаются и структурные типы несобственно-авторской речи (Ковтунова 1956; Старикова 1957; Соколова 1968; Глушкова 1969; Демидова 1976; Рыжова 1991; Кожевникова 1994).

В силу сложившейся в художественной литературе XX века тенденции к субъектной многоплановости текста значительно усложняются способы композиционно-речевого построения художественного текста, соотношения речи автора и персонажа. Одной из главных черт литературного процесса, обусловленных эволюцией и сменой типов повествования в русской литературе XIX–XX веков, по наблюдениям Н.А. Кожевниковой, является вытеснение авторского повествования несобственно-авторским. Этот тип повествования рассматривается как промежуточное звено между авторским повествованием и композиционно-речевой формой сказа (Кожевникова 1994).

Сказ как повествование от лица рассказчика, представляющего особый персонаж, составляет объект отдельного изучения в стилистике художественной прозы, опирающегося на классические работы Б. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, В. Шкловского. Субъектная многоплановость художественной прозы определяет тенденцию образования сказовых форм, отличных от сказа. В связи с этим встает проблема типологии сказовых форм в художественной прозе (Бонецкая 1985; Кожевникова 1994; Сепик 1990).

По-своему проблема соотношения образа автора и персонажа поставлена в классических монографиях М.М. Бахтина (Бахтин 1975; Бахтин 1979). По мысли исследователя, «говорящий человек в романе — всегда в той или иной степени идеолог, а его слово всегда идеологема» (Бахтин 1975: 146). Персонаж — выразитель определенной идеологической позиции, которая проявляется в его поступках и действиях. Автор как носитель напряженно активного единства завершеного целого включает и сознание, и мир своего героя. Соотношение позиций автора и героя проявляется в эстетической реакции автора на героя, в «видении героя как целого, в структуре его образа» (Бахтин 1979: 10-13).

Концепция художественной речи в работах Б.А. Ларина (Ларин 1974) определила семантическое (и соответственно лексикографическое) направление в изучении стиля писателя — через системное изучение его словоупотребления, обусловила новые акценты в изучении речи персонажа, особенно ярко проявившееся в исследованиях М.Б. Борисовой, посвященных русской драматургии (Борисова 1970; Борисова 1972; Борисова 1977; Борисова 1998).

Одна из центральных проблем этих работ — выявление системы ценностей автора, его эстетической позиции через пристальное изучение слова в структуре художественного диалога. Основное внимание уделяется средствам смысловой двуплановости и многоплановости диалога: семантической сложности слова в соседних репликах разных персонажей, видам семантической связи реплик, семантическим преобразованиям слов-лейтмотивов, выражающих в речевых партиях персонажей разные идеологические позиции. Именно смысловая двуплановость диалога, речи персонажа в драме обуславливает разные виды подтекста — имплицитные смыслы, в которых и проявляется субъектно-модальный план автора, его концептуальная позиция (Борисова 1995).

Изучению эстетической позиции автора в драме (в смысловой структуре диалогической речи персонажей) посвящены и другие исследования (Одинцов 1977; Винокур 1977; Винокур 1979).

Поиски новых принципов интерпретации образа автора и речи персонажа как его составляющей обусловлены развитием современной научной мысли.

С одной стороны, отмечается напряженный устойчивый интерес к мировидению художника слова в контексте актуальной проблемы языковой картины мира — концептуализации знаний о мире в языковых формах. С другой — антропоцентрический взгляд на язык, развитие лингвистики текста, прагматики выдвинули в центр современных лингвистических исследований говорящего человека, создателя текста, сформировали понятие

языковой личности, эстетическим преломлением которой выступает говорящий герой и творящий его автор (Золотова 1998; Полищук 1999).

В этой связи представляется плодотворным оживление стилистического изучения речи персонажа как компонента авторского образа мира и как конкретной языковой личности в художественной системе произведения.

Предлагаемый в диссертации подход к изучению речи персонажа исходит из идеи В.В. Виноградова, который считал отправным моментом в изучении языка художественного произведения индивидуальную речевую структуру, определяемую Ю.Н. Карауловым как языковая личность.

Ю.Н. Караулов предлагает изучение языковой личности, т.е. субъектно-речевого плана персонажа, и соотнесение ее с целостным художественным образом персонажа, что ведет к более глубокому пониманию образа автора (Караулов 1987: 33–35). Языковая личность рассматривается исследователем в русле развития важнейших идей В.В. Виноградова. «Языковая личность» — «многокомпонентный, структурно упорядоченный набор языковых способностей, умений, готовностей производить и воспринимать речевые произведения» (Караулов 1987: 71). Модель языковой личности строится на основе высказываний персонажа, извлеченных из художественного произведения, при этом учитываются все типы речи: прямая (внешняя и внутренняя), несобственно-прямая, косвенная. Изучение языковой личности персонажа предусматривает анализ трех уровней: семантико-грамматического (единицы — слова, словосочетания, предложения), тезаурусного, или когнитивного (единицы —

понятия, идеи, концепты), мотивационного или прагматического (единицы — коммуникативные потребности). Когнитивный план отражает систему ценностей персонажа, его представления о мире; прагматический — предопределенные картиной мира персонажа интенции, мотивы и цели его речевого поведения; семантико-грамматический уровень (или ассоциативно-вербальная сеть) выступает как речевая форма выражения когнитивного и прагматического уровней. Трехуровневая модель языковой личности положена в основу ряда современных исследований художественных текстов (Караулов 1997; Караулов 1992; Елизарова 1999 и др.).

В соответствии с изложенным обоснованием темы исследования подчеркнем его *актуальность*, которая определяется непрерывностью научной мысли в поисках подходов к интерпретации образа автора — уникального смысла, вложенного художником актом творчества в его произведение.

Актуальность рассмотрения речи персонажа в аспекте авторской модальности (образа автора) проявляется также в том, что образ автора выступает как часть важной современной проблемы проявления личности в языке.

Актуальность поставленной проблемы отражается в главной *цели исследования*:

— охарактеризовать речь персонажа как компонент художественной системы текста, организованной образом автора и отражающей авторскую картину мира.

Цель определила следующие задачи исследования:

1. описать языковую личность персонажа в единстве когнитивного и прагматического аспектов, выявив речевые формы выражения его индивидуальной картины мира;

2. выявить композиционно-речевые средства выражения авторского оценочного отношения к персонажу;

3. на основе смыслового сопряжения авторской модальности и картины мира персонажа выявить ценностные категории мировидения автора;

4. определить роль речи персонажа в становлении эмоционально-образного содержания произведения и формировании его стилистического облика.

Новизна исследования определяется интерпретацией речи персонажа в аспекте языковой личности и в соотношении с авторской картиной мира; разработкой принципов анализа художественного текста для решения поставленной проблемы, а также конкретными наблюдениями, углубляющими и уточняющими концептуальное содержание романа, раскрывающими его композиционно-речевое и стилистическое своеобразие.

Таким образом, *предметом исследования* является эстетическая организация языковой личности персонажа как фрагмента авторской картины мира.

В качестве *объекта исследования* избрана речь персонажей романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», самого загадочного произведения «мистического», по собственному определению М. Булгакова, писателя (Смирнов 1988). Выбор определяется прежде всего значимостью этого произведения в мировой культуре: роман «Мастер и Маргарита» воспринимается

как книга «универсального, эсхатологически-обобщающего содержания», наряду с «Божественной комедией» Данте, «Фаустом» Гёте, «Братьями Карамазовыми» Ф.М. Достоевского, как книга итогов, выводящая читателя на качественно новый уровень сознания (Кораблев 1992: 46).

С другой стороны, выбор произведения объясняется неизученностью идиостиля М.А. Булгакова в целом, в том числе и стилистической системы романа «Мастер и Маргарита».

В существующих исследованиях рассматриваются некоторые аспекты стиля языка писателя:

— индивидуально-авторское словоупотребление в романе «Мастер и Маргарита», семантическое преобразование некоторых ключевых слов в системе романа (*свет, покой*), внутренняя форма имен собственных и их роль в картине мира автора (Сапрыгина 1996, а также Кулешова 1978; Белая 1990; Суран 1991);

— речевые формы воплощения мотива игры в романе «Белая гвардия» и место этого мотива как в романе, так и в концепции творчества М. Булгакова (Бахмутова 1995);

— речевые средства выражения категорий времени и пространства в романах «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия» (Гаврилова 1996; Щукина 1996; Земская 1997);

— специфика жанровой организации речи персонажей в романе «Белая гвардия» и в пьесе «Дни Турбиных» (Михалевич 1999).

Выбор для диссертационного исследования речи Воланда, Бегемота, Ивана Бездомного обусловлен, с одной стороны, их ролью в раскрытии авторского замысла, в движении

концептуальных смыслов и в формировании стилевых черт романа, с другой — их противопоставленностью: мифологический инфернальный (Воланд, Бегемот) — «земной» реальный (Иван).

Стилистический анализ высказываний опирается на сплошную выборку контекстов речи персонажей (прямой, косвенной, несобственно-прямой); при этом учитываются все концептуально значимые для раскрытия образа персонажа и образа автора высказывания.

Исследование выполнено в рамках *стилистического метода*. В основе метода лежит:

1) семантико-стилистический анализ, который выявляет соотношение конкретной семантики речевых единиц и их стилистических функций;

2) системный подход к речевым фактам.

Избранный метод исследования соединяется с современными подходами к языковому материалу, обусловленными прежде всего антропоцентризмом в изучении языка.

В настоящем исследовании воспринята общая модель языковой личности, которая применяется как своеобразный «инструмент» изучения речи персонажа.

Эстетически освоенная модель языковой личности позволяет рассматривать речь персонажа в двух взаимообусловленных аспектах — когнитивном и прагматическом. Семантико-грамматический план языковой личности не выделяется в качестве предмета специального рассмотрения, так как язык является тем материалом, формой, в которую отливается содержание

когнитивного (ценностная картина мира) и прагматического (мотивы, цели, намерения) планов языковой личности персонажа.

При анализе речи персонажа в аспекте языковой личности используются основные положения и категории прагмалингвистики, ставящей во главу угла говорящую личность. Теоретической основой для анализа послужили классические в данной области науки исследования (Падучева 1982; Вежбицка 1985; Грайс 1985; Серль 1987; Булыгина, Шмелев 1995).

Понимание высказывания — «реальной единицы речевого общения» (Бахтин 1979: 249). входит в предмет прагмалингвистики и определяется как принадлежащее одному субъекту речи «речевое произведение, созданное в ходе речевого акта и рассматриваемое в контексте этого речевого акта» (Падучева 1985: 29).

Речевой, или иллокутивный акт, это определенное речевое действие, которое совершает говорящий: утверждение, просьба, извинение и т.д. Иллокутивному акту сопутствует пропозиционный акт, или пропозиция, т.е. содержание суждения, логическая структура высказывания. Совершая иллокутивный акт, говорящий выполняет еще и перлокутивный акт — то воздействие, которое высказывание оказывает на слушающего.

Любое высказывание состоит в осуществлении одного и более речевых актов. В ходе выполнения речевого акта высказывание приобретает иллокутивную функцию, характеризующую *интенцию*, или речевое *намерение*, субъекта речи. В характере речевых актов и их соотношении, в речевых интенциях говорящего проявляются основные мотивы и цели речевого поведения языковой личности. Поэтому положения и

понятия теории речевых актов и коммуникативной деятельности, составляющей основное содержание прагматики, используются при анализе прежде всего мотивационного аспекта языковой личности.

Высказывание и составляющие его речевые акты являются компонентами речевой ситуации, которая включает также говорящего, слушающего, презумпции (фоновую информацию) обоих участников, атмосферу общения и т.п. Поэтому при анализе высказываний персонажа по мере необходимости учитывается и образ ситуации, который является частью творимого художником мира.

Целостность языковой личности, единство и взаимосвязь когнитивного и прагматического планов определяет эмоциональный тон речи персонажа.

Проявляясь в оценочных свойствах речи, эмоциональный тон эстетически значим при интерпретации как картины мира, так и речевого поведения персонажа.

Как прагматическая категория эмоциональный тон высказывания — это и «выраженная субъективная модальность» (Лукьянова 1986: 185), т.е. результат субъективно-оценочного восприятия действительности (хотя категория «субъективная модальность» шире: предполагает также оценочное, не окрашенное эмоционально, отношение); и выраженная экспрессивность, проявляющаяся в способности речи передавать разнообразие эмоционально-оценочного отношения к действительности. Таким образом, эмоциональный тон, или *эмоционально-оценочная* окраска, речи понимается как «совокупный продукт, производящий выделительный эффект за

счет экспликации эмоционально-оценочного отношения субъекта речи к обозначенному» (Телия 1991: 49).

Характеристика эмоционального тона речи персонажей опирается на исследования, посвященные экспрессивной семантике лексических и синтаксических единиц речи (Иванчикова 1979; Сковородников 1981; Экспрессивность 1983; Петрищева 1984; Лукьянова 1986; Акимова 1990; Иванчикова 1992).

Эмоциональный тон возникает в контексте диалога, отражая оценочные реакции собеседников-персонажей, неизбежные в ходе речевого общения. Поэтому эмоциональный тон тесно связан с процессами речевой деятельности, создания речевых актов. Характер эмоционального тона в художественном тексте предопределяется образом речевой ситуации и проявляется в речи на основе взаимодействия лингвистических и ситуативных факторов. Нередко и авторское комментирующее повествование, обрамляющее текст, ремарки содержат «указание на эмоционально-оценочную доминанту высказываний героя», «художественно конкретизируют эмоциональную окрашенность высказывания» (Поцепня 1997: 141).

Эмоциональный тон, экспрессивная окраска речи — понятия, существенные для характеристики персонажа и отношения к нему автора.

Речь персонажа как элемент эстетического целого пронизана творческой интенцией автора, предопределенной авторской картиной мира. Выявление ее ценностной сути возможно через соотношение речи персонажа и образа автора, которое проявляется в авторской модальности. Авторская модальность —

категория стилистического анализа художественного произведения, отражающая оценочное отношение автора к изображаемому им миру и его героям. Авторская модальность соотносится с образом автора, составляя ядро данной категории (см. Гальперин 1981; Вихрян 1990; Барлас 1991; Поцепня 1997; Якимец 1999).

Оценочное отношение автора к фактам художественной действительности проявляется на всех уровнях эстетической системы произведения, прежде всего в композиции и речи: авторская модальность выражается во взаимодействии типов речи, субъектно-речевых средств и принципах словоупотребления.

Поэтому освещение авторской модальностью речи персонажа, взятой в когнитивном и прагматическом аспектах языковой личности, эксплицирует этическую и эстетическую позицию автора — ценностную систему его мировидения.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что выявляются общие закономерности и конкретные речевые формы взаимодействия речи персонажа с авторским повествованием и речевыми партиями других персонажей, в результате чего высвечивается значимость речи персонажа как фрагмента авторской картины мира.

Практическая значимость определяется возможностью использования результатов исследования в теоретических курсах стилистики, теории художественной прозы, спецкурсах, посвященных творчеству и идиостилю М. Булгакова; на факультативных занятиях в школах, практических занятиях на гуманитарных факультетах университетах. Представленный в исследовании конкретный лингвостилистический анализ может

быть использован в практике преподавания русского языка как иностранного при интерпретации художественного текста.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены в докладах на ежегодной международной конференции гуманитарного факультета Даугавпилского педагогического университета (Латвия, Даугавпилс, 1995), на международном X осеннем семинаре «Язык и человек (прагматический аспект исследования языка)» (Эстония, Тартуский государственный университет, 1998), на XXIX межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов (Санкт-Петербургский государственный университет, филологический факультет, 2000).

Структура работы: диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка библиографии.

Глава 1. Языковая личность Воланда в авторской картине мира

Вводные замечания. Концепции образа Воланда в научной литературе

В научной литературе образ Воланда, самого загадочного inferнального персонажа романа «Мастер и Маргарита», интерпретируется на фоне обширной литературной традиции (Бэлза 1978; Ладыгин 1981; Яновская 1983; Зеркалов 1987; Чудакова 1988; Пулатов 1988; Золотоносов 1991). Оставляя в стороне проблематику интертекстуальных связей образа, подытожим существующие в литературе точки зрения на концептуальную основу образа.

Некоторые авторы последовательно доказывают мысль о том, что Воланд — персонифицированный дух зла, традиционно-мифологический сатана: дух отрицания, искушающий, сеющий сомнения в человеческих душах (Андреев 1991; Киселева 1991; Левина 1991). Такой подход предполагает тотальную антитезу добра и зла, соотносимую с христианской традицией.

Более плодотворными и убедительными представляются интерпретации, которые строятся на априорном признании дуализма добра и зла как философской концепции романа (Бэлза 1978; Зеркалов 1987; Пулатов 1988; Королев 1989; Андреевская 1991; Басков 1991; Маркулев 1991; Новиков 1996 г.).

Суть дуализма в идеалистическом учении гностиков сводится к идее двуединства бытия, к изначальному сосуществованию двух равнозначных сил добра и зла, равновеликих богов — Благого Бога и Дьявола, Князя Света и

Князя Тьмы, между которыми не борьба, а сложные взаимоотношения.

Христианство, исповедовавшее религиозный монизм (дьявол, отторженный от Бога, не имеет власти), преследовало ереси (зороастризм, манихейство, богомилство и др.), основу которых и составляло дуалистическое учение. Дуалистическая ересь нашла выражение в мифологических представлениях, в древних легендах. Мотивы этих легенд отразились и в образе Воланда — Князя Тьмы. Так, Воланд наделен всеми божественными атрибутами: бриллиантовый треугольник на часах и портсигаре — символ Троицы («Всевидящее око»); скарабей на золотой цепочке на груди — знак божественного происхождения, глобус — символ всевластия (Бэлза 1978). На дуалистическую сущность Воланда указывает и эпитафия к роману, заимствованная из «Фауста» Гёте: «/.../так кто же ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Дуалистической основой образа мотивируется и роль судьи, которой автор наделил Воланда, вершителя справедливого возмездия, наказывающего порок, что позволяет широко трактовать его взаимоотношения с Иешуа (Бэлза 1978; Андреевская 1991; Левина 1991; Маркулев 1991). Подобные концепции находят логическое завершение в осмыслении образа Воланда как «дьяволобога», занявшего «на престоле Страшного суда место самого Спасителя» (Королев 1989: 92).

Существует и еще один подход к интерпретации образа — вне этических проблем добра и зла, в более широком философском контексте: Воланд — олицетворенный Хаос, «сама могучая ночь творенья» (Утехин 1979: 220); Воланд — «персонифицированный

принцип справедливости, которому подвластно всё живое» (Немцев 1991: 123); «абсолютная истина, олицетворяемая Воландом, в принципе невыразима» (Яблоков 1988: 13).

Очевидно, что в образе Воланда воплощаются идеи, связанные с утверждением универсальных принципов бытия, законов мироустройства.

Лингвистический анализ речи персонажа, который корректируется образом автора, позволяет проверить, насколько существующие концепции преломляются в образе Воланда.

1. Когнитивный аспект языковой личности Воланда

Принцип лейтмотивного построения повествования определяет всю смысловую структуру романа «Мастер и Маргарита» (Гаспаров 1994). Через речь Воланда проходят важные мотивы, формирующие эмоционально-образное содержание произведения, раскрывающие авторскую картину мира.

Когнитивный план персонажа выявляют следующие мотивы: *антидома*, понимаемого как бездуховность (Воланд о москвичах на сеансе черной магии: «/.../ обыкновенные люди /.../ квартирный вопрос только испортил их» [123]);

подлинного искусства и творчества («Рукописи не горят» [278]);

вины («Если верно, что трусость самый тяжкий порок, то, пожалуй, собака в нем не виновата» [369]);

ответственности («/.../ тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит [369];

бессмертия и славы (О Пилате: «/.../ более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу» [370]).

Некоторые мотивы нашли выражение в форме обобщающих суждений Воланда — сентенций и афоризмов.

Эти и другие значимые мотивы повторяются в речи других персонажей, развиваются в авторском повествовании.

Анализ показывает, как лейтмотивность связывает речь персонажа (Воланда) с художественной системой произведения. Для раскрытия взаимодействия речи персонажа и художественной системы избраны концептуально значимые мотивы — *смерти, добра — зла; света, покоя.*

§1. Отражение принципов мироустройства в мотиве смерти

Мотив как элемент целостной художественной системы представляет собой сгусток часто имплицитного смысла, «возникающего на основе особым образом организованного вербального содержания» [Бахмутова 1995: 120]. Речевое воплощение мотива связано с актуализацией определенного семантического поля, ядро которого составляют ключевые слова, непосредственно его называющие; к ним примыкают различные лексико-семантические и тематические группы слов, фразеологизмы, значения которых соотносятся с семантикой поля.

С развитием образа Воланда тесно связан мотив смерти. Этот мотив проявляется на сюжетном уровне в поступках персонажа, в событиях, связанных с Воландом: предсказание гибели Берлиоза, убийство барона Майгеля, физическая смерть Мастера и Маргариты. Мотив смерти раскрывает когнитивный план персонажа. Тема смерти вплетается в полемичный разговор на Патриарших об устройстве мира. На вопрос Воланда о том, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на

земле» [14]¹, Бездомный отвечает: «Сам человек и управляет» [14]. Возражения Воланда строятся на прямом соотнесении гипотетической истории болезни и смерти человека с Иваном и Берлиозом. Использование формы местоимения 2-го лица в качестве предполагаемого субъекта действия, а глагольных предикатов — в форме настоящего воображаемого действия делает собеседников непосредственными действующими лицами развертываемой трагедии, заставляя эмоционально переживать рассказанное Воландом: «/.../ вообразите, что *вы*, например, начнете управлять, распоряжаться и другими и собой, вообще, так сказать, входить во вкус, и вдруг у *вас* .. кхе.. кхе.. саркома легкого... — тут иностранец сладко усмехнулся, как будто мысль о саркоме легкого доставила ему удовольствие, — да, саркома, — жмурясь, как кот, повторил он звучное слово, — и вот *ваше* управление закончилось! Ничья судьба, кроме своей собственной, *вас* более не интересует. Родные вам начинают лгать, *вы*, чуя неладное, *бросаетесь* к ученым врачам, затем к шарлатанам, а бывает, и к гадалкам. Как первое и второе, так и третье — совершенно бессмысленно, *вы* сами понимаете. И всё это кончается трагически» [14–15].

Динамика монолога основана на обилии глагольных словоформ, на контрасте предикатов, содержащих значение начала и конца действия (*начнете управлять — управление закончилось, начинают лгать — кончается трагически*), подчеркивании семантической интенсивности действия (*бросаетесь*) и

¹ Текст романа «Мастер и Маргарита» цитируется по изданию: Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1990. Т. 5; в

внезапности, неожиданности болезни (*вдруг*), противопоставлении *вы* — *другие*. Характер эмоциональной напряженности и значение наречия *трагически* отражают оценочное восприятие смерти с точки зрения земного ограниченного сознания собеседников Воланда, для которых смерть как неизбежный, скорбный финал абсолютна.

Понятие смерти как прекращения существования человека в земном мире выражается изменениями в грамматической семантике: субъект *вы*, отождествленный с деятельной, думающей, чувствующей личностью, в сочетании с ментальными глагольными предикатами в форме активного залога (*вы понимаете, не интересуется вас*) заменяется на форму указательного местоимения *тот* с предикатом *оказывается лежащим*, выражающим состояние, не зависящее от воли субъекта. Личность перестает существовать: «*/.../ тот, кто ещё недавно полагал, что чем-то управляет, оказывается вдруг лежащим в деревянном ящике*» [15].

Воланд иронизирует над представлениями человека о его мнимой власти над ходом событий в мире: в речи персонажа философское содержание глагола *управлять* ‘определять ход событий, обладать властью над всем сущим’ сталкивается с обыденным, свойственным ограниченному сознанию смыслом ‘руководить деятельностью кого-, чего-н., распоряжаться’. Рядоположенность глаголов *руководить, распоряжаться, входить во вкус*, необычность второго управляемого члена при глаголах *руководить, распоряжаться* и *другими, собой*, как и введение темы саркомы, скрывают насмешку, выявляемую авторским

квадратных скобках указываются страницы этого издания; курсив в цитатах наш — Т. С.

комментированием в ремарках. При этом обнажается беспомощность человека перед таинственными высшими силами бытия (ср. суждение с оценочным предикатом *совершенно бессмысленно*, которое проецируется на отчаяние больного человека).

Следующая гипотетическая история о безоружности человека перед судьбой соотносится с конкретными жизненными планами Берлиоза: «/.../только что человек соберется съездить в Кисловодск, /.../ пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет — поскользнется и попадет под трамвай! Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то совсем другой?» [15]. Ироническое обыгрывание темы управления подхватывается, усиливается стилистическим контрастом однокоренных слов: *начнете управлять — управление закончилось — сам собою управил — управился с ним кто-то* (ср. *управлять* ‘руководить, распоряжаться деятельностью кого-, чего-н.; направлять работу кого-н.’ (ТСУ 4, 969), *управить* — старин. к *управлять* (ТСУ 4, 969), *управиться* в приведенной реплике воспринимается и в узуальном значении ‘одолевать кого-, что-н., расправиться’ (ТСУ 4, 68), и в окказиональном (в соответствии с семантикой однокоренных образований) ‘распоряжаться чьей-н. судьбой’.

Ироническая оценка выражена и описательным оборотом *оказаться лежащим в деревянном ящике* со значением ‘умереть’, который перекликается со сниженным фразеологизмом *сыграть в ящик* ‘перестать жить, существовать’.

В диалоге с буфетчиком Соковым мотив смерти поддерживается глаголом *переселиться*, который ассоциативно соотносится с фразеологизмом *переселиться в иной (другой) мир* 'умереть'. В широком контексте реализуется номинативное значение глагола *переселиться*, но ассоциативно мерцает и общеязыковая семантика фразеологизма, которая поддерживается глаголом *умирать* и сочетанием *приняв яд*: «/.../ какой смысл умирать в палате под стоны и хрипы безнадежных больных? Не лучше ли устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд, переселиться под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями»² [203]. В языковой картине мира Воланда «иной мир» реален, он существует за порогом смерти. За праздничным образом ухода из земной жизни сквозит ирония по отношению к буфетчику и атеистическим воззрениям.

В сцене знакомства с Маргаритой Воланд показывает ей волшебный глобус и привлекает внимание к фрагменту войны и гибели матери и ребенка. «Вот и всё, — улыбаясь, сказал Воланд, — он не успел нагрешить. Работа Абадонны безукоризненна» [251]. Мотив смерти в речи Воланда усиливают мифологические ассоциации, связанные с именем собственным *Абадонна*. У М. Булгакова это демон-палач, генетически восходящий к Ветхозаветному Аваддону, «губителю» (евр.) или «ангелу бездны» из Апокалипсиса (Зеркалов 1987: 28).

Человечество нарушает законы мироустройства, и поэтому гибель невинного ребёнка неизбежна (очевидна переключка с

² В другом издании, отражающем авторский вариант текста, данный контекст содержит фразеологизм *переселиться в другой мир*. См.: Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Рига, 1986. С. 220.

мотивами Достоевского). А смерть, персонифицированная в образе Абадонны, который подчинен воле Воланда, является принципом мироздания. Смерть обязательна, через неё должно пройти всё живое: она открывает иные миры и новые возможности эволюции. Поэтому и *работа Абадонны безукоризненна* — совершенная, отражающая универсальность законов мироустройства.

Как универсальный принцип мироздания категория смерти является составляющей космологии, по Воланду. Это подтверждается и риторическим, по сути, монологом Воланда, который обращен к мертвой голове Берлиоза и который он произносит после бала: «Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!» [265].

В контексте высказывания противопоставлены две концепции. По материалистической теории Берлиоза *жизнь* понимается как существование человека на земле, определяемое физиологической деятельностью его организма, *смерть* — как прекращение жизни человека, предел существования человека в мире. В идеалистической картине мира Воланда смерть имеет относительный характер, так как с ней не заканчивается жизнь; *смерть* означает прекращение лишь земного пути человека и

предполагает переход в *иное бытие* или, по вере человека, в *небытие*, где *небытие* мыслится как прекращение существования души человека, лишённого веры в духовное начало, в жизнь души. Таким образом, лексическое значение слова *бытие* определяется как ‘существование человека в мире, обусловленное присутствием в нём духовного начала, души и веры в это начало’. Семантика слова *бытие* включает смыслы: *жизнь* как земной путь человека, *смерть* как прекращение земного существования, *инобытие* как существование за гранью земной жизни для тех, кто наделен духовным началом. (Эта часть мироздания раскрывается в финале романа — через судьбу Мастера и Маргариты и тех, кто идет по лунной дороге).

Другой контекст высказывания Воланда (в диалоге с Левием) расширяет семантику слова *бытие*, включая в содержание лексемы также смыслы ‘природа’, ‘все существующие формы жизни’: «Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и всё живое /.../» (развернутый контекст см. стр.³⁰³).

Итак, развитие мотива смерти в речи Воланда связано с идеалистической концепцией бытия:

1) с раскрытием трехчастной картины мироздания: земная жизнь — инобытие — небытие»

2) с утверждением высшей силы, предопределяющей жизнь и судьбу человека;

3) с утверждением инобытия, открывающего возможность эволюции человека.

В формировании подобного образа мира непосредственно участвуют ключевые слова *жизнь*, *бытие*, *небытие*, *смерть*, *умереть*, *управлять* и однокоренные с глаголом образования. С

идеей смерти и иного мира связано и обыгрывание фразеологических оборотов.

Ироническая окрашенность контекстов, реализующих мотив смерти, обусловлена, с одной стороны, скептическим отношением персонажа (Воланда) к материалистической теории, отрицающей инобытие, с другой — спокойным принятием неизбежности смерти как границы между земным и неземным существованием, открытым для жизни души и духа. Спокойное отношение к смерти проявляется и в беседе с Мастером, когда Воланд, зная его скорую физическую смерть, говорит: «Ничего страшного уже не будет» [284]. Концепция Воланда перекликается с мыслями Иешуа, которые записал верный ученик — Левий: «Смерти нет...» [319], и воплощает в художественной форме философские догадки, которые озаряли писателя незадолго до собственной смерти: «Мне мерещится иногда, что смерть— продолжение жизни. Мы только не можем себе представить, как это происходит. Но как-то происходит...» (Соколов 1997: 360).

§2. Концептуальная лексика добро — зло; свет, покой в картине мира Воланда.

Слова *добро — зло; свет, покой*, являясь ключевыми в философской концепции романа, значимо характеризуют когнитивный план языковой личности Воланда. Цитируемое многими авторами и по-разному интерпретируемое высказывание Воланда в диалоге с его оппонентом, Левием, вскрывает философско-этические основы образа персонажа. «/.../ Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? /.../ Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар,

снеся с него прочь все деревья и всё живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [350].

В речи Воланда ломается культурно-языковая традиция употребления слова *добро*, закрепленного в словарях, — ‘положительное начало в нравственности, противоп. зло’ (ТСУ 1, 726). Данная традиция словоупотребления утверждает христианские представления о добре как этической категории. В высказывании Воланда соотносятся попарно словесные образы *добро* — *зло*; *голый свет* — *тени*. Добро без зла подобно «голому свету» без тени. Такое образное сопоставление художественно воплощает идею дуализма, подчеркивая неразрывное единство, взаимосвязь и взаимообусловленность добра и зла в мире Воланда. В контексте речи слово *добро* приобретает ироническую окраску: дейктическое слово *твое*, характеризующее сферу собеседника — Левия — индуцирует отрицательную эмоциональную оценку (Вольф 1979: 286). Эта коннотация впитывается значением лексемы *добро*, определяя и ироническую окраску высказывания³.

Ирония по преимуществу направлена на Левия, на его неспособность диалектически мыслить.

Эстетическое преобразование в контексте претерпевает и слово *свет*, соотносимое с концептом *добро* в религиозно-этической системе ценностей. На основе необычной лексической связи с прилагательным *голый* (‘сплошной, беспримесный’) и при сопряжении с другими словесными образами *ободрать*, *снеся все*

³ Окраска поддерживается и употреблением краткого прилагательного *добр* в составе книжной этикетной формулы *не будешь ли ты так добр*, которая применяется в контексте не в фатической функции, а с целью выражения иронического отношения.

живое, слово *свет*, реализуя основное номинативное значение ‘то, что делает видимым всё вокруг’, приобретает новые смысловые оттенки: ‘безжизненный’, ‘мертвенный’, ‘беспощадный’. Такое смысловое наполнение художественно отражает диалектику идеи дуализма: только при взаимосвязи тени — света, добра — зла возможно развитие и сама жизнь. (Ср. в связи с этим эпиграф к роману и проецируемое на него высказывание Воланда о *милосердц*, пролезавшем сквозь щели в его спальню).

В продолжении диалога Воланда с Левием, темой которого стала посмертная судьба Мастера, происходит дальнейшее осмысление семантики слова *свет*. Левий говорит по поручению и от имени Иешуа: «Он прочитал сочинение Мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собой Мастера и *наградил* его *покоем*. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла? — /.../ А что же вы не берете его к себе, *в свет*? — Он не заслужил *света*, он заслужил *покой*» [350]. В контексте диалога развивается обобщенно-символический план слова *свет*, восходящий к религиозной эстетике: это и «воплощение высшего божественного начала, добра», и «рай — восхождение к свету», уготованный для праведных душ (Жак Ле Гофф 1992: 313–314). Последний мифологический аспект значения поддерживается формой управления в предложном падеже — *не берете в свет* (ср. *в рай*). Символ *свет* как загробная обитель праведников сопоставлен в диалоге с другим символом, также воплощающим в романе идею иного мира, — *покоем*. Номинативное значение слова *покой* ‘спокойствие физическое и душевное, бездействие, отсутствие тревог, забот’ (ТСУ 3, 497) в глагольных словосочетаниях *наградил покоем*, *заслужил покой* оттесняется на второй план, становясь

базой развития ассоциативных смыслов, отражающих религиозно-идеологические представления о загробном мире.

Следует отметить значительный интерес исследователей к ключевому символу *покой* в булгаковедении. Символический образ интерпретируется с разных позиций. В русле христианской традиции трехчастный загробный мир делится на *свет*, *покой* и *тьму*: *покой* занимает промежуточное положение (Утехин 1979: 223). А. Зеркалов видит в истоках образа-символа созвучные идеи философа-мыслителя П. Флоренского, рассматривающего загробный мир как *единый покой* без ада и адских мук: «Это что-то вроде «рая», «покой», где каждая душа очищается самостоятельно в меру совести (Зеркалов 1987: 28).

Указывается и на литературную традицию употребления словесного образа *покой* в поэзии А. Пушкина и М. Лермонтова: ‘состояние, близкое к счастью’; ‘состояние, к которому стремится бунтующая душа’, ‘состояние, подобное смерти’ (Гаспаров 1994; Сапрыгина 1996: 136–137). Статья В. Д. Кулешовой содержит попытку проследить эстетическую реализацию «стилемы» *покой* в семантической системе пьесы «Дни Турбиных» и в романе «Мастер и Маргарита». В контексте романа исследователь рассматривает *покой* в составе противопоставления: свет — тень — покой как «три ипостаси души»; покой включает «наслаждение жизнью и творчеством, душевную умиротворенность» (Кулешова 1973: 227-228).

Очевидно, что сфера покоя в романе подвластна Воланду, как это явствует из диалога с Левием, хотя посмертная судьба Мастера решается совместно — Воландом и Иешуа. Образ покоя разворачивается и художественно детализируется в высказывании

Воюанда, обращенном к Мастеру в последней главе романа: «/.../ О, трижды романтический Мастер, неужто вы не хотите днём гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде выделить нового гомункула? Туда, туда! Там ждёт уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет» [371]. Развернутое обращение с риторическим восклицанием, синтаксический параллелизм повторяющихся вопросов, ответ с лексическим повтором, инверсия в последнем предложении сообщают высказыванию приподнято-риторический тон, который и определяет однородную экспрессивность зрительно-слуховых образов (*зацветающие вишни, горящие свечи, музыка Шуберта, гусиное перо, реторта*), художественно конкретизирующих образ покоя. Потусторонний мир покоя, покровительствуемый Воюандом, открывает перед Мастером возможности духовной жизни, полноты творчества (Белобровцева 1997: 110): *писать при свечах гусиным пером, вылепить нового гомункула*. Очевидно, что в образе покоя находит воплощение мотив дома как высшей духовности, проявленной в творчестве и в любви. Развернутый контекст употребления словесного образа *покой* позволяет конкретизировать содержание слова *покой*, включающее компоненты: ‘вечность’, ‘полнота жизни и творчества в инобытии’.

Мотив *покоя-дома* художественно воплощается и в монологе Маргариты в финале романа. В образе *покоя* получает художественное завершение мотив смерти и связанная с ним идея

личности Воланда. Суть всеведения заключается в способности Воланда охватить сознанием одновременно и во взаимосвязи события и явления, соотносимые в языковом сознании человека с планом прошедшего, настоящего и будущего. Поэтому наиболее очевидным образом вневременной абсолютный характер знания Воланда проявляется в грамматической семантике глагольных форм будущего времени.

Употребление в высказываниях Воланда формы будущего сложного в контексте настоящего абстрактного времени связано с выражением уверенности в обязательном осуществлении действия, предстоящего факта в будущем (АГ 1982: II 635). Так, декларируя, что дьявол если не управляет судьбами человеческими, то знает их, Воланд заявляет Берлиозу перед его смертью: «/.../ поверьте хоть в то, что дьявол *существует!* /.../ Имейте в виду, что на это *существует* седьмое доказательство /.../ И вам оно сейчас *будет предъявлено*» [46].

Уверенность окрашивает не только сообщения о конкретных событиях, но распространяется и на суждения обобщенно-философского характера (благодаря обобщающей семантике местоименных слов *каждому, все* в приведенных ниже контекстах), отнесенные к плану будущего. Из высказывания, обращенного к мертвой голове Берлиоза: «Есть среди них [теорий] и такая, согласно которой каждому *будет дано* по его вере» [265]. Маргарите, стремящейся проявить милосердие по отношению к страдающему Пилату, Воланд говорит: «*Повторяется* история с Фридой? /.../ но, Маргарита, здесь не тревожьте себя. *Всё будет* правильно, на этом построен мир» [370].

И всё-таки в речи Воланда более предпочтительны формы простого будущего времени, что мотивировано спецификой их грамматической семантики, проявляющейся в контексте высказываний, обращенных к Берлиозу: «Сегодня вечером на Патриарших *будет* интересная история» [19]. Маргарите, успокаивая её: «/.../ никогда не было случая, да и *не будет*, чтобы Абадонна появлялся перед кем-нибудь преждевременно» [252]. Мастеру по поводу его судьбы: «Нет, нет, это не грустно, ничего страшного уже *не будет*» [284]. Глагольная форма *будет*, как очевидно из контекстов, используется в экзистенциальном значении простого будущего, когда одновременно актуализируются и лексическое значение глагола ‘существовать, иметь место’, и грамматическое, относящее осуществление факта к плану будущего. Такое употребление формы *будет* усиливает модальное качество неперенности осуществления или, при наличии частицы *не*, неосуществления предстоящего события в будущем, близком или далеком.

В целом выбор глагольной формы простого будущего времени позволяет актуализировать в речи признак неперенности осуществления факта, поскольку этот признак сопутствует совершенному виду (Шелякин 1983: 86). Высказывания Воланда, соотносимые с судьбами героев, содержат именно такие глагольные предикаты — в форме совершенного вида будущего времени. По поводу судьбы Берлиоза: «Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила. Так что заседание *не состоится*» [17]. По поводу судьбы Мастера: «А вам скажу, что ваш роман вам *принесёт* ещё сюрпризы» [284]. «Сейчас *придёт* гроза, последняя гроза, она *довершит* всё, что

нужно довершить» [352]. Напомним, что эта гроза уносит жизни Мастера и Маргариты. Ср. также в приводимом ранее контексте: «/.../ свечи уже горят, а скоро они *потухнут*, потому что вы немедленно *встретите* рассвет» [317].

Следует отметить, что в функции предикатов выступают результативно-предельные глаголы совершенного вида — группа перфективов, основным компонентом аспектуального значения которых является ‘качественный предел действия’. Таким образом, в высказываниях Воланда фиксируются предстоящие явления и судьбы земных персонажей романа. Истинность подобных высказываний проверяется и подтверждается контекстом художественного целого. Формы будущего времени в речи Воланда не связаны с выражением сомнения, допущения, предположительности (хотя указанная модальность определяет специфику узуального употребления этих форм). Исключение — одно из финальных высказываний Воланда, обращенных к Мастеру, по поводу Иешуа и прокуратора: «Оставьте их вдвоем, /.../ не будем им мешать. И, может быть, до чего-нибудь они *договорятся*» [399]. Модальное сочетание *может быть* вносит оттенок предположительности.

2) ПРЕДСКАЗАНИЕ СМЕРТИ

В беседах Воланда со всеми персонажами непременно затрагивается тема смерти, причем, как правило, инициирует её Воланд. В его высказываниях только дважды используются ключевые слова этой темы: *смерть* ‘прекращение жизни’, *умереть* ‘прекратить жить’. Прямое номинативное употребление обусловлено знанием Воланда будущего героев.

Так, в диалоге с Берлиозом Воланд отрицает мысль о случайности смерти человека, он заверяет собеседника: «Кирпич ни с того ни с сего /.../ никому и никогда на голову не свалится /.../ Вы *умрете* другой смертью. Вам *отрежут* голову» [16]. В другой речевой ситуации, в разговоре с буфетчиком Варьете Соковым, Воланд обращается к собеседнику с вопросом: «Вы когда *умрете?*» [220]. Вопрос не остается безответным, на него конкретно и исчерпывающе отвечает вместо ошеломленного буфетчика Коровьев: «Умрет он через девять месяцев, в феврале будущего года, от рака печени в клинике Первого МГУ, в четвертой палате» [203].

Социально-речевая практика и речевой узус предполагают ограниченное и осторожное употребление глагола совершенного вида *умереть* в будущем времени в конкретно-фактическом значении: действует закон тайны жизни и смерти, скрытый от человеческого сознания. Кроме того, языковая специфика форм будущего времени проявляется в том, что темпоральное значение будущего времени ограничивает истинность высказывания, и ему обычно сопутствуют различные субъективно-модальные оттенки: предположительности, сомнения, неопределенности и т. п. (Крекич 1997: 77).

В высказываниях же Воланда нарушаются и узуальные нормы употребления глагола *умереть* в форме будущего времени (в первом контексте — констатация конкретного способа лишения жизни — *отрежут голову*; во втором — запрос о времени смерти в будущем и обстоятельно точный ответ), и принятые этикетные нормы общения: обе глагольные словоформы при вежливом *Вы* непосредственно соотносятся с собеседником. Узуальная

специфика форм будущего времени в речи Воланда не проявляется: высказывания строятся как истинные и категорические, не содержат оттенков предположительности, вероятности.

Художественная значимость нарушения норм в той скрытой иронии, которая пронизывает интенцию Воланда — потрясти обыденное сознание, управляемое здравым смыслом, так как содержание высказываний вступает в противоречие с человеческим знанием, ограниченным повседневной логикой и нормами социума.

3) СЕМАНТИКА ОБОБЩЕННОСТИ

Абсолютное знание Воланда обуславливает обобщенный характер восприятия явлений и событий. Принцип обобщенного восприятия мира героем проявляется в абстрагировании связей между явлениями и на этой основе утверждении универсалий: мироустройства, что проявляется в языковой картине мира Воланда. Семантика обобщенности в его речи выражается различными средствами, одно из них — употребление глагольных форм несовершенного вида в обобщенно-фактической функции.

Сущность обобщенно-фактической функции форм несовершенного вида «заключается в передаче наиболее общей (неконкретизированной) информации о действии»: о факте существования действия в неопределенной временной локализации, без уточнения конкретных условий протекания действия (Бондарко 1983: 160). Признак обобщенности связан с интенцией говорящего сообщить наиболее общую информацию о действии (Шелякин 1983: 69). Именно актуализация элемента

обобщенности позволяет относить содержание высказывания не только к возникшей речевой ситуации, но и к другим, подобным, то есть позволяет говорящему, отвлекаясь от конкретного, абстрагировать и объективировать содержание высказывания.

Обобщенно-фактическая функция несовершенного вида реализуется в высказываниях с абсолютным отрицанием действия (отрицается факт осуществления действия), отрицание при глаголе усилено отрицательными местоимениями или наречиями. Ср. обращенное к Берлиозу суждение: «Кирпич ни с того ни с сего /.../ никому и никогда на голову не свалится. В частности же, уверяю вас, вам он *ни в коем случае не угрожает*» [16]. В абсолютном отрицании содержится безусловное утверждение предопределенности происходящего в мире. Обобщенно-фактический способ представления действия в речи Воланда связан с побудительной модальностью. При употреблении форм повелительного наклонения обобщенно-фактическая функция несовершенного вида наиболее отчетливо представлена в отрицательных конструкциях: побуждение направлено на то, чтобы данный факт не осуществился (Бондарко 1983: 163). Часто категоричность отрицания при императиве поддерживается отрицательными местоимениями и наречиями.

Напутствие Воланда Маргарите — королеве бала: «*Не теряйтесь и ничего не бойтесь! Ничего не пейте*, кроме воды, а то разомлеете и вам будет трудно» [252–253]; «/.../ *никогда и ничего не просите! Никогда и ничего*, и в особенности у тех, кто сильнее вас» [273]. Ср. также в приводимом ранее высказывании: «/.../ *но, Маргарита, здесь не тревожьтесь себя*» [370].

Закономерно употребление глагольных форм несовершенного вида с обобщенно-фактическим значением в суждениях Воланда обобщающего содержания. Высказывания с обобщающим смыслом, в которых осмысляется частная, конкретная ситуация, значимо характеризует языковую личность. Обобщающий характер содержания таких суждений, типичных в речи Воланда, обусловлен сочетанием лексического значения слов и соответствующей грамматической семантикой числа имени существительного, несовершенного вида глагольного предиката, краткого прилагательного в предикативной функции, а также семантикой местоименных слов. Так, обобщенное восприятие действительности проявляется в суждениях Воланда о москвичах — «участниках» сеанса черной магии: «/.../ они — *люди как люди. Любят* деньги, но ведь это всегда было... *Человечество любит* деньги, из чего бы те ни были сделаны /.../ и милосердие иногда *стучится* в их сердца ... обыкновенные *люди*» [123]. Вот таков ответ на вопрос, поставленный Воландом перед сеансом: «/.../ изменились ли эти *горожане* внутренне?» [120]. Выбор существительных последовательно отражает ступени обобщения по мере развития мысли: *горожане* — *люди*, с более обобщенной лексической семантикой 'все', — *человечество*, собирательная семантика единственного числа выражает еще большую степень обобщения. Обобщенный смысл высказывания, вскрывающий неизменную суть человеческой природы и в какой-то мере сущность мира, поддерживается и употреблением глагольных предикатов в форме несовершенного вида с обобщенно-фактическим значением (*любят* деньги, *милосердие стучится*).

В другой речевой ситуации, предлагая буфетчику Сокову «чашу вина», «партию в кости», «домино, карты» и слыша отказ, Воланд заключает: «/.../ что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы. Такие люди или тяжело больны, или втайне ненавидят окружающих» [202]. По поводу испуга Маргариты при появлении Абадонны, демона-убийцы, Воланд восклицает: «/.../ до чего нервозны современные люди!» [252]. Поведение горничной Маргариты, Наташи, вызывает у него замечание: «Странно ведут себя красавицы» (252). Конкретное поведение конкретного человека становится для Воланда поводом для обобщающих суждений, содержащих характеристику определенной категории людей, под которую подводится то или иное лицо (*мужчины, избегающие вина, игр... — такие люди, современные люди, красавицы*).

В качестве предикатов выступают либо глаголы несовершенного вида в обобщающе-фактической функции (*ненавидят, ведут (себя)*), либо прилагательные в краткой форме (*больны, нервны*). Краткая форма прилагательного, тяготеющая к «аналитической абстрактности», придает признаку «оттенок всеобщности, освобождая его от связи с определенной конкретной ситуацией» (Гаспаров 1997: 52).

В других высказываниях особенно актуализируется обобщающая семантика местоименных слов. Обобщающий характер местоимений подтверждается данными словарей. Так, говоря о своей нелюбви слушать новости по радио, Воланд замечает: «Сообщают о них всегда какие-то девушки, невнятно

произносящие названия мест. Кроме того, *каждая* третья их них немного косноязычна, как будто таких нарочно подбирают [251].

Обобщающий смысл высказыванию придает семантика местоимения — прилагательного *каждая* и предикатов: прилагательного в краткой форме *косноязычна*, глагола несовершенного вида *подбирают* с обобщенно-фактическим значением в синтаксической неопределенно-личной конструкции, также имеющей характер обобщения.

Некоторые суждения Воланда тяготеют к афористической ёмкости и лаконичности формы. После посещения буфета Варьете Воланд иронично резюмирует: «Свежесть, свежесть и свежесть, вот что должно быть девизом всякого буфетчика» [201]. Семантика местоимения *всякий* поддерживается лозунговой формой высказывания, имеющей характер обобщения (ср. ленинский лозунг «Учиться, учиться и учиться!»). Ср. также афористичные суждения с философским содержанием: вошедшее в культурный речевой обиход «Рукописи не горят» или цитируемые выше высказывания «Все теории стоят одна другой», «Никогда и ничего не просите!». Силу обобщения афоризмы приобретают благодаря употреблению глагольных предикатов несовершенного вида в обобщенно-фактической функции (*не горят, стоят, не просите*) и местоимению *все* с обобщающим значением.

Другие обобщающие суждения имеют характер сентенций в силу некоторой дидактичности их содержания. Мастеру: «/.../ *тот, кто* любит, должен разделять участь *того, кого* он любит» [369]. Ср. приведенные ранее высказывания: «Всё будет правильно, на этом построен мир» [370], «/.../ каждому будет дано по его вере» [265]. Обобщающий смысл сентенций связан прежде всего с

семантикой местоименных слов *все, каждому* и определительно-местоименной конструкции *тот ... кто*. Суждения обобщающего содержания характеризуют Воюанда как аналитическую личность, предельно обобщающую факты восприятия мира.

§4. Речевое выражение авторитарности

Всезнание Воюанда обуславливает авторитарные свойства его личности, которые проявляются в абсолютизации субъективных оценок, в категоричности и безапелляционности высказываний. Авторитарность Воюанда отражается и в суждениях обобщающего характера с оттенком категоричности, а особенно в сентенциях, так как дидактическое начало спаяно с авторитарным.

1) КРАТКИЕ ФОРМЫ ИМЕНИ ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО

Категоричность высказываний Воюанда связана с определенным соотношением полных и кратких форм прилагательного. Речь Воюанда характеризуется частотным употреблением краткой формы прилагательного: это объясняется семантико-стилистическими особенностями краткой формы. В.В. Виноградов, обобщая наблюдения А.М. Пешковского и других ученых над стилистическими значениями полных и кратких прилагательных в предикативной функции, отмечает, что краткая форма придает высказыванию «оттенок большей книжности, отвлеченности, сухости, иногда категоричности, чем это свойственно полной форме» (Виноградов 1986: 221). Развивая мысли А.М. Пешковского и В.В. Виноградова, Б. Гаспаров выявляет сущность смысловых различий в употреблении краткой и полной формы прилагательных — они обусловлены предикативной позицией краткой формы. Сам акт предикативирования предполагает

целенаправленную интерпретирующую позицию говорящего. Таким образом, в случае употребления краткой формы в центре внимания оказывается признак, приписываемый предмету говорящим, а представление о предмете высказывания «выступает как результат мыслительной работы говорящего». Выражение же предикативной полной формой прилагательного лишает «деятельность говорящего аналитического начала», поскольку и в предикативной позиции полная форма «сохраняет оттенок атрибутивности», так как при атрибутивности внимание концентрируется на целостности образа предмета (Гаспаров 1997: 47–49).

Приводимые ниже контексты иллюстрируют употребление краткой формы прилагательного в предикативной позиции. Представляя Маргарите свою свиту, Воланд так характеризует Геллу: «*Расторопна, понятлива*, и нет такой услуги, которую она не сумела бы оказать» [248]. О достоинствах Маргариты: «Чем дальше говорю с вами, /.../ тем больше убеждаюсь в том, что вы очень *умны*» [252]. Оценивая деятельность Абадонны, Воланд сообщает Маргарите: «Работа Абадонны *безукоризненна*» [251]; «Он на редкость *беспристрастен* и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам. Вследствие этого и результаты для обеих сторон бывают всегда *одинаковы*» [252]. О своем «ведомстве» Воланд говорит: «Не спорю, наши возможности довольно *велики*, они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие люди» [275]. Во время полета Маргарита узнает о Коровьеве: «Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, /.../ его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем *хорош*» [368]. В диалоге с Левием Воланд характеризует

собеседника: «Ты *глуп* /.../ Ты и не можешь со мной спорить, по той причине, о которой я уже упомянул: ты *глуп*» [350]. Ср. употребление краткой формы в приведенных ранее контекстах: «Такие люди или тяжело *больны*, или втайне ненавидят окружающих» [202]; «Кроме того, каждая третья из них немного *косноязычна*» [251]; «До чего *нервозны* современные люди» [252]; «/.../ваша теория и *солидна* и *остроумна*» [265].

Предпочтение краткой формы прилагательных в речи Воланда отражает некоторую сухость личности, склонность к отвлеченному аналитическому мышлению. Но главное — выбор краткой формы объясняется интенцией аналитически точно, с высокой степенью категоричности определять явления и события и внушать собеседнику свое представление о них как абсолютное.

2) ВЫКАЗЫВАНИЯ С МОДАЛЬНЫМИ ЗНАЧЕНИЯМИ ДОЛЖЕНСТВОВАНИЯ, НЕОБХОДИМОСТИ, ВОЗМОЖНОСТИ/НЕВОЗМОЖНОСТИ

Выражение авторитарности в речи Воланда связано с модальными значениями долженствования, необходимости, невозможности. Они эксплицируют «оценку говорящим способа существования связи между предикативными предметами, т. е. субъектом и его признаком» (ТФГ 1990: 123). В формировании указанной модальности участвуют предикаты, в функции которых выступают:

- а) модальные глаголы в безличной форме *может, требуется, полагается, придется, пришлось*;
- б) предикативы *надо/не надо, нужно, нельзя, невозможно*;
- в) предикативные прилагательные *должен, нужен*.

Эти характерные для Воланда лексико-грамматические средства прослеживаются во многих речевых ситуациях. В беседе с литераторами на Патриарших, утверждая, что Иисус существовал, Воланд замечает: «А *не надо* никаких точек зрения!»; «И доказательств никаких *не требуется*» [19]. На заявление Берлиоза о том, что он вечером будет председательствовать на заседании, Воланд отвечает: «Нет, этого быть никак *не может*» [16]. На желание Бездомного отправить Канта в Соловки иронически заявляет: «*/.../* отправить его в Соловки *невозможно* по той причине, что он уже с лишком сто лет пребывает в местах значительно более отдаленных, чем Соловки, и извлечь его оттуда никоим образом *нельзя*, уверяю вас!» [14]. Безапелляционность суждений Воланда в высказываниях с отрицанием подчеркивается и отрицательными местоимениями и наречиями (*никаких, никак, никоим*).

Беседуя с буфетчиком Соковым, Воланд иронично поучает его: «Брынза не бывает зеленого цвета, это вас кто-то обманул. Ей *полагается* быть белой. Да, а чай? Ведь это же помой! */.../* Нет, милейший, так *невозможно!*» [200]. Предсказывая время смерти буфетчика и зная о его сбережениях, Воланд иронизирует: «Ну, конечно, это не сумма, */.../* хотя, впрочем, и она, собственно, вам *не нужна*» [203]. Одобряя поведение Маргариты, Воланд восклицает: «Вы совершенно правы! */.../* так и *надо!*» [273]. Рассуждая о разделении функций с «ведомством милосердия», говорит: «Каждое ведомство *должно* заниматься своими делами» [275]; «*/...:/* какой смысл в том, чтобы сделать то, что *полагается* делать другому, как я выразился, ведомству?» [275]. Воланд наставляет Маргариту, предостерегая от неверного поведения: «*Не надо*

кричать в горах /.../ Вам *не надо* просить за него [Пилата]» [370]. О судьбе Коровьева говорит: «Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил /.../ И рыцарю *пришлось* после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал» [368]. Беседуя с Мастером о творчестве и будущем, спрашивает, утверждая: «Но ведь *надо* же что-нибудь описывать?» [284]. На дерзкий вызов Левия: «/.../ я не хочу, чтобы ты здоровствовал», — Воланд возражает: «Но тебе *придется* примириться с этим» [349]. Ср. также приводимые ранее контексты: «Свежесть, свежесть и свежесть, вот что *должно* быть девизом всякого буфетчика» [201]; «/.../ тот, кто любит, *должен* разделять участь того, кого он любит» [369]; «Сейчас придет гроза, последняя гроза, она довершит все, что *нужно* довершить» [352].

Категоричность высказываний Воланда с модальным значением долженствования, необходимости, невозможности отражает точку зрения персонажа, его представления о должном состоянии дел и предопределенном ходе событий. Имплицитный смысл подобных суждений заключается в скрытой интенции персонажа заставить собеседника оценить сообщаемое как «важное», «правильное», «обязательное» (Туровская 1997: 191); а также детерминировать поведение других, внушив свои, единственно верные, представления о мире, основанные на абсолютном знании миропорядка и должных норм поведения.

2. Прагматический аспект языковой личности Воланда

§1. Эмоциональный тон высказываний и его речевое выражение

1) ИРОНИЯ КАК ДОМИНАНТА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ТОНА

При всем качественном разнообразии эмоционально-экспрессивной окраски речи Воланда — вплоть до контрастных оттенков — всё же отчётливо прослеживается доминанта эмоционального тона. Насмешливо-иронический тон и его оттенки проявляется в речи Воланда во многих ситуациях.

Выражается эмоциональный тон в речи Воланда различными средствами. С этой точки зрения эстетически значимо нарушение законов речевого взаимодействия в диалоге.

Действительно, при речевом общении основой взаимопонимания является близость языковых картин мира собеседников. Так как нечеловеческое всезнание Воланда несоизмеримо с мировидением реальных «земных» персонажей романа (Сокова, Берлиоза, Лиходеева и других), отражающим убеждения, нормы поведения конкретно-исторического социума, Воланд при общении с этими персонажами и не стремится достичь взаимопонимания, предпочитая ироническую оценку убеждению и разубверениям.

Так, для диалога Воланда с буфетчиком Варьете Соковым характерна насмешливо-ироническая окраска, которая возникает на основе последовательного нарушения в речи Воланда коммуникативных постулатов и общего принципа кооперации.

Американским учёным Грайсом предложены коммуникативные постулаты, или максимы общения, — предписания, которые выводятся из общего принципа кооперации, «состоящего в том, что участники коммуникации /.../ имеют общей целью достижение взаимопонимания» (Падучева 1985: 42).

Традиционно выделяют четыре группы постулатов:

1) постулат информативности, или количества: высказывание не должно содержать лишней информации;

2) постулат истинности, или качества: говори правду, не говори того, что считаешь ложным;

3) постулат релевантности: говори по существу дела;

4) постулат ясности выражения: будь краток, избегай неоднозначности, двусмысленности (Грайс 1985: 221–223; Падучева 1985: 42).

Приведем фрагмент диалога, в котором буфетчица рассказывает о превращении червонцев в кассе буфета в резаную бумагу и сетует на то, что он коварно обманут:

«— Извольте ли видеть, в числе прочего бумажки слетели с потолка /.../ ну, их все и похватали. И вот заходит ко мне в буфет молодой человек, даёт червонец, я сдачи ему восемь с полтиной... Потом другой...

— Тоже молодой человек?

— Нет, пожилой. Третий, четвёртый... Я всё даю сдачи. А сегодня стал проверять кассу, глядь, вместо денег — резаная бумага. На сто девять рублей наказали буфет» [202]. Между началом рассказа Сокова и вопросом Воланда возникает рассогласованность: Воланд намеренно уточняет самую несущественную, не отражающую суть сообщения, деталь. Возникает иронический эффект, который

поддерживается последующими высказываниями Воланда: «Ай-яй-яй! /.../ Да неужели же они думали, что это настоящие бумажки? Я не допускаю мысли, чтобы они это сделали сознательно /.../ Неужели мошенники? /.../ Неужели среди москвичей есть мошенники?» [202-203].

В этих высказываниях ирония составляет скрытый для собеседника эмоциональный план. Экспрессия речевых средств (укоряюще-осудительное разговорное междометие *ай-яй-яй* с восклицательной интонацией, настойчивый повтор вопросительных конструкций с частицей *неужели*), открытая оценка в категоричном суждении «я не допускаю мысли», лексико-синтаксический повтор «**Неужели** мошенники?» — «**Неужели** среди москвичей есть мошенники?» выражают крайнее удивление и недоумение. Однако подчеркнуто эмоционально-оценочная реакция Воланда эксплицирует игровой характер речевого поведения персонажа, выявляет насмешливо-ироническую окраску высказывания. Она связана с нарушением одного из постулатов общения — постулата качества, или истинности.

Воланд будто бы уточняет презумпции ситуации, выражая сомнение в их истинности. В действительности же он лукавит, ему известно, что среди москвичей есть мошенники, известно, что зрители поверили, что «бумажки» — настоящие деньги. Факты об информированности Воланда извлекаются из повествования о сеансе чёрной магии в Варьете.

В следующих репликах Воланд нарушает одновременно с постулатом истинности (ведь он знает, что у Сокова двести сорок тысяч рублей и двести золотых десятков) постулат релевантности:

«Это низко! /.../ Вы человек бедный... Ведь вы — человек бедный? /.../ У вас сколько имеется сбережений?» [203].

Такой поворот разговора с точки зрения буфетчика неуместен. Кроме эффекта иронии, нарушение постулата релевантности делает высказывание неделикатным, вызывая неожиданные эмоции у собеседника — смятение, возмущение — и придавая игре Воланда новый поворот. Совершенно ошеломляюще для собеседника попирается и главный принцип кооперации. На вопрос Воланда: «Когда вы умрёте?» Соков отвечает: «Это никому не известно и никого не касается» [203]. С очевидностью обнаруживается разность картин мира — выбивается основа взаимопонимания.

В другом диалоге, Воланда с Левием о судьбе Мастера и Маргариты, насмешливо-ироническая окраска высказывания Воланда тоже проявляется при нарушении постулата релевантности, которое легло в основу прагматической связи реплик (Падучева 1982). «Он [Иешуа] прочитал сочинение Мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы ты взял с собой Мастера и наградил его покоем /.../»; «Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже» — «Без тебя бы мы никак не догадались об этом» [350]. Второе высказывание Левия содержит запрос о решении Воланда: согласен он или не согласен взять вместе с Мастером и Маргариту. Воланд же говорит о другом. Согласие Воланда составляет имплицитный смысл высказывания, который возникает при нарушении постулата релевантности.

Таким образом, нарушение несущественных для собеседника презумпций высказывания, нарушение коммуникативных

постулатов и общего принципа кооперации становятся базой формирования иронически-насмешливого тона высказываний.

В выражении этого тона речи особенно значимым оказываются формулы речевого этикета, в том числе обращения, фатические речевые средства в экспрессивной функции.

Экспрессивный потенциал единиц речевого этикета связан с особенностями их семантики. По своему функциональному назначению единицы речевого этикета призваны обслуживать социально-речевые сферы общения. Закрепленные за определенными речевыми ситуациями, эти единицы в своей лексико-грамматической структуре уже отражают компоненты речевой ситуации, т. е. несут информацию о социальном статусе и/или личностных особенностях субъекта речи (возрастная характеристика, степень образованности и т.д.).

Языковой экспрессией обладают далеко не все этикетные формулы, но в семантике ни одной из них не заложена отрицательная оценка, что связано с их прямой функцией — регулировать общение в соответствии с этическими нормами, в том числе вежливости, создавая нужную тональность (Формановская 1982). Заданная нормами общения специфика единиц речевого этикета позволяет использовать их в художественном тексте с экспрессивно-стилистическим заданием.

Этикетными формулами насыщены высказывания Воланда, обращенные к персонажам, над которыми он иронизирует: Берлиозу и Бездомному, Степе Лиходееву и буфетчику Сокову, барону Майгелю, и никогда они не используются только в фатической функции, т. е. по своему прямому функциональному назначению. Речи Воланда свойственны синтаксически

развернутые формулы, свидетельствующие в узусе об интеллигентности, вежливости и обходительности лица, их использующего. Характерны они и для Воланда. Ср. разные речевые ситуации:

Воланд Берлиозу: «Простите мою навязчивость» [12], «Позвольте вас поблагодарить от всей души!»; «Позвольте вас спросить» [13]; «Прошу и меня извинить» [16]. Воланд Сокову: «Чем я вам могу быть полезен?» [200]; «Не угодно ли отведать?» [201]. Так не прикажете ли партию в кости?» [202]; «Милости просим! Рад нашему знакомству» [204].

Подобные формулы, как правило, наделены «объективно повышенной» языковой тональностью (Формановская 1982: 82); но используемые субъективно в контекстно-ситуативных условиях несоответствия взаимоотношениям собеседников, они сообщают речи насмешливо-иронический тон.

Проиллюстрируем это положение контекстом, отражающим представление Воландом Маргарите барона Майгеля: «А, милейший барон Майгель, /.../ я счастлив рекомендовать вам почтеннейшего барона Майгеля, служащего Зрелищной комиссии в должности ознакомителя иностранцев с достопримечательностями столицы»; «Милейший барон /.../ был так очарователен /.../ само собой разумеется, что я был счастлив пригласить его к себе» [266].

Включение словосочетания *в должности ознакомителя* не случайно: выявляется ироничный план прилагательных *милейший, милый, очаровательный*, этикетных формул *счастлив рекомендовать, был счастлив пригласить*. Его ассоциация со

словом *осведомитель* поддерживается в последующем контексте предикативно-характеризующими лексемами *наушник* и *шпион*.

Истинный характер эмоционального тона Воланда в диалоге с бароном Майгелем сначала проступает неявно, приглушаясь объективной тональностью уважения, но постепенно проясняется дальнейшим контекстом. Закрепленная в лексико-грамматической структуре этикетных единиц ситуация не соответствует характеру отношений персонажей. «Да, кстати, барон, /.../ разнеслись слухи о чрезвычайной вашей любознательности, /.../ злые языки уже уронили слово — *наушник* и *шпион* /.../ Мы решили прийти к вам на помощь, воспользовавшись тем обстоятельством, что вы напросились ко мне в гости именно с целью *подсмотреть* и *подслушать* всё, что можно» [266].

Контекст эксплицирует подлинное эмоционально-оценочное отношение Воланда — пренебрежительно-презрительное, выраженное экспрессивным значением слова *наушник*: на основе конкретно-чувственной образности развилась пейоративная эмоциональная оценка, закрепившаяся в узусе (в словаре оно сопровождается пометой *презрит.* (ТСУ 2, 454). Существительное *шпион*, глаголы *подсмотреть* и *подслушать* включают в своей семантике компонент отрицательной рациональной оценки; в словосочетании *чрезвычайная любознательность* эпитет вносит ироничную оценку, снимая положительную оценочность слова *любознательность*. Так, различные проявления лексической экспрессии, наряду с этикетными единицами речи, участвуют в выражении насмешливо-ироничной окраски высказываний Воланда.

Приподнятые формулы выражения радушного гостеприимства с присущей им объективно-уважительной тональностью (ср. «/.../ я счастлив рекомендовать вам почтеннейшего барона Майгеля» [266]) сопрягаются с другими единицами речевого этикета — обращениями, в состав которых тоже входит элятив (ср. «А, милейший барон Майгель» [266]). Элятив обладает «яркой экспрессивной окраской» (Виноградов 1986: 212) и значимо участвует в выражении иронии. Элятив входит в состав распространенного обращения, но также выступает в качестве самостоятельного обращения без обозначения имени. Так, в высказывании Сокову Воланд говорит: «Нет, милейший, так невозможно!» или «Я, почтеннейшей, проходил вчера мимо вашей стойки» [200]. Использование обращения-прилагательного без обозначения имени уже само по себе вносит в контекст иронично-фамильярный оттенок, а элятив *почтеннейший* обладает языковой экспрессией, закрепленной в словарях: в функции самостоятельного обращения придает элемент фамильярности (ТСУ 3, 680–681).

В других контекстах базой развития насмешливо-иронического тона становится гиперболизация уважительности в элятиве при соотнесении высказываний персонажа с авторским повествованием. Воланд приветствует Лиходеева, директора Варьете, следующими словами: «Добрый день, симпатичнейший Степан Богданович!» [77]. Формуле приветствия предшествует развернутое описание речевой ситуации: « Степа разлепил склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытой черной щетиною физиономией, с заплывшими глазами, в грязной

сорочке» [77]. На фоне этого контекста этикетное высказывание с элятивом *симпатичнейший* приобретает ироническую окраску так же, как и употребление другого элятива, *дражайший*: «Я вижу, вы немного удивлены, *дражайший* Степан Богданович?» [83].

Иронический тон поддерживается и традиционным приёмом стилистического контраста в речи Воланда. На вопрос Лиходеева о коллеге: «А вы разве знаете Хустова?» — Воланд отвечает: «Вчера в кабинете у вас видел этого *индивидуума* мельком, но достаточно одного беглого взгляда на его лицо, чтобы понять, что он — *сволочь, склочник, приспособленец и подхалим*» [79]. Книжное слово *индивидуум* в снисходительно-пренебрежительном употреблении в соотношении с оценочным рядом разговорно-сниженных характеристик, ориентированных на модальный план Лиходеева и выражающих его эмоциональную оценку Хустова, придает контексту ироническую окраску.

Таким образом, насмешливо-иронический тон как эмоциональная доминанта речевого стиля Воланда отражает его оценочное отношение к ничтожной сути московских обывателей смыкаясь с авторской позицией.

Поводом для иронии Воланда становится и невежество Ивана Бездомного. Насмешливый тон проявляется на основе обыгрывания фразеологизма *места не столь отдаленные* — ‘удаленные от центра страны территории, куда в царской России отправляли в ссылку на поселение; место ссылки’ (ФСРЯ 1967: 243). Воланд подхватывает реплику Бездомного о том, что хорошо бы Канта отправить в Соловки: «/.../ отправить его в Соловки невозможно по той причине, что он уже с лишком сто лет пребывает в *местах значительно более отдаленных, чем Соловки,*

и извлечь его оттуда никоим образом нельзя, уверяю вас!» [14]. В развернутом контексте, в том числе в контексте сравнительной конструкции *более ... чем* и в соотношении с глаголом *пребывать*, у оборота формируется новый смысл — ‘умереть’. Ср. также другие высказывания Воланда в диалоге на Патриарших, где средством выражения насмешливо-иронического тона становится игра с семантикой слов и фразеологических единиц речи.

Ирония окрашивает высказывания Воланда на нравственно-философские темы и в беседе с литераторами на Патриарших (см. стр.24), и в диалогах с Маргаритой, а также с Левием Матвеем.

При этом семантической основой развития эмоционального тона речи становится мировоззренческая лексика *милосердие*, *добро*. В беседе с Маргаритой Воланд говорит о милосердии: «Остается, пожалуй, одно — обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!» [274]. И продолжает: «Я о милосердии говорю /.../ Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щелки. Вот я и говорю о тряпках» [274].

Характер тона предопределяется смысловым контрастом высокой темы, заданной книжным словом *милосердие* с обширной культурной (и библейской) традицией употребления : *милосердие* — ‘способность из сострадания оказывать помощь тому, кто в ней нуждается’ (ТСУ 2, 214) — и сниженно-бытовым характером образного контекста (*заткнуть тряпками щели*). Контекст высвечивает индивидуально-образное употребление слова *милосердие*. Экспрессивно-семантическая осложненность слова проявляется на основе новых лексических связей *неожиданно* : *коварно оно пролезает в самые узенькие щелки*. Прямые значения

этих слов становятся формой выражения нового образного содержания. Присутствующий в семантике слов *коварно*, *пролезать* признака сознательного активного действия обуславливает персонификацию речевого образа *милосердие*. Образ «впитывает» отрицательную оценочность этих слов и обозначает в контексте 'некую сущность, проникшую куда-либо посредством хитрого умысла'. Новое содержание образа, контрастное внутренней форме слова, становится основой пейоративной оценки. Экспрессивное преобразование в слове и определяет в данном случае окраску контекста как насмешливо-ироническую, которая и объективирует отношение Воланда к христианским ценностям. Ср. также аналогично окрашенный контекст употребления лексемы *добро* в диалоге с Левием (см. стр. 30).

Вместе с тем следует учесть, что Воланд изображается в единстве ^{и сверхчеловеческого} человеческого, «он вживается в человеческую роль» (Вулис 1990: 134–135). Воланд словно проводит эксперимент: каково быть человеком, что испытывает человек, какие чувства он переживает. Размышления о москвичах на сеансе черной магии в Варьете (*обыкновенные люди, любят деньги, милосердие иногда стучится в их сердца*) содержат важное заключение о природе человеческой природы — амбивалентной по сути — включающей зло (деньги) и добро (милосердие). Это противоречивое состояние переживает и Воланд, вживающийся в человеческую роль. Поэтому контекст, развертывающий образ милосердия, содержит и тонкую самоиронию: всемогущий, всевидящий Воланд почувствовал себя человеком.

2) ГРУБО-ФАМИЛЬЯРНЫЙ ТОН КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ИГРЫ

Грубо-фамильярный тон проявляется в диалоге Воланда с инфернальным котом. Речевой дуэт Воланда и Бегемота имеет игровой характер, отражает склонность обоих участников к розыгрышам, о чем свидетельствуют и авторские ремарки: «Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади? — притворяясь рассерженным, спрашивал Воланд» [247]; «Мессир, я в ужасе! — заявил кот, изображая ужас на своей морде» [250].

Воланд демонстрирует грубовато-пренебрежительную фамильярность в отношении кота как бы не всерьез. Вместе с тем, данный тон отражает и закрепленную в речевой партии Воланда роль повелителя, которая проявляется в общении со свитой, особенно — со слугой-шутком.

Эмоционально-экспрессивная окраска высказываний, обращенных к Бегемоту, проявляется в употреблении разговорно-просторечной лексики с яркой экспрессией грубоватой фамильярности, пренебрежения; в сниженной фразеологии. Таковы высказывания Воланда, сопровождающие шахматную партию с Бегемотом: «Долго будет продолжаться этот балаган под кроватью? Вылезай, *окаянный* Ганс!» [247]; «Не воображаешь ли ты, что находишься на ярмарочной площади? /.../ Оставь эти *дешевые* фокусы для Варьете. Если ты сейчас же не появишься, мы будем считать, что ты сдался, *проклятый дезертир*» [247]; «Ах, *мошенник, мошенник*, /.../каждый раз, как партия его в безнадежном положении, он начинает *заговаривать* зубы, подобно самому последнему шарлатану на мосту. Садись немедленно и прекрати эту словесную пачкотню» [248].

Экспрессия высказывания усиливается и за счет побудительной модальности. При этом директивные волеизъявления в прямой форме передаются императивами *вылезай, оставь, садись, прекрати, молчи*. Косвенные приказания и требования выражаются вопросительными предложениями: «Долго будет продолжаться этот балаган под кроватью?» [247]; «Ах ты подлец, /.../ Ты сдаешься или нет?» [250] — или глагольной формой прошедшего времени с междометием: «*Пошел вон*» [245]. К безапелляционным требованиям, выражающим демонстративный гнев, раздражение Воланда, подключаются экспрессивные по своей природе угрозы (Шиленко 1985: 156–166). «Если ты сейчас же не появишься, мы будем считать, что ты сдался, проклятый дезертир» [247]. Ряд бранных слов и разговорно-сниженных выражений в адрес Бегемота *мошенник, шарлатан, окаянный Ганс, проклятый дезертир, подлец* расширяется в других высказываниях Воланда: «Нет, я видеть не могу этого *шута горохового*» [247]; «Этот *валяющийся дурака* — кот Бегемот» [248]; «ты и есть *мародёр*» [351].

Специфика употребления бранной лексики проявляется в том, что денотативный компонент лексического значения таких слов «размыт», номинативная функция в контексте «стремится к нулю» при абсолютном преобладании экспрессивной функции. Поэтому бранные слова и словосочетания не являются номинацией, а выражают чувство-отношение к объекту оценки, обусловленное стремлением оскорбить и унижить (Петрищева 1984: 169–180).

Чувство раздражения в речи Воланда, вызванное поведением Бегемота, передают также бранные междометные фразеологизмы

на какой черт, черт тебя (вас) возьми: «И на какой черт тебе нужен галстук, если на тебе нет штанов?» [247]; «А, черт вас возьми с вашими бальными затеями!» [249]; «Молчи, черт тебя возьми!» [275]. Фамильярно-пренебрежительное отношение к коту проявляется и опосредованно, через эмоциональную оценку его действий, которая выражается экспрессивной лексикой и фразеологией, часто стилистически сниженной: *дешевые фокусы, словесная пачкотня, заговаривать зубы* (см. приведенные выше контексты). Ср. также: «И интереснее всего в этом *вранье* то, /.../ что оно — *вранье* от первого до последнего слова» [269]; «Опять началась какая-то *чушь*» [352].

Таким образом, основой грубо-фамильярного тона речи Воланда является использование оценочной сниженной лексики и фразеологии. Эстетическое применение подобных речевых средств связано с мотивом карнавальной игры, балагана как явления низовой площадной культуры. О том, что не следует фамильярность и брань Воланда воспринимать всерьёз, свидетельствуют речевые сигналы *балаган под кроватью, на ярмарочной площади*, которые вызывают непосредственные ассоциации с карнавалом, связывая этот мотив с образом Воланда.

3) ТОРЖЕСТВЕННО-ПРИПОДНЯТЫЙ ТОН

Совершенно по-особенному эмоционально окрашены высказывания Воланда, обращенные к главным героям — Мастеру и Маргарите. Торжественно-приподнятый эмоциональный тон в беседе с Маргаритой после «утомительного бала» выражает отношение к ней: «Верно! Вы совершенно правы! /.../ Мы вас испытывали /.../ Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и

в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут! Садитесь, гордая женщина. /.../ Итак, Марго, /.../ чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой? Чего желаете за то, что провели этот бал нагой? Во что цените ваше колено? Каковы убытки от моих гостей, которых вы сейчас наименовали висельниками? Говорите! И теперь уж говорите без стеснения, ибо предложил я /.../ Ну, что же, смелее! /.../ Будьте свою фантазию, прищпоривайте её! Уже одно присутствие при сцене убийства этого отпетого негодяя барона стоит того, чтобы человека наградили, в особенности, если этот человек — женщина. Ну-с?» [273–274].

Воланд, несомненно, знает, в чем состоит желание Маргариты — вернуть возлюбленного, Мастера; понимает, чем рисковала Маргарита — потерей последней надежды. Это знание формирует имплицитный план вопросов Воланда, его побудительных и ободряющих реплик. Поэтому в торжественности эмоционального тона проявляется и отношение к высоким нравственным ценностям, которые открылись в Маргарите: мужеству, достоинству, верности и жертвенности в любви.

Приподнятость эмоционального тона создается на основе экспрессивных синтаксических конструкций. Синтаксис первой части высказываний Воланда организован парцелляцией с позиционно-лексическим повтором *никогда и ничего не просите!* *Никогда и ничего*. Логическое противопоставление *не просите* — *предложат и дадут* подчеркнуто также двукратным повтором местоимения *сами*. В создании экспрессии участвует и «высокое» обращение *гордая женщина*. Нагнетение вопросов с ярко выраженным параллелизмом в строении и содержащих

лексические повторы усиливают экспрессию: *чего вы хотите за то, что...?; чего вы желаете за то, что...?; во что вы цените...?; каковы убытки...?* Прием повтора, значимый в приведенных контекстах, включает в «себя возможность организации /.../ развертывания мысли» и, легко взаимодействуя с другими приемами синтаксической и лексической экспрессии, «весьма эффективен по своей способности придавать «убеждающему» высказыванию окраску эмоциональной напряженности» (Иванчикова 1979: 226).

Характер экспрессии поддерживается и приподнятой литературной метафорой *будьте свою фантазию, пришпоривайте её*. Эмоциональная напряженность подчеркивается и стилистическим контрастом «высокой» метафоры, книжной лексики *нагая, желаете, ибо, наименовали* и сниженными с отрицательной эмоциональной оценочностью словами *ответый негодяй, висельник*.

4) ЛИРИЧЕСКИЙ ТОН, ИДУЩИЙ ОТ АВТОРА

В финальной сцене прощания с героями высказывание Воланда звучит взволнованно: «Романтический Мастер! *Тот, кого так жаждает видеть выдуманный вами герой, которого вы сами только что отпустили, прочел ваш роман. /.../* Маргарита Николаевна! Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для Мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и то, о чем просил Иешуа *за вас же, за вас* — ещё лучше. /.../ О трижды романтический Мастер, *неужто вы не хотите днём гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели же вам*

не будет приятно писать при свечах гусиным пером? *Неужели вы не* хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? *Туда, туда!* Там ждёт уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому что вы немедленно встретите рассвет. *По этой дороге, Мастер, по этой!* Прощайте! Мне пора» [371].

В выражении экспрессии значимы синтаксические конструкции с разными видами позиционно-лексического повтора. Усиление экспрессии, эмоциональной взволнованности проявляется в нагнетении вопросов, организованных повтором-анафорой с параллелизмом в построении: *неужто вы не...?; неужели же вам не...?; неужели вы не...?* Прагматический смысл риторических вопросов с вопросительной частицей *неужели* (разговорный вариант *неужто*), напротив, в утверждении заветных мыслей и образов: да, хочется гулять под вишнями, слушать Шуберта, писать при свечах гусиным пером... Важные для автора мотивы и темы окрашены проникновенным лиризмом.

Двукратный повтор обращения *романтический Мастер*, во втором употреблении осложненный гиперболой с риторическим восклицанием *О!* (*О трижды романтический Мастер*), поэтизирует образ Мастера и имеет скорее риторический характер. Лексический контактный или дистантный повтор *за вас же, за вас; туда, туда; по этой дороге, по этой*, а также экспрессивное словорасположение, инверсия («Там ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят /.../») передают силу убеждения и лирическую взволнованность речи. Эмоциональный тон поддерживается проявлением лексической экспрессии: употребление книжной лексики *жаждает* с экспрессивной

коннотацией 'интенсивность' (*жаждать* — 'очень хотеть'), подчеркнутой интенсификатором *так жаждает*.

Столь глубокий лиризм отличает лишь авторские отступления: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. *Кто* блуждал в этих туманах, *кто* много страдал перед смертью, *кто* летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, *тот* это знает. Это знает уставший» [367].

Восклицательные предложения, повторы, синтаксический параллелизм предложений с анафорой, определительные конструкции *кто... тот* характеризуют авторскую повествовательную манеру и особенно стиль лирических отступлений. Разные типы повтора и определительный оборот *тот ... кто* организуют и развернутое высказывание Воланда.

Кроме того, речи Воланда, мыслящего обобщенно, отвлекаясь от конкретной ситуации, ироничного или суховатого, не свойственны поэтические образы (*цветущие вишни, музыка Шуберта, горящие свечи, многозначительное встретите рассвет*), создающие романтический настрой.

Основная модальность речи Воланда — долженствовательная или побудительная, предписывающая нормы должного поведения. Данное же высказывание содержит новое модальное качество — гипотетической желательности, нехарактерное для персонажа.

Таким образом, стилистический анализ приведенного контекста позволяет предположить, что в финале голос Воланда сливается с голосом самого автора.

§2. Речевое выражение волюнтаривной макроинтенции

Авторитарность личности Воланда определяет волюнтаривную макроинтенцию его высказываний, в основе которой волеизъявления, представленные приказами, требованиями, распоряжениями, поручениями, запретами, разрешениями, рекомендациями, советами...

Так как «постоянных формальных примет» для строгой семантической интерпретации характера побуждения к действию не существует (ТФГ 1990: 205), при интерпретации волеизъявлений предлагается учитывать художественно мотивированную речевую ситуацию, а также содержание авторских ремарок.

Речевое поведение Воланда по отношению к свите обусловлено его положением хозяина, господина. Поэтому высказывания, адресованные инфернальным персонажам (свите), содержат по преимуществу директивные волеизъявления: приказы, распоряжения, поручения. На характер побуждения, выраженного императивами, непосредственно указывают и речевые глаголы авторских ремарок: «Гелла, *садись*, — *приказал* Воланд»; «*Молчи*, — *приказал* ему [Бегемоту] Воланд» [283]; «Теперь все *оставьте* меня одного с ними, — *приказал* Воланд, указывая на Мастера и Маргариту» [283]; направляя Аззелло отравить Мастера и Маргариту, Воланд «*приказал* ему: —*Лети* к ним и всё *устрой*» [350].

Немногословность Воланда, категоричный тон свидетельствуют об абсолютной уверенности героя в своем праве на власть, в беспрекословном и добровольном повиновении. Категоричность распоряжений с оттенком непринужденности,

фамильярности передается императивами с частицами *ну-ка, -ка* с разговорно-стилистической окраской.

При знакомстве с Мастером Воланд «*приказал* Коровьеву: — *Дай-ка*, рыцарь, этому человеку что-нибудь выпить /.../ Еще! — *приказал* Воланд» [277]; «*Ну-ка*, Бегемот, *дай* сюда роман» [278]. Безапелляционность распоряжений может выражаться инфинитивом или безглагольным способом — эллипсисом в восклицательной конструкции. Так, решая судьбу горничной Маргариты и «нижнего жильца», случайно попавших к нему в гости, Воланд говорит: «Ну, *оставить* при госпоже. А борова — к поварам» [252]. Директивные запреты-предупреждения в адрес Бегемота и Коровьева также экспрессивно окрашены, так как содержат лексический повтор и оформлены как восклицательные конструкции. Значение предупреждения входит в прагматическую семантику глагольной формы *смотри*. На шутливое возражение Бегемота Воланд ^зрегирует: «Ты *смотри!*» [269]; Коровьева предупреждает: «Но ты *смотри, смотри* /.../ без членовредительских штук!» [366]. Игровое противостояние Бегемота хозяину вызывает у Воланда досаду, гнев, раздражение — эти эмоциональные оттенки окрашивают его волеизъявления. При этом безапелляционные грубые требования сопровождаются угрозой и бранью (см. стр. 62).

Безапелляционностью требований сопровождается побудительная модальность высказываний Воланда и в диалоге с мифологическим персонажем Левием Матвеем: «*Ну, говори* кратко, не утомляя меня, зачем появился?»; «*Передай*, что будет сделано /.../ И *покинь* меня *немедленно*» [350]. Бесцеремонность с Левием, подчеркнутая лексическими маркерами (*ну, немедленно*)

выражает отношение Воланда к Левию, которого он называет *рабом*.

В речевом общении Воланда с реальными персонажами романа меняется характер проявления макроинтенции. Эстетически значимыми для экспликации скрытой волюнтативной интенции оказываются другие семантические типы волеизъявлений и иные формы их выражения в речи персонажа. В речи Воланда появляется косвенная форма выражения побуждения к действию. Косвенные волеизъявления, помимо выражения побуждения, как показывает анализ контекстов, несут дополнительную смысловую нагрузку. Косвенное побуждение выражается вопросительными предложениями. Так, принимая у себя буфетчика Сокова, Воланд предлагает ему: «/.../ не прикажете ли партию в кости?» [202]. Этикетные вопросы (отрицательные конструкции с частицей *ли*), передавая вежливое обхождение внимательного хозяина с гостем, содержат и иплицитный смысл — выражают иронию Воланда. Ср. также: «Да я *не советовал бы* вам ложиться в клинику /.../ *Не лучше ли устроить* пир на эти двадцать семь тысяч?» [203]. Повествовательное предложение с глагольным предикатом в условном наклонении и вопросительное, содержащее отрицательную конструкцию *не лучше ли* с инфинитивом, выражают побудительную семантику рекомендательного совета. Прагматический смысл косвенного совета составляет ирония Воланда, она присутствует в косвенном запрете в разговоре с директором Варьете Лиходеевым, смешавшим водку с портвейном: «Помилуйте, да *разве* это *можно* *делать!*» [79]. Семантические поля возможности и необходимости пересекаются с полем побудительности (ТФГ 1990: 127), поэтому

конструкции предикатов (*можно, не надо, нельзя*) + инфинитив или модальный глагол + инфинитив эксплицируют в высказываниях косвенно-побудительные значения запрета или разрешения. В приведенном контексте прагматическая семантика частицы *разве*, выражающей недоумение, изменяет модальное значение возможности на значение невозможности, которое и является здесь формой выражения запрета.

Ср. выражение косвенного запрета в другом высказывании, обращенном к Маргарите: «*Не надо кричать* в горах, он [Пилат] всё равно привык к обвалам, и это его не встревожит. Вам *не надо просить* за него, Маргарита, потому что за него уж попросил тот, с кем он так стремится разговаривать» [370].

Косвенный запрет содержит оттенок совета, тогда как в косвенном разрешении выражается поощрение к совершению действия.

Маргарита, намереваясь просить у Воланда за Фриду, спрашивает разрешения: «Так я, стало быть, могу попросить об одной вещи?» Воланд разрешает: «*Потребовать, потребовать*, моя донна, /.../ *потребовать* одной вещи!» [274].

На разрешительное высказывание, адресованное Мастеру, наслаивается в контексте модальный оттенок совета: «Ну что же, теперь ваш роман вы *можете кончить* одной фразой!» [370].

Если разрешение оставляет право выбора за собеседником, то запреты (косвенные — более мягко) предписывают следовать объективному, должному порядку вещей.

Всё-таки, несмотря на наличие косвенных побуждений, предпочтение отдается прямым волеизъявлениям, выраженным императивами. Высказывания Воланда, обращенные к реальным

персонажам, не содержат жестких директивных волеизъявлений, обязательных к исполнению. Здесь преобладают речевые действия с более слабой иллокутивной силой: советы с различными модальными оттенками, которые интерпретируются в контексте речевой ситуации.

Увещательные советы адресованы директору Варьете Лиходееву: «*Следуйте* старому мудрому правилу — лечить подобное подобным» [78]; «*Не беспокойтесь*, Степан Богданович, /.../ кот этот мой. *Не нервничайте*. А Груни нет, я услад её в Воронеж, на родину, так как она жаловалась, что вы давно уже не даете ей отпуска» [82].

Такой совет вразумляет, как вести себя, поскольку «импульсом увещательного совета бывает чаще всего отрицательная оценка поведения» собеседника, нуждающегося в наставлении (Крекич 1997: 150).

Высказывания, обращенные к главным героям — Мастеру и Маргарите — также содержат побуждения-советы. Воланд наставляет Маргариту перед балом: «*Не теряйтесь* и ничего не бойтесь. Ничего не пейте, кроме воды, а то вы разомлеете и вам будет трудно» [252–253]. Ср. приведенный ранее контекст «/.../ никогда и ничего не просите!» [273]. Наставительный оттенок в контексте высказывания-совета возникает при употреблении отрицательного императива несовершенного вида (Крекич 1997: 152). Воланд советует не выполнять какое-либо действие, так как считает его нецелесообразным. Отрицательные местоимения и наречия и их повтор усиливают отрицание, что придает побуждению требовательную настойчивость.

Модальное значение настоятельного, требовательного совета проявляется в экспрессивном контексте, приведенном ранее: «*Говорите!* И теперь уже *говорите* без стеснения, ибо предложил я /.../ Ну, что же, *смелее!* /.../ *Будите* свою фантазию, *пришпоривайте* её!» [274]. Наряду с императивами, побуждение передается безглагольной конструкцией, выражающей ободрение. В другом высказывании это семантика связана с наличием при императиве частицы: «Ну, Маргарита, *говорите же* всё, что вам нужно?» [279].

Частицы *да, же, да ... же* могут выступать как лексико-грамматические показатели категоричного или настойчивого побуждения. Категоричность характеризует волеизъявления-требования. Кроме того, побудительное значение требования чаще выражается императивами совершенного вида: в различных речевых ситуациях Воланд — Маргарите: «*Да перестаньте!*» [252]; «*Да делайте же, вот мучение!*» [275]. Беседуя с Мастером о романе, Воланд требует: «*Дайте-ка* посмотреть» [278]. Разговорная частица *-ка* придает волеизъявлению непринужденность.

На модальность требования может указывать и речевая ситуация, отраженная в авторской характеристике речевого действия Воланда. В сцене убийства Майгеля Воланд «быстро приблизился к Маргарите, поднес ей чашу и *повелительно* сказал: — Пей!» [267]. Ср. также: «*Сядьте-ка, — вдруг повелительно* сказал Воланд» [273] (повелительно — ‘категорично’).

Свойственны речи Воланда и рекомендательные советы, содержащие мягкое побуждение. Воланд — Мастеру: «/.../ если вы исчерпали этого прокуратора, ну, *начните изображать* хотя бы

этого Алоизия» [365]; «Ну, что же /.../ *попрощайтесь* с городом. Нам пора» [365]. Ср. приведенный ранее контекст: «*Оставьте* их [Иешуа и Пилата] вдвоем, *не будем* им мешать» [371]. Форма совместного действия *не будем* выражает косвенное побуждение — рекомендацию действия.

Высказывания Воланда не содержат просьб, что характерно для авторитарной личности. Исключение составляет речевая ситуация розыгрыша, когда Воланд иронизирует над Берлиозом. «Но *умоляю* вас на прощание, *поверьте* хоть в то, что дьявол существует!» [46]. В просьбе, как правило, заинтересован сам субъект речи. У Воланда же нет личной заинтересованности ни в чем. Таким образом, в прямых директивных волеизъявлениях (приказах, распоряжениях, поручениях, предупреждениях, требованиях), адресованных свите, утверждается статус Воланда как повелителя, иерарха.

Побудительные высказывания (рекомендации, предложения, советы, редко — требования, запреты, разрешения — в прямой и косвенной форме), обращенные к другим, не инфернальным персонажам, свидетельствуют о внутреннем праве личности влиять на сознание, волю других людей, определять и направлять их поступки.

При этом косвенная форма выражения побуждения к действию либо вуалирует, смягчая, авторитарность Воланда, либо связана с проявлением игры в его речевом поведении.

3. Авторская оценка образа Воланда

§1. Речевое выражение оценки в повествовании

Оценочная позиция автора по отношению к Воланду не выражается эксплицитно. Она характеризуется неоднозначностью и формируется постепенно в сложной полисубъектной структуре текста, в соотношении модальных планов автора-повествователя и персонажей в процессе композиционно-речевого развертывания текста.

Целесообразно рассматривать указанный аспект авторской модальности в разных типах речи (имеется в виду традиционная типология речи: повествование, описание, рассуждение), изображающих персонаж: в повествовании, авторских ремарках (разновидность повествования) и в описании.

Наблюдения над выражением авторской оценки в повествовании первых глав московского сюжета особенно важны, так как здесь появляется Воланд, знакомится с Берлиозом и Бездомным, и в их беседе завязывается главный идеологический конфликт — вопрос об *истинности* одной из двух систем знаний, одной из двух систем мироустройства, разрешаемый всем дальнейшим художественным развитием событий.

Присутствие автора в повествовании от третьего лица, когда впервые появляется Воланд, очевидно, на это указывают обороты *откровенно говоря, приходится признать*. Автор-повествователь иронизирует над учреждениями, желающими установить точный портрет героя: «Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать недоумения /.../

Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится» [10]. Введение в текст голоса автора, «заявившего о своем присутствии и своем стремлении комментировать происходящие в романе события» (Козлов 1987: 66), не проясняет авторской оценки персонажа.

Авторская позиция формируется на основе взаимодействия проявленного в речи оценочного отношения автора-повествователя к литераторам, Воланда к литераторам и литераторов к Воланду.

Отношение повествователя к редактору и поэту определяет иронию. Повествование ещё до появления Воланда-иностранца выдержано в ироничном тоне. Речевым средством иронии служит смысловой и стилистический контраст. Так, смысловой контраст возникает из столкновения высокой философской темы (религиозные мифы о существовании богов, Иисуса Христа), которая составляет предмет учёной беседы Берлиоза с Бездомным, и натурализма повторяющейся бытовой детали, снижающий образ литераторов: «Напившись, литераторы *немедленно начали икать*» [8]; «Поэт, для которого всё, сообщаемое редактором, являлось новостью, внимательно слушая Михаила Александровича, уставив на него свои бойкие зелёные глаза, и лишь изредка *икал, шепотом ругая абрикосовую воду*» [9–10]; «Бездомный сделал попытку прекратить *замучившую его икоту*, задержав дыхание, отчего *икнул мучительнее и громче*, и в этот же момент Берлиоз прервал свою речь» [11].

Стилевой контраст создается столкновением книжных оборотов и лексики публицистического, делового стилей и элементов разговорной речи: с одной стороны, *очертить главное действующее лицо поэмы, изобразительная сила таланта,*

обнаружить солидную эрудицию, указывать на блестящее образованного Иосифа Флавия [9]; с другой — уставив глаза, вытаращенные глаза [8], забираться в дебри, рискуя свернуть себе шею [9].

Воланд также иронизирует над литераторами, разыгрывая их. Активно включившись в разговор о религии и вере, иностранец узнает, что его собеседники — атеисты и что, по словам Берлиоза, «большинство /.../ населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге» [12]. Включение оценочной лексики официальной пропаганды в высказывание Берлиоза контрастирует с реальным присутствием представителя иного, неземного мира, тем самым опровергая истинность этого высказывания. На этом контрасте возникает авторская ирония. Насмешливо-ироничное отношение Воланда к литераторам проявляется также в контрасте серьезной темы и карикатурного поведения, ёрничанья Воланда, описание которого выдержано в разговорной манере: *воровски оглянувшись, сделал испуганные глаза, привизгнув от любопытства; завертел головой, глядя то на одного, то на другого литератора [12].* Несоответствия между подобным поведением и речью иностранца, в основе подчеркнуто вежливой, насыщенной этикетными формулами (*разрешите мне присесть, простите мою навязчивость [12]; позвольте вас спросить [13]* и т.п.) создает эффект игры и иронии, которая направлена на литераторов и поддерживается столкновением в ближайшем контексте разностилевых речевых единиц. Такова реакция Воланда на информацию об атеистических взглядах населения: «Тут иностранец отколол такую штуку: встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом слова:

— Позвольте вас поблагодарить от всей души!» [13]. Разговорно-сниженный фразеологизм *отколоть штуку* ‘сделать что-нибудь неопишное или неуместное’ (ТСУ 2, 932) содержит фамильярно-неодобрительную коннотацию, которая выражает оценку речевого действия персонажа в восприятии литераторов — словесного выражения благодарности этикетной единицей высокой тональности.

Единство ироничного отношения автора-повествователя и Воланда к литераторам иллюстрирует следующий контекст: «Важное сведение, по-видимому, действительно произвело на путешественника сильное впечатление, потому что он испуганно обвел глазами дома, как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту» [13]. Гипотетическая модальность (*по-видимому*) указывает на субъектно-модальный план повествователя-наблюдателя, который описывает разыгрываемый Воландом испуг, подхватывает его игру, передавая ее оборотом *как бы опасаясь в каждом окне увидеть по атеисту*.

Авторское повествование о путешественнике до беседы его с литераторами, вне его реакции на их убеждения, не отмечено иронической окраской: «А иностранец окинул взглядом высокие дома, квадрат окаймляющий пруд, причем заметно стало, что видит это место он впервые и что оно его заинтересовало.

Он остановил взор на верхних этажах, /.../ чему-то снисходительно усмехнулся, прищурился, руки положил на набалдашник, а подбородок на руки» [11]. Нейтральную позицию повествователя-наблюдателя выражает безличный оборот *заметно стало* и местоименное слово со значением неопределенности *чему-то* (*усмехнулся*). Поза Воланда передает состояние спокойного

созерцательного раздумья, а мимика (*чему-то снисходительно усмехнулся*) — покровительственного превосходства.

Чем вызвана, мотивирована ирония и повествователя, и Воланда, выражающая отрицательную оценку персонажей — невежественного, как явствует из повествования, поэта и «начитанного» [15], «образованного» [19] редактора? Тема затеянного Берлиозом разговора и высказывания обоих, по существу, обнажают основы их мировоззрения и уровень сознания. Невежество одного и образованность другого равным образом выражают вульгарный материализм мышления, насаждаемый в умах тоталитарной системой 30-х годов. Из повествования очевидно, что Воланд иронизирует над убеждениями литераторов. С первых страниц романа редактор и поэт становятся объектом ироничного изображения автора. Ироничное отношение дистанцирует автора от персонажей, свидетельствует о том, что он не разделяет их идеологическую позицию, и позволяет предположить, что оценочное отношение литераторов к незнакомцу не может отражать отношения к нему автора.

Суждения Воланда, основанные на абсолютном вневременном знании и не скованные рамками конкретно-исторической эпохи и социума, иллюстрируют качественно иное сознание и не могут быть восприняты ограниченным сознанием его собеседников. Это мотивирует негативные оценочные реакции литераторов, проявленные сначала во внутренней прямой речи. Так, на сообщение Воланда о том, что он завтракал с Кантом, Берлиоз *выпучил глаза*: «За завтраком... Канту?.. Что это он *плетет?*» [14]. А при утверждении Воландом предсказуемости

смертного часа человека Берлиоз подумал: «*Какая-то нелепая постановка вопроса*» [16].

Неодобрительная оценка суждений Воланда передается семантикой слов *нелепая* и разговорного сниженного глагола *плетет*. Контексты авторского повествования, «подхватывающие» подобную оценку, характеризуются двусубъектностью: оценка соотносится с субъектным планом персонажа — Берлиоза. При этом авторская речь включает лексические элементы несобственно-прямой речи персонажа, несущие оценочную характеристику: «*/.../ осведомился Берлиоз, вовлекаясь в какой-то действительно нелепый разговор*» [16]. Ср. также: «*/.../ заговорил Берлиоз, поглядывая на мелощего чепуху иностранца*» [17]. Сниженный фразеологизм *молоть чепуху* является синонимом к глаголу *плести* ‘говорить вздор, глупости’ (в приведенной выше прямой речи Берлиоза).

Суждения Воланда квалифицируются как глупый вздор, так как не вмещаются в рамки здравого смысла обыденного сознания. То, что говорит Воланд, не находит никакой опоры в картине мира его собеседников.

Непонимание и острота диалогического конфликта нарастают. И сообщение Воланда о том, что он лично присутствовал на балконе и в саду у Понтия Пилата и слышал его беседу с Иешуа, провоцирует приговор о сумасшествии, так как оно противоречит здравому смыслу. Идея сумасшествия Воланда, «авторство» которой принадлежит литераторам, выражается сначала в прямой речи Берлиоза: «*Вот тебе все и объяснилось! — подумал Берлиоз в смятении, — приехал сумасшедший немец или только что *снятил* на Патриарших*» [44–45].

Идея сумасшествия в речи редактора сопровождается неодобрительно-пренебрежительной оценкой, передаваемой экспрессивной семантикой разговорного глагола *спятить*. Идея безумия Воланда развивается в двусубъектных контекстах авторского повествования с элементами несобственно-прямой речи Берлиоза: «Да, действительно, выяснилось всё: и *страннейший* завтрак у покойного философа Канта, и *дурацкие* речи про подсолнечное мало и Аннушку /.../ — профессор был сумасшедший» [45]. Лексические вкрапления *страннейший завтрак*, *дурацкие речи* ориентированы на субъектно-речевой план Берлиоза. Утверждение о сумасшествии иностранца, как и неодобрительная оценка, выраженная словами *страннейший*, *дурацкие*, соотносятся с модальным планом Берлиоза, представляют его мнение, оценочную точку зрения, но не отражают оценочную позицию автора в отношении Воланда. Ср. другой контекст авторского повествования, включающий развернутый модальный план Берлиоза: «План Берлиоза следует признать правильным: нужно было добежать до ближайшего телефона-автомата и сообщить в бюро иностранцев о том, что вот, мол, приезжий из-за границы консультант сидит на Патриарших прудах в *состоянии явно ненормальном*. Так вот, необходимо принять меры, а то получается какая-то неприятная чепуха» [46].

Соединение авторского и персонажного субъектных планов не означает слияния оценочных позиций. Модальный план персонажа, Берлиоза, содержит эксплицитно выраженную негативную оценку Воланда, которая, учитывая авторскую ироничность в отношении самого Берлиоза, не разделяется автором.

Ср. также контекст авторской речи, включающий модальный план Бездомного с аналогичной оценкой: «—Хорошо, хорошо, — фальшиво-ласково говорил Берлиоз и, подмигнув расстроенному поэту, которому *вовсе не улыбалась мысль караулить сумасшедшего немца*, устремился к тому выходу с Патриарших» [46].

Соединение субъектно-речевых планов автора и персонажа, столь свойственное, как отмечает Т.Г. Винокур, в разнообразных формах прозе М.А. Булгакова, таит огромные выразительные возможности (Винокур 1979: 54).

Действительно, стилистический анализ контекстов авторского повествования показывает, что эстетическая значимость приема соединения, наложения субъектно-речевых сфер проявляется в том, что авторская оценка Воланда подменяется, замещается оценками персонажа. Возможно, автор уклоняется от оценки, он ведет тонкую игру с читателем, который не заметил многослойности повествования и поверил, что автор разделяет, одобряет оценки и точку зрения персонажа — Берлиоза. Ср., например, контекст «План Берлиоза следует признать правильным».

Таким образом, полисубъектная структура текста со свободным скольжением субъектных планов — от автора к персонажу — усложняет интерпретацию авторского отношения к Воланду. Выявление авторской модальности затрудняется в связи с тем, что Воланд изображается через восприятие и оценку других персонажей.

§2. Речевое выражение оценки в ремарках

Так как образ Воланда в значительной степени воплощается в диалогической речи, особую эстетическую значимость при выявлении авторской модальности приобретают ремарки.

Характер и функции ремарок, сопровождающих речь Воланда, различаются в зависимости от речевой ситуации, от того, кто является его собеседником.

В диалогах с персонажами, которые его «не узнали», значимость ремарок определяется тем, что в них изображается игра Воланда. Поэтому ремарки имеют распространенный характер, помимо глагола речевого действия, содержат информацию о звучании и манере речи, о жестах, мимике, движениях, сопутствующих речевому действию. Содержание ремарок характеризует атмосферу лицедейства, игры, которую создает Воланд.

Разнообразные нарицательные номинации «неузнанного» Воланда отражают восприятие его собеседниками.

В беседе с Бездомным и Берлиозом на Патриарших по количеству употреблений доминирует номинация *иностранец* в ряду других: *заграничный чужак, заграничный гость, иноземец, неизвестный, незнакомец* — до того момента разговора, когда Воланд отрекомендовался литераторам профессором, специалистом по черной магии. Слова в приведенном ряду номинаций содержат или развивают в широком контексте речевой ситуации семантический признак 'странный, необычный', который отражает восприятие собеседников.

В дальнейшем возникшая в диалогах из столкновения разнокачественных картин мира мысль о сумасшествии

иностранного профессора объективируется в авторских ремарках, в соответствующих номинациях, содержащих общий семантический признак 'психическое расстройство': «*горько* ответил профессор», «профессор *пугливо* оглянулся», «*растерянно* ответил профессор», «ответил *полоумный немец, тоскливо и дико* блуждая зеленым глазом по Патриаршим прудам», «вдруг *развязно* ответил *сумасшедший* и подмигнул», «вдруг *весело* осведомился *больной* у Ивана Николаевича», «*трясаясь от хохота*, проговорил профессор» [45], «он перестал хохотать внезапно и, что вполне понятно при душевной болезни, после хохота впал в другую крайность — *раздразнился* и крикнул *сурово*», «*печально* согласился *больной* и вдруг *страстно* попросил» [45–46].

Вводная конструкция *что вполне понятно при душевной болезни*, номинативные обозначения *полоумный немец, сумасшедший, больной* отражают субъектно-модальный план восприятия Воланда литераторами. Но наименования номинируют и роль-маску, которую исполняет, по воле автора, «неузнанный» Воланд. Исполнение роли закрепляется в авторских ремарках: речь *сумасшедшего профессора* изображается, создается образ речи. Так, в приведенных контекстах качественные наречия *горько, пугливо, растерянно, тоскливо, дико, развязно, весело, сурово, печально, страстно*, глаголы *хохотать, раздражиться*, оборот *трясаясь от хохота* передают эмоциональную реакцию профессора на реплики собеседников, которая проявляется в контрастной смене эмоционально-психических состояний.

Однако наречия *горько, печально*, содержащие признак 'сожаление', выражают позицию автора — сожаление по поводу непонимания, ограниченности сознания литераторов.

В диалоге с Лиходеевым Воланд именуется как *неизвестный, посетитель, визитер, незнакомец, гастролер, артист* [77–80].

В речевой ситуации с участием буфетчика Сокова роль гастролера отражают номинации *черный маг, артист* (семь раз), *иностранный маг, маг* (два раза). Авторские ремарки содержат спектр эмоциональных реакций *артиста* на реплики собеседника. Таковы ремарки, оформляющие речь Воланда в диалоге с Соковым: «Артист *вытянул вперед руку /.../* и заговорил *с большим жаром* [200]; «удивился *иностранный маг*», «артист *воскликнул*» [201]; «*воскликнул в изумлении маг*», «*воскликнул артист*» [202]; «*тревожно спросил у гостя маг*», «*возмущился Воланд*» [203]. Проявление разнообразных эмоций — лишь игра, лицедейство Воланда, которое изображает автор. Истинный эмоциональный тон речи Воланда — насмешливо-иронический, отражающий его отношение к Сокову, Лиходееву, Берлиозу, Бездомному. Ирония характеризует и авторское отношение к этим персонажам.

Сходство оценочных проявлений так же, как и легкий артистизм (Воланд играет со своими собеседниками, автор играет с персонажами и читателями), позволяют предположить близость ценностных позиций автора и героя. В основе этой общности — карнавальное мироощущение, которое и порождает атмосферу смеха в разных формах проявления⁴. По мере углубления смысловой перспективы образа характер и назначение ремарок меняется. Тенденция такова, что в диалоге со свитой, с Мастером, Маргаритой, Левием ремарки становятся по преимуществу

⁴ В литературоведении существует точка зрения, что художественная модель мира Булгакова строится в соответствии со смеховым карнавальным жанром (Вулис 1989).

нераспространенными, содержат указание на речевое действие, выраженное частотными нейтральными глаголами *сказал, спросил, ответил, отозвался, заметил, объяснил, проговорил, возразил, приказал, продолжал*. Номинации-маски заменяют имя собственное — *Воланд* — или личное местоимение *он*. Такие ремарки выполняют прямую функцию связи реплик с авторским повествованием, подчеркивая смысловую значимость речи персонажа.

Для вскрытия концептуальной сущности образа при развертывании повествования постепенно возрастает эстетическая значимость другой разновидности авторской речи — описания.

§3. Речевое выражение оценки в описании

Контексты описания Воланда, представленные авторским повествованием, не содержат вкраплений несобственно-прямой речи других персонажей с эксплицитно выраженной оценочной характеристикой Воланда, но тем не менее характеризуются двусубъектностью. Двусубъектность этих контекстов проявляется в том, что в них содержится не речевой план персонажей, а отражается сфера их сознания и восприятия. Ниже рассматриваются пять фрагментов авторского повествования, содержащие описания Воланда. Контексты анализируются в последовательности композиционно-речевого развертывания текста. Смысловое единство контекстов отражает художественную тенденцию построения образа: постепенного приближения к сущности, углубления смысловой перспективы образа. При этом авторские оценки отмечены неоднозначностью.

Первые три контекста объединяет мотив асимметричности, который развивается в художественной структуре образа персонажа. Мотив асимметричности получает особую эстетическую значимость, раскрывая глубинную сущность Воланда, которая и обуславливает неоднозначность оценок.

Контекст №1 содержит описание Воланда при первом его появлении на Патриарших: «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец» [10–11]. Таким увидели Воланда редактор и поэт.

Совершенно справедливо исследователи отмечают, имея в виду произведения М. Булгакова, «тяготение ко множественности адресатов» (Сапрыгина 1996: 121), к нескольким типам читателей (Солоухина 1985). Детали описания порождают ассоциации, которые прочитываются в широком литературно-культурном контексте и понятны близкому автору идеальному читателю. *Набалдашник в виде головы пуделя* вызывает ассоциации с «Фаустом»: Мефистофель впервые явился Фаусту в образе черного пуделя (Бэлза 1978). Номинация *иностранец* также высвечивает ряд литературных ассоциаций: «иностранец» появился на Патриарших прудах в романе Булгакова в 1928 году отнюдь не на пустом месте, /.../ а скорее замыкал собою длинную вереницу иностранцев-космополитов — персонажей с дьявольщинкой» (Чудакова 1988: 390–391). Художественная значимость таких деталей, как асимметричность черт внешности и зеленый цвет

глаза определяется их «традиционной в литературе» символикой «демонических сил», «дьявольского облика» (Абрагам 1993: 161–163).

Ориентация автора на идеального читателя не исключает присутствия и другого типа читателя, профанного, неподготовленного, для которого имплицитный ассоциативный план недоступен, как недоступен он оказался для Берлиоза и Бездомного. Недоумение по поводу внешнего вида неизвестного и угадывание национальности («Немец — подумал Берлиоз. «Англичанин... — подумал Бездомный. — Ишь, и не жарко ему в перчатках»; «Нет, скорее француз...» — подумал Берлиоз. «Поляк?...» — подумал Бездомный» [11]) свидетельствуют о том, что литераторы «не узнали», кто перед ними. «Неправильность» облика, а также неординарность костюма, одежды, внешняя респектабельность воспринимаются как странность, необычность, непохожесть на всех остальных. Это признак чужого, не своего, поэтому — иностранец. Однако в контексте, благодаря литературным связям образа, мерцает авторский, имплицитный смысл номинации: «он действительно «иностранец» для всего подлунного мира» (Белобровцева, Кульяс 1998: 62).

Контекст №2 отражает нарастающую остроту конфликта между иностранцем и его собеседниками: «/.../ тут только приятели догадались заглянуть ему как следует в глаза и убедились в том, что левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый —пуст, черен и мертв» [44]. Ментальные глаголы *убедились*, *догадались* соотносят контекст описания с субъектной сферой Берлиоза и Бездомного.

В описании художественно конкретизируется идея асимметричности облика Воланда. Сочинительной связью (союз *а*) задается со-противопоставление смыслов, выражаемых семантикой предикатов *совершенно безумен — пуст, черен и мертв*. Прилагательные *пуст, черен, мертв* актуализируют общий семантический признак 'отсутствие жизни во взгляде' и становятся контекстуальными синонимами. Благодаря положению предикатов в ряду однородных членов происходит градационное усиление признака. Прилагательное *безумен* выражает чрезмерную страстность, порыв, ненормальность, наречие *совершенно* подчеркивает высокую меру качества.

Художественное воплощение асимметрии внешних черт Воланда как присущего дьяволу свойства в со-противопоставлении контрастных признаков высвечивает непредсказуемый и противоречивый характер дьявольской сути персонажа, открытой для автора и идеального читателя. В восприятии же литераторов эта асимметрия глаз становится основой для развития идеи безумия иностранца.

Выбор краткой формы прилагательных в предикативной позиции подчеркивает, с одной стороны, значимость характеристики персонажа, с другой — остраненно-констатирующую позицию автора в отношении героя.

Третий раз мотив асимметричности черт Воланда возникает в авторском повествовании, передающем, на первый взгляд, восприятие Маргариты-ведьмы, которую представляют Воланду.

Контекст №3. «Всё это замирающая от страха Маргарита разглядела в коварных тенях свечей кое-как. Взор её притягивала постель, на которой сидел тот, кого ещё совсем недавно бедный

Иван на Патриарших убеждал в том, что дьявола не существует. Этот несуществующий и сидел на кровати.

Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый — пустой и черный, вроде как узкое игольное ушко, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней. Лицо Воланда было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу, на высоком облысевшем лбу были прорезаны глубокие параллельные острым бровям морщины. Кожу на лице Воланда как будто навеки сжег загар» [246].

На субъектную сферу Маргариты указывает глагол и глагольная конструкция чувственно-зрительного восприятия *разглядела, взор её притягивала постель*. Но предложение, содержанием которого является информация о событиях, неизвестных Маргарите (история встречи Бездомного с Воландом) переключает повествование с точки зрения персонажа-наблюдателя в авторский план. Об этом же свидетельствует и перифрастический оборот, выраженный определительной конструкцией *тот, кто...* Подобные конструкции — яркая черта стиля авторского повествования (ср. стр. 67).

Мотив асимметричности постепенно становится внутренней характеристикой персонажа, углубляя смысловую перспективу образа и вскрывая амбивалентную сущность Воланда. Действительно, в первом описании (контекст №1) подчеркивается лишь внешняя асимметричность; прилагательные *черный, зеленый* (о глазах) употреблены в номинативной функции цветообозначения.

Во втором описании мотив асимметрии глаз связывается уже с отражением глубинной противоречивой сути персонажа, благодаря переносному употреблению прилагательных, создающих образ глаз (*безумен — пуст, черен, мертв*).

Наконец, в третьем описании данный мотив приобретает символический характер. Художественное решение мотива глаз в этом описании построено на эстетическом преобразовании семантики прилагательных *пустой* и *черный*, включенных в состав развернутого сравнения.

Поскольку в основе образов сравнения лежат конкретно-предметные реалии *игольное ухо, колодец*, содержащие зрительно-наглядный образ, в контексте мерцают, отступая на второй план, и номинативные значения прилагательных: *пустой* — ‘не заполненный ничем, полый’, *черный* — ‘самый тяжелый из существующих цветов’.

Являясь характеристикой глаз взгляда человека, прилагательные реализуют метафоричные значения, которые конкретизируют психическую сущность личности: *пустой* — ‘ничего не выражающий, мертвенный’, ‘лишенный какой бы то не было мысли, чувства’, *черный* — ‘мрачный, тяжелый’. Эти значения включают отрицательную оценку.

Вместе с тем образы сравнения порождают смысловые ассоциации, на основе которых формируется символический план и новое экспрессивное содержание образа Воланда.

Художественный смысл метафоры *колодец тьмы и теней* проясняется в глобальном контексте романа и связан с изображением зла. Необходимо учесть семантическую сопряженность художественных понятий «зло» и «тени»,

синонимически сближенных в контексте диалога Левия с Воландом, обращаясь к которому Левий использует перифрастическую конструкцию: «Я к тебе, *дух зла и повелитель теней*»; «/.../ что бы делало твое добро, если б не существовало *зла*, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли *тени*?» [349-350].

При соотнесенности в художественной системе романа этих двух контекстов с контекстом сравнения *как выход в колодезь всякой тьмы и теней* актуализируется оппозиция светлomu, добромu началу жизни (ср. языковые антонимы *свет* — *тьма* и их концептуальное содержание в контексте культуры) и осложняется семантика прилагательных *пустой*, *черный*. У прилагательного *черный* формируется обобщенно-символический план ‘связанный со злом, несущий зло’. Этот символический план поддерживается и ассоциациями с библейской притчей, которые невольно вызывает речевой образ *узкое игольное ухо*. Аллегорический смысл притчи, рассказанной Иисусом богатому юноше о том, что «/.../ удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в царство Божие» (Матв. XIX, 24), отражает проблему зла.

На основе общей отрицательно-оценочной коннотации у прилагательных *пустой*, *черный* в художественной системе произведения формируется более глубокий смысл — ‘лишенный жизненной творящей силы’, который связан с образом Хаоса. Общий образно-символический план слов *пустой*, *черный* поддерживается традиционным пониманием *черного* как «символа небытия, хаоса» (Белый 1994: 201). Поэтому эстетическое значение речевого образа глаза — *пустой* и *черный*, вроде как *узкое игольное ухо*, как *выход в бездонный*

колодец всякой тьмы и теней осмысляется как символ небытия, Хаоса, зла, ада, порожденных хаосом. Образ-символ насыщен отрицательной экспрессией, которая придает описанию персонажа мрачный, тягостный колорит.

Выбор речевых средств, строящих символический образ, характер их экспрессии связан с выражением авторской модальности.

Экспрессивно-смысловой план другого речевого образа *правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души* строят метафоры⁵. Метафора *сверлящий любого до дна души* актуализирует значения ‘проникающий в самую суть человека’, ‘такой, от которого ничего не может укрыться, остаться тайным’. Смысл метафоры *с золотой искрой на дне* определяется ассоциативными связями прилагательного *золотой*: *золото* в мифологической традиции осмысляется как символ очищения души в горниле «истязającego огня грозных испытаний» (Аверинцев 1993: 47).

Мерцающая в экспрессивной семантике образа *правый с золотой искрой на дне* идея просветления души человеческой, переплавившейся в страдании, связывается с образом Воланда, придавая образу амбивалентный характер и тем самым усложняя его концептуальный смысл. Вместе с тем положительная оценка словесных образов *золотой, искра* смягчает зловещий колорит описания, нагнетаемый экспрессией речевых образов, которые

⁵ С философской точки зрения глаза Воланда напоминают о двух возможных решениях судьбы человека в момент Страшного суда: или очищение огнем (его символизирует глаз с золотой искрой), или вечное проклятие, выход в ад (его символизирует сравнение *глаз как узкое игольное ушко*) (Абрагам 1993: 162–165).

воплощают мотив асимметричности, подчеркивают мрачную дисгармоничность облика: *лицо скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу.*

Итак, в художественном решении мотива асимметричности в образе Воланда, контрастном характере экспрессии речевых средств выражается авторская позиция. Эта позиция проявляется в констатации существования некой неподвластной разуму амбивалентной силы в мироздании, персонифицированной в образе Воланда, в стремлении постичь её объективную суть.

Последующие два описания укрупняют образ, в них художественно акцентируются символические линии его осмысления.

В контексте №4 автор-повествователь «не скрывается» за субъектным планом восприятия того или иного персонажа; в романе это единственный фрагмент развернутого авторского повествования, где Воланд изображается вне сферы восприятия других персонажей и где для номинации Воланда автор использует номинацию *сатана*.

Воланд готовится покинуть Москву и созерцает ее с высоты террасы каменного здания: «Воланд сидел на складном табурете, одетый в черную свою сутану. Его длинная и широкая шпага была воткнута между двумя рассекшимися плитами террасы вертикально, так что получались солнечные часы. Тень шпаги медленно и неуклонно удлинялась, подползая к черным туфлям на ногах сатаны. Положив острый подбородок на кулак, скорчившись не табурете и поджав одну ногу под себя, Воланд не отрываясь смотрел на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг»; «/.../ оба находящиеся на

террасе [Аззелло и Воланд] глядели, как в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось изломанное ослепительное солнце. Глаз Воланда горел так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату» [248–349].

Описание пронизано эсхатологическим настроением. Глагол зрительного восприятия *смотреть* указывает на введение субъектного плана самого Воланда, который становится не только объектом изображения на фоне урбанистического пейзажа, но и субъектом оценочного восприятия созерцаемого им города. Лексемы *сборище*, *лачуга* с отрицательной эмоциональной оценкой соотносятся со сферой персонажа. Смысловая антитеза *дворцы* — *лачуги* выражает контраст великолепия, богатства и нищеты, убожества.

Оба контрастных признака связаны однородной экспрессией, передающей презрительно-снисходительное отношение Воланда к городу, который он покидает. Лексическая семантика эпитета *обреченный* акцентирует эсхатологическую идею, которая воплощается и в обобщенно-символическом значении лейтмотивного речевого образа солнца — *изломанное ослепительное солнце*. Идея обреченности города связывается с образом Воланда опосредованно, через глагольную метафору *глаз Воланда горел*, которая формируется в контексте сопоставления: *горел так же, как одно из таких окон*; при этом значима мифологическая символика частей света: запад — страна смерти (Кушлина, Смирнов 1988: 290). Эсхатологическая идея неизбежного конца художественно конкретизируется в ассоциативном образе всепожирающего огня, который строят лексемы, содержащие признак горения: *зажигаться*, *гореть*,

закат, ослепительное солнце. Идея поддерживается художественным значением слова *черный* в палитре описания Воланда (*черная сутана, черные туфли*) как символа хаоса, небытия и номинацией *сатана*, символизирующей зло как порождение хаоса.

Особую эстетическую значимость в этой связи приобретает и образ солнечных часов — символ бесконечности времени, но вместе с тем и напоминание о бренности земного бытия. Номинативная лексика *сутана, шпага* ассоциативно связывает в повествовании Москву со средневековьем, подчеркивая текучесть времени и бренность существования в мире.

Ассоциативно-мифологический пласт словесных образов, характеризующих Воланда, поддерживает мифологическую основу образа персонажа.

Эсхатологическая идея, воплощенная в лексической семантике и экспрессии речевых образов описания, отражая сущность Воланда, определяет авторскую модальность. Позиция автора в спокойном принятии универсальных законов бытия, неизбежности конца земного существования в вечности времени, которую символизирует Воланд.

В предыдущем описании Воланд поднят над городом, людьми не только на высоту здания, с которого он прощается с Москвой. Символический смысл этой высоты в утверждении автором надмирности своего героя, его бытия вне каких-либо связей с историческим социумом, с земной жизнью человечества.

Это подтверждается и следующим контекстом, где образ Воланда приобретает еще большую масштабность, он становится космичен: Воланд показан летящим в пространстве Вселенной.

Контекст №5. «И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделал повод его коня, и думала, что, возможно, что это лунные цепочки и самый конь — только глыба мрака, и грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд» [368–369].

Герой изображается через восприятие Маргариты: на введение ее сферы сознания указывает ментальный глагол *думала*, гипотетическая модальность (*не могла бы, возможно*) соотносится также с субъектной сферой Маргариты.

В финальном описании остается неразрешенной загадка Воланда. Совершается волшебное превращение других участников полета (свиты, Мастера): они сохраняют (а Бегемот обретает) человеческий облик. В отношении Воланда этот принцип изображения нарушается: происходит отождествление образа Воланда-всадника с ночной картиной мироздания (*лунные цепочки, глыба мрака, туча, белые пятна звезд*). Воланд сливается с космической субстанцией, становится ее частью. Этот образ всадника формируют в нерасторжимом гармоническом соединении образы света и тьмы. Контраст поэтизирует Воланда, подчеркивая его таинственную непостижимую суть. Вместе с тем в единстве символических планов образов света и тьмы проявляется амбивалентная суть Воланда, воплощающего высшую силу в мироздании. В этой связи значимо расподобление Воланда с человеческим обликом.

В смысловом соотношении с данным контекстом соответственно преобразуется и семантика номинации *сатана* (см. предшествующее этому описание).

Поэтизация Воланда соотносится не только с планом восприятия Маргариты, но прежде всего и автора, так как описание летящего Воланда сохраняет стилистику авторского повествования и всего развернутого описания ночного полета. Оно представляет собой чередование двухсубъектных, соединяющих сферы автора и Маргариты, и односубъектных, отражающих только авторскую позицию, контекстов.

На переключение в субъектный план героини указывают речевые сигналы, как правило, глаголы зрительного восприятия, реже — ментальные.

Односубъектные авторские контексты содержат информацию, неизвестную Маргарите.

При плавной смене субъектных планов не нарушается единство стиля, отмеченного использованием элементов романтической поэтики (резких контрастов света и мрака, укрупнения, гиперболизации образов и т.д.), что позволяет говорить о единстве позиций автора и героини.

Поэтизация образа Воланда в финале выступает как средство его оценочной характеристики, в которой выражается отношение автора. Приподнятый тон описания свидетельствует о принятии автором Воланда — той объективной иррациональной силы, которая присутствует в мире и отражает законы миропорядка. Контрастный принцип построения финального описания и предшествующего ему (контекст №4) подчеркивает амбивалентную сущность этой силы и указывает на неоднозначность, неокончателность авторской позиции и, возможно, на ее двойственность.

Выводы

В высказываниях Воланда развертывается идеалистическая концепция: бытие, которое включает земное существование природы и человека, пределом жизни которых на земле является смерть, и инобытие, которое открывается после смерти тем, чья душа способна и готова к совершенствованию, к постижению истины; небытие как бесследное исчезновение для тех, чья душа чужда сомнений и страданий, а сознание ограничено рамками здравого рассудка. Эти смыслы в речи Воланда связаны с развитием мотива смерти, с образами света и покоя, символическое содержание которых формируется во взаимодействии речи Воланда со всей структурой романа: свет как Абсолют, совершеннейшая сфера инобытия; покой как сфера инобытия, с которой связана полнота жизни, любовь и творчество.

Мотиву смерти сопутствует и утверждение высшей иррациональной силы, предопределяющей судьбу человека и законы мироздания.

Включение в языковую картину Воланда концептуальной лексики *добро — зло* отражает амбивалентность этических основ бытия как одну из ведущих философских идей романа, вынесенную в эпиграф.

Онтологическую основу картины мира Воланда составляют: абсолютное вневременное детерминированное знание вещей и событий и — шире — мирового порядка и его закономерностей. Абсолютный характер знания Воланда проявляется в системном употреблении речевых средств, обладающих определенной модальностью и семантической обобщенностью:

а) глагольных форм будущего времени, грамматическая семантика которых выражает уверенность в осуществлении действия, события в будущем;

б) грамматических форм и разрядов, актуализирующих в контексте значение отвлеченности, обобщенности: глагольных предикатов несовершенного вида в обобщенно-фактической функции, кратких прилагательных в предикативной позиции, форм единственного числа имен существительных для выражения обобщенного понятия, местоименных слов с обобщающим значением;

в) афоризмов, сентенций и других обобщающих суждений.

Абсолютное всезнание обуславливает авторитарный характер личности Воланда, который формирует интенцию речевого поведения — внушать собеседнику свое представление о явлениях и событиях как единственно правильное, абсолютное. Категоричность суждений передается:

а) частотным употреблением краткой формы прилагательных в предикативной позиции;

б) модальными значениями долженствования, необходимости, возможности/невозможности, в формировании которых в высказываниях персонажа участвуют модальные глаголы в безличной функции (*может, требуется, полагается, придется*); предикативы (*надо/ не надо, нужно, нельзя, невозможно*); предикативные прилагательные (*должен, нужен*).

Анализ языковой личности Воланда в прагматическом аспекте выявляет эмоционально-экспрессивный тон его высказываний. В качестве эмоциональной доминанты речи выступает ирония и ее оттенки, что обусловлено сущностью героя,

его концепцией мира, всезнанием и авторитарностью; в диалогах с инфернальным котом значимым проявлением игрового начала становится грубо-фамильярный тон; диалоги с Маргаритой отмечены торжественно-приподнятым тоном. В конце романа развернутое обращение к Мастеру звучит лирически: голос Воланда сливается с голосом автора.

Для каждого эмоционального тона характерны свои речевые средства и приемы: эстетически значимые нарушения коммуникативных постулатов и общего принципа кооперации, стилистически подчеркнутое употребление этикетных формул и элитива, включение разговорно-сниженных экспрессивов, использование элементов романтической поэтики, экспрессивных синтаксических конструкций.

Особенности картины мира Воланда (всезнание, авторитарность) предопределяют волюнтаристическую макроинтенцию его высказываний, которая реализуется в различных волеизъявлениях. В общении со свитой директивные прямые побуждения (приказы, требования, распоряжения, поручения, предупреждения) утверждают статус повелителя. В общении с реальными персонажами волеизъявления (прямые рекомендации, предложения, советы, запреты, разрешения, реже — косвенные) свидетельствуют о внутреннем праве личности влиять на сознание и волю других. Косвенная форма побуждения либо смягчает авторитарность Воланда, либо отражает игровое начало в его речи.

Интерпретация оценочной позиции автора в отношении персонажа затруднена в связи с полисубъектной структурой повествования, включающего разные формы соединения субъектно-модальных планов автора и персонажей, свободное

перетекание субъектных планов. Автор уклоняется от эксплицитного выражения своего отношения. Авторская позиция, характеризующаяся неоднозначностью, формируется в соотношении субъектно-модальных планов повествователя и персонажей, так как Воланд изображается через оценочное отношение других персонажей.

В авторских описаниях Воланда контрастная экспрессия речевых средств передает асимметричность его облика, связь образа, с одной стороны, с эсхатологической идеей и хаосом, с другой — с гармоничной картиной мироздания, соединяющей свет и мрак.

Освещение речи персонажа авторской модальностью выявляет неоднозначность оценок, оставляя открытой ценностную позицию автора. Однако при неоднозначности оценок эксплицируется объективный характер высшей силы, предопределяющей судьбы людей и мира, которая персонифицирована в образе Воланда. Трансцендентная сущность Воланда, не постижимая человеческим сознанием, наделена в художественном мире романа магической привлекательностью, что отражается в поэтизации образа героя в финале.

Глава II. Языковая личность Ивана в авторской картине мира

Вводные замечания: Интерпретация образа Ивана в научной литературе

В исследованиях, интерпретирующих творчество М. Булгакова, образ Ивана Бездомного рассматривается в контексте мотива ученичества (Колтунова 1985; Кораблев 1991; Гаджиев 1992; Белобровцева, Кулюс 1993; Гаспаров 1994, Белобровцева 1997) и мотива дома-антидома (Лотман 1986; Соколов 1991; Суран 1991; Сапрыгина 1996), на связь с которым указывает семантика псевдонима *Бездомный*. Встреча с Мастером в сумасшедшем доме и прочтение его романа привели к преобразению Ивана, к вступлению его на путь ученичества. В истории отношений Ивана и Мастера отражается библейский мотив ученичества, трансформируясь в современном сюжете романа: «в Мастере Бездомный обретает духовного учителя, спасшего бывшего псевдопоэта от пошлого и унижительного существования» (Колтунова 1985: 84–85). Преобразование Ивана проявляется в возвращении настоящего имени и в обретении истинного призвания, превратившего «его из человека, не ведающего истории /.../, в человека, стремящегося постичь ход событий» (Соколов 1991: 169). В эпилоге перед читателем предстает Иван Николаевич Понырёв — профессор истории и философии. Эпилог романа позволяет по-разному увидеть дальнейшую судьбу Ивана, и здесь сосуществуют полярные точки зрения. Оптимистический взгляд на будущее Ивана, достойного «звания ученика», которому ещё предстоит вслед за Мастером

произнести свое слово, высказал М.А. Гаджиев. При этом открытый финал романа, в котором герой видит широкую лунную дорогу, является гарантией» эволюции Ивана (Гаджиев 1992: 131–132). По мысли И.З. Белобровцевой, «именно в решении эпилога» ясно просматривается безысходность судьбы Ивана. Он «никогда не завершит роман Мастера и не станет его продолжателем в земной жизни, поскольку, кроме ночи полнолуния, проводит свою жизнь в беспмятстве, то есть в состоянии духовной смерти. Мир Мастера полностью уходит вместе с ним, /.../ откровение снов, посещающих Ивана Бездомного в полнолуние, угасает в невнятице буден» (Белобровцева 1997: 115).

Особый смысл в образе Ивана видит П.В. Палиевский, считая Ивана главным героем произведения на том основании, что «он единственный по-настоящему развивается в этой книге», и добавляет: «факт, невидимый сразу, но едва ли не самый значительный» (Палиевский 1991: 705). Иван — единственный реальный «земной» персонаж, переживший качественное изменение личности. Положение П.В. Палиевского имеет принципиальное значение для осмысления языковой личности Ивана Бездомного. Она, как подтверждает проведенный анализ его речи, дана в динамике, которая проявляется в смене языкового сознания и, следовательно, отраженной в нем картины мира (когнитивный план) и в изменении мотивов, целей речевого поведения героя (прагматический план).

Рассмотрение языковой личности Ивана в аспекте авторской модальности позволяет приблизиться к ответу на вопрос о судьбе Ивана в земной жизни, исторически и социально детерминированной.

Условно можно говорить о двух этапах жизни героя, которые отчетливо прослеживаются в художественном произведении: до встречи с Учителем, Мастером, и после. Именно встреча с Мастером определила внутреннюю логику эволюции этого героя, толчком же послужили известные события на Патриарших — встреча с незнакомцем, странная смерть Берлиоза — и их последующее осмысление.

1. Отражение тоталитаризма и атеизма в речевом поведении Ивана Бездомного

По сюжету Иван Бездомный — пролетарский поэт, автор антирелигиозной сатирической поэмы о Христе. В литературе, особенно в поэзии, в 30-е годы сильны были богоборческие настроения: огромная популярность «стихотворного богоборчества Демьяна Бедного», развернувшаяся атеистическая пропаганда повлияли на формирование замысла романа (Чудакова 1988: 386). Эти явления нашли отражение и в картине мира поэта Бездомного.

§1. Исходная картина мира поэта Бездомного и её речевое выражение.

Номинация *Бездомный* связана с первым этапом жизни героя и отражает основные особенности его языковой картины мира. На первой странице романа его представляет автор: «поэт Иван Николаевич Понырёв, пишущий под псевдонимом *Бездомный*» [7]. Так его воспринимают другие персонажи — завсегдатаи Грибоедова: «Тут все увидели, что это //...// Иван Николаевич *Бездомный* — известнейший поэт [63]. И главное, так себя представляет сам герой. На вопрос Мастера: «А как ваша фамилия?» — поэт отвечает: «Бездомный» [130]. Фамилия

связывает человека со своим родом, верой предков, говорит о его духовных корнях. Акт замены фамилии на псевдоним несет в себе добровольный отказ от рода, потерю исторической памяти, даже если в силу невежества ума это не осознается носителем псевдонима, как в случае с Иваном. Губительность отречения подчеркивается прозрачной внутренней формой псевдонима: в словообразовательной структуре слова приставка *без-* реализует значение 'отсутствие', семантика корня — *дом* — указывает на то, что отсутствует, утрачено, отрицается.

Н.В. Сапрыгина, анализируя внутреннюю форму имени Бездомный 'не имеющий дома', подчеркивает в семантике псевдонима не только отказ от фамильного имени, но и утрату связи с прошлым, приводя ассоциацию «с поговоркой об Иванах, не помнящих родства»; в основе ассоциации смысловая близость слов *безродный* и *бездомный* (Сапрыгина 1996: 189–190).

Дом у Булгакова в контексте культурно-мифологической традиции определяется как «средоточие духовности, находящей выражение в богатстве внутренней культуры, творчестве, любви» (Лотман 1986: 40). Обрыв связи с прошлым, с Домом означает и отказ от культурной традиции, от духовного наследия, указывает на убожество и скудость внутреннего мира Ивана.

Итак, внутренняя форма имени *Бездомный* отражает сущность мировоззрения поэта — новую идеологию тоталитарной системы 30-х годов, основанную на разрыве всех связей с прошлым — культурных, общественных, нравственных, религиозных, человеческих (связь на основе рода).

Массовое идеологизированное сознание эпохи тоталитаризма, носителем которого является Иван Бездомный,

определяет и ценностные представления персонажа о мире. «Идеология существует прежде всего в языке», воздействуя на язык, главным образом на лексическую семантику, изменяя лексическую структуру слов. Тем самым идеология «задает особую модель мира», которая и внедряется в языковое сознание (Купина 1985: 7–8).

Ядро картины мира языковой личности Ивана представлено идеологемами⁶: *интеллигент*, *кулачок*, *вредитель*, *бандиты*, *злодейская шайка*. В семантической структуре этих идеологем содержится инвариантная сема ‘чужой’, которая реализуется в вариантах ‘непролетарский’ (*интеллигент*), ‘эксплуатирующий’ (*кулачок*), ‘контрреволюционный’ (*вредитель*). Эти признаки отражают классовое сознание и определяют пейоративную оценку слов-идеологем и окраску контекстов их употребления в речи Ивана. Так, внутренняя речь Ивана содержит оценочное суждение о главном враче психиатрической клиники — докторе Стравинском: «Он умен, — подумал Иван, — надо признаться, что среди *интеллигентов* тоже попадаются на редкость умные. Этого отрицать нельзя» [90]. Очевидно, что в контексте реализуется классовый аспект значения слова *интеллигент* — ‘человек, социальное поведение которого характеризуется безволием, сомнениями’, который формируется в тоталитарную эпоху и соединяется с эмоцией презрения. Такова характеристика этого слова в Толковом словаре Совдепии (ТСС 1998: 230). Осмысление идеологемы *интеллигент* поддерживается обращением Ивана к

доктору Стравинскому: «Здорово, вредитель!» [67]. Номинация *вредитель* вносит в контекст вполне определенный социально-политический смысл, развившийся в эту эпоху и закрепленный в словаре: ‘контрреволюционер, наносящий советскому государству экономический и политический вред с целью подорвать его мощь и подготовить антисоветскую интервенцию’ (ТСУ 1, 394). *Интеллигент*, *вредитель*, так же как и *кулачок*, составляют семантическую оппозицию к положительно окрашенной с точки зрения классового сознания идеологеме *пролетарий*. Оценка Иваном коллеги-поэта Рюхина построена целиком на идеологическом штампе времени: «*Типичный кулачок по своей психологии /.../, и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария*» (68). Оценочные суждения акцентируют превосходство субъекта речи и присвоенное им право оценивать, судить других, основанное на сознании приоритетного классового положения в обществе.

Идеологической оппозицией ‘свой’ — ‘чужой’ определяется и восприятие Иваном иностранца, неожиданно присоединившегося к беседе литераторов на Патриарших. Настороженное, неприязненное отношение к иностранцам как поведенческий стереотип, закрепленный в языковом сознании на основе названной семантической оппозиции, проявляется сразу во внутренней речи Ивана. «*А какого черта ему надо?*» — подумал Бездомный и нахмурился. Вот *прицепился, заграничный гусь!*» [12]; «Где это он так *наловчился* говорить по-русски, вот что интересно!

⁶ Идеологемами называются слова, лексическая семантика которых деформируется, идеологизируется, и наделяется положительной или

— и опять нахмурился» [13]. Сигналами неприязни выступают междометный фразеологизм *какого черта*, разговорные глаголы *прицепиться*, *наловчиться*, как и образная характеризующая номинация *заграничный гусь*. Слово *гусь* выражает снисходительно-презрительное отношение к человеку, выделяющемуся чем-нибудь (ср. *хорош гусь!* или *каков гусь!* или *гусь лапчатый* (ТСУ 1, 672). Авторский глагол *нахмурился* обозначает мимическое движение, выражающее в контексте речевой ситуации неудовольствие. Признак ‘чужой’ формирует в языковом сознании Ивана образ врага. В основе его — инакомыслие иностранного консультанта, не разделяющего атеистические принципы новой идеологии и вообще ведущего *непонятную* Ивану дискуссию. Поэтому совершенно закономерна классовая позиция Бездомного, которую он излагает Берлиозу: «Вот что, Миша, — зашептал поэт /.../, — он никакой не интурист, а *шпион*. Это *русский эмигрант*, перебравшийся к нам. Спрашивай у него документы, а то уйдет» [17]. Характеристики *шпион* и *русский эмигрант* синонимически сближаются на основе актуализированного признака ‘чужой’, а именно ‘контрреволюционный’, и возникающей общей отрицательной коннотации и отождествляются в языковом сознании Бездомного с образом врага. Ср. синонимический ряд с той же общей семьей ‘чужой’ в другом высказывании: «*Иностраннный консультант, профессор, шпион!*» [64]. Идеологизированное сознание в принципе ориентировано на поиск врага. Всякое инакомыслие подводится под образ врага и преследуется. Поэтому, когда в

отрицательной оценочной коннотацией в соответствии с идеологическим содержанием лексемы (Кунина 1985: 11–12).

полемике между иностранцем и Берлиозом по поводу доказательств бытия Божия мелькнуло имя реального инакомыслящего, Канта, утверждавшего, вопреки атеистическим догмам, бытие Бога, реакция Ивана следует незамедлительно: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в *Соловки*»» [13]. В ситуативном контексте употребление слова *Соловки* (разговорный вариант ономастического сочетания *Соловецкие острова* и *Соловецкий монастырь*, где располагались лагеря для политзаключенных) прежде всего актуализируется смысл «место ссылки политзаключенных». И Кант, и иностранный консультант с точки зрения классового сознания Бездомного вполне соответствуют образу врага. Сопряжение же в подобном контексте несоотносимых исторических реалий *Кант* и *Соловки* подчеркивает невежественность ума Ивана. Невежество — самая благодатная почва для идеологического воздействия и внедрения в языковое сознание соответствующей картины мира.

Невежество Ивана, неспособность самостоятельно мыслить, следовательно, и неразвитость речи, и отсутствие речевой культуры и владения навыками литературного языка, столь необходимые для творческой деятельности, — составляют важный аспект социально-типизированной языковой личности. Эти черты проявляются в стилистической сниженности речи Ивана.

§2. Речевое выражение волюнтаривной макроинтенции

Макроинтенцией речевого поведения персонажа является преданное служение официально-государственной идеологии. Такой мотивационный стереотип и реализуется в речи Ивана. Идея поиска и разоблачения врага понимается как главный —

общественный! — долг. Рвение в исполнении общественного долга у Ивана переходит в одержимость манией разоблачения.

Показательны в этом отношении мысли Ивана, переданные в повествовании с несобственно-прямой речью: «Иван /.../ размышлял о том, как всё это глупо и странно по^лучилось. Подумать только! Хотел предупредить всех об опасности, грозящей от неизвестного консультанта, собирался его изловить, а добился того, что попал в какой-то таинственный кабинет, затем, чтобы рассказывать всякую чушь про дядю Федю, пившего в Вологде запоем. Нестерпимо глупо!» [87].

Появление Бездомного в сумасшедшем доме, конечно, мотивировано неадекватным поведением героя, которое последовало за пережитым потрясением на Патриарших. Но очевидно, что у данного сюжетного события существует и подтекст — интенция автора в гротескной форме показать уродливость системы, одержимой маниакальной идеей обличать и карать.

Идея преданного служения системе и разоблачения врага формирует и основную стратегию речевого поведения персонажа, которая характеризуется наступательностью, переходящей в агрессию, и определяет волюнтаристивный характер макроинтенции.

Волюнтаристивная макроинтенция реализуется прежде всего в совокупности волеизъявлений, основу которых составляют требования; с ними сочетаются и другие речевые акты: категоричные суждения, угрозы, негативно-оценочные (обвинения, порицания, осуждения) и эмоционально-оценочные (оскорбления, брань) высказывания.

С этой точки зрения анализируется речевое поведение поэта Бездомного на Патриарших, в «Грибоедове» и психиатрической клинике. Контексты речи Ивана рассматриваются с учетом последовательности событий, что позволяет проследить соотношение речевых актов и развитие эмоционального тона высказываний.

В ходе дискуссии на Патриарших между Берлиозом и Воландом именно поэту (а не редактору!) принадлежит идея наказать Канта ссылкой в Соловки, а также идея задержания иностранного профессора. Стремлением «разъяснить» иностранца в соответствии со стереотипом служения вызвано побудительное высказывание, содержащее настойчивую просьбу к Берлиозу: «Уж ты мне *верь* /.../, он дурачком прикидывается, чтобы выпросит кое-что. Ты слышишь, как он по-русски говорит, /.../ *идем, задержим* его, а то уйдет» (17). Просьба выражается императивом *верь* и поддерживается призывом, побуждением к совместному действию *идем, задержим*. Дальнейшие побудительные высказывания Бездомного становятся более категоричными и интерпретируются в контексте ситуации как требования. При отсутствии четкого формально-грамматического разграничения просьб и требований критерием семантической интерпретации речевого действия выступает ситуативный контекст.

Иван на отклонения от нормативного, с точки зрения нового, классового, сознания, поведения реагирует агрессивно. Так, на вопрос иностранного консультанта: «А дьявола тоже нет?» — Бездомный, «растерявшись от *всей этой мурь*», отвечает: «Нету никакого дьявола! /.../ Вот наказание! *Перестаньте* вы психовать!» [45]. Побудительное значение, подготовленное открытым, типично

разговорным выражением досады, раздражения — *вот наказание!* — передано императивом *перестаньте*. При этом безапелляционность требования сопровождается категоричным суждением, содержащим абсолютное отрицание факта: «Нету никакого дьявола!» — что подчеркнуто отрицательным местоимением *никакой*. Грубоватый, раздраженный тон высказываний передает интонация восклицательных конструкций и семантика стилистически сниженных элементов речи: *нету, психовать, мура* (оценочное слово Бездомного, вкрапленное в авторскую ремарку).

Потрясенный предсказанной смертью Берлиоза, Бездомный бросается к иностранному профессору с требованием: «Сознавайтесь, кто вы такой?» [49]. И далее: «Не притворяйтесь! — грозно сказал Иван и почувствовал холод под ложечкой /.../ Вы — убийца и шпион! Документы! — яростно крикнул Иван» [49-50]. На фоне требований *сознавайтесь, не притворяйтесь* безглагольная форма выражения побуждения: «Документы!» — в соединении с восклицательной интонацией звучит еще более категорично, чем императивы. Волеизъявление сочетается с негативно-оценочным суждением-обвинением: «Вы — убийца и шпион!» На экспрессивный характер высказываний указывает восклицательные конструкции и авторские ремарки: *холод под ложечкой, грозно, яростно*, непосредственно раскрывающие эмоциональное состояние персонажа.

Ожидая найти поддержку, Бездомный адресует регенту Коровьеву реплику-волеизъявление, которая опирается на суждение с модальным значением долженствования и поэтому интерпретируется как требование: «Эй, гражданин, *помогите*

задержать преступника! Вы обязаны это сделать!» [50]. Модальное значение долженствования актуализируется семантикой предикативного прилагательного *обязан* и связано с объективированием идеи общественного долга, закрепленной в сознании персонажа и обуславливающей его действия, поступки. Уклонение же Коровьева от коллективных обязанностей вызывает порицание, осуждение в косвенной форме вопросов, которые сопровождаются императивным требованием: «А, так ты с ним заодно? — впадая в гнев, прокричал Иван, — Ты что же это, глумишься надо мной? *Пусти!*» [50].

«Ты нарочно под ногами путаешься?— зверея, закричал Иван. — Я тебя самого предам в руки милиции!» [50]. В выражении крайнего раздражения, возмущения, вызванного недолжным поведением Коровьева, участвует вопросительная интонация, экспрессивная семантика разговорного фразеологизма *путаться под ногами*, а также семантика лексических средств автора, предающего переживаемую персонажем эмоцию: *впадая в гнев, прокричал; зверея, закричал*. Взрыв негодования завершается угрозой: «Я тебя самого предам в руки милиции!», которая по своей природе экспрессивна. Выражение угрозы построено на общественно-политическом штампе эпохи *предать в руки милиции*, отражающем идею общественной бдительности.

Неудачная погоня за консультантом привела Бездомного в «Грибоедов», где он надеялся заручиться поддержкой и где звучат его риторические обращения: «Здорово, други!» [63]; «Братья по литературе!» [63]. Высказывания Ивана, в которых книжные элементы контрастируют с разговорными, преобладающими в его

речи, производят комическое впечатление, отражая тем самым авторское оценочное отношение к персонажу.

Высказывания поэта в «Грибоедове» и в клинике Стравинского содержат сообщения о событиях на Патриарших, очевидцем и участником которых он был. Трижды Иван принимается рассказывать о происшествии: первый раз — очень сбивчиво, потом более внятно и подробно. И всегда эмоционально. Но главный мотив «разоблачить и изловить» по-прежнему определяет ведущую интенцию и соответственно иллокутивную функцию высказываний — волеизъявлений, побуждений к действию, подчеркивающих активную общественную позицию Ивана.

Ср. речь в «Грибоедове»: «*Слушайте* меня все! Он появился!» *Ловите* же его немедленно, иначе он натворит неописуемых бед!» [63]; «Ну вот что, граждане: *звоните сейчас* в милицию, чтобы выслали пять мотоциклетов с пулеметами профессора ловить. Да *не забудьте* сказать, что с ним еще двое: какой-то длинный, клетчатый/.../ пенсне треснуло/.../ и кот черный, жирный» [64]. Призыв ко вниманию (*слушайте*), требование (*ловите, звоните, не забудьте*) выражается императивами, категоричная настойчивость побуждений подчеркивается наречиями *немедленно, сейчас*. Или «телефонный разговор» в клинике Стравинского: «Милиция? /.../ *распорядитесь сейчас же*, чтобы выслали пять мотоциклетов с пулеметами для поимки иностранного консультанта» [70]. Категоричная безапелляционность императива *распорядитесь* поддерживается наречием с экспрессивной частицей *сейчас же*.

Речевое поведение Ивана, обуреваемого идеей долга и невозможностью его незамедлительного выполнения, становится

все более агрессивным. Попытка посетителей «Грибоедова» успокоить его наталкивается на грубую реакцию: «Ты, — оскалившись, перебил Иван, — понимаешь ли, что надо поймать профессора? А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин!» [64]. Оскорбительное обращение *ты*, подчеркнутое стилистическим контрастом противопоставления должного и недолжного поведения: *надо поймать — а ты лезешь с глупостями* — и мотивированная этим противопоставлением грубая оценка: «Кретин!» — таков стилистически сниженный речевой портрет Ивана в новой ситуации, неизменно сохраняющий свои доминантные черты. Они повторяются и в другой сцене.

Оказавшись в приемной психиатрической клиники, поэт угрожает: «/.../ я подам жалобу на всех вас. А на тебя в особенности, *гнида!* — отнесся он отдельно к Рюхину./.../ На то, что меня, здорового человека, схватили и силой *приволокли* в сумасшедший дом! — *в гневе* ответил Иван» [67].

Нарастающая речевая агрессия проявляется в эмоционально-экспрессивных высказываниях, содержащих брань, оскорбления, которые, сопутствуя волеизъявлениям, угрозе, начинают преобладать в речи Бездомного. Поэту Рюхину, который доставил его в клинику: «*Сволочь!.. Сволочь!*» [66]; в клинике доктору: «Слава те господи! нашелся наконец один нормальный среди *идиотов*, из которых первый — *балбес* и бездарность Сашка!» [68]; «*Да черт их возьми, одухов!* Схватили, связали какими-то тряпками и поволокли в грузовике!» [68]; «*Бандиты!*» [71].

Агрессия связана с речевым выражением сильных, «горячих» эмоций (гнева, ярости, крайнего раздражения). Экспрессивно-семантической основой выражения этих эмоций в речи Ивана

являются бранные слова *сволочь, идиоты, балбес, гнида, олухи, кретин*, а также стилистически сниженная лексика *лезешь с глупостями* и междометные обороты, выражающие прежде всего возмущение, раздражение Ивана: «Да *черт из возьми, олухов!*» [68]; «*Подите вы все от меня к чертям, в самом деле!*» [67].

Экспрессия названных речевых средств окрашивает контексты и формирует эмоциональную доминанту речи Бездомного. Раздражение, злоба и гнев как доминанты эмоционального тона речей Ивана соответствуют его волюнтаривной макроинтенции, характеризую речевое поведение персонажа и вместе с тем отражая его ценностные представления о мире.

2. Динамика языковой личности Ивана

§1. Начало эволюции героя и её речевое проявление

Языковая личность Ивана развивается по мере развертывания событий. Качественная смена языкового сознания и картины мира подготавливается постепенно. Динамика языковой личности проявляется в формировании новых ценностных ориентиров, в переоценке прежних представлений, в результате этого изменяется и доминанта эмоционального тона речи Ивана.

Речевые приметы начавшейся эволюции героя многообразны. Так, смещаются смысловые акценты в сообщении об иностранце: исчезает из речи номинация *шпион* (с семей 'контрреволюционер'), т.е. утрачивается его отождествление с образом врага; в новых номинациях акцентируется элемент таинственности, ирреальности и неоднозначности: «*/.../ он, консультант, /.../ с нечистой силой знается*» [69–70];

таинственная личность, иностранец не иностранец [88]; «*страшный тип, а он врет, что он консультант, обладает какой-то необыкновенной силой*» [89]. Очевидна двойственность восприятия Воланда. Лексические значения определений *таинственный, необыкновенный* содержат признак ‘загадочный’, ‘необычный, непохожий на других’, которым сопутствует неоднозначность оценки, что значимо характеризует в речи Ивана неизвестного с Патриарших.

Наряду с новой оценкой, передающей притягательную таинственность Воланда, сохраняется и прежняя отрицательная характеристика «консультанта»: номинация *страшный тип* и данное в авторской речи, но ориентированные на субъектно-модальный план Ивана именованная *проклятый иностранец* [88], *страшный консультант* [112] содержат пейоративную оценку, закрепленную в лексических значениях слов *проклятый, страшный, тип*.

В беседах с профессором Стравинским рассказ Ивана о событиях на Патриарших становится более детальным. Прямые волеизъявления-требования поймать консультанта уступают место суждениям с модальным значением необходимости: «Его *надо* немедленно арестовать, иначе он натворит неопишуемых бед» [89]; «Но его *необходимо поймать!*» [92]. На основную модальность необходимости лишь наслаивается дополнительный оттенок побудительной модальности. Исчезновение прямых императивных требований свидетельствует о том, что волюнтаривная интенция, основу которой составляют волеизъявления, слабеет в речи Ивана.

Оставшись в палате один на один с собой, Иван обнаруживает способности к размышлениям. Они проявляются в

несвойственных ему ранее диалогизированных рассуждениях с самим собой, отражающих внутреннюю рефлексия героя, первые попытки самостоятельно мыслить. «Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? — рассуждал поэт. — В конечном счете, ну его в болото! /.../ Я, в сущности, даже и не знал-то как следует покойника. В самом деле, что мне о нем было известно? Да ничего, кроме того, что он был лыс и красноречив до ужаса» [114]. Имплицитный смысл размышлений Ивана в том, что он, отрекаясь от лжеучителя — Берлиоза, освобождается от влияния растлевающего невежественные умы атеистического учения — тем самым подготавливается к его встрече с истинным Учителем.

Кроме того, снимается двойственность отношения к иностранцу: «/.../ разберемся вот в чем: чего это я, объясните, взбесился на этого загадочного консультанта, мага и профессора с пустым и черным глазом? К чему вся нелепая погоня за ним в подштанниках и со свечей в руках, а затем и дикая петрушка в ресторане? /.../ Он личность незаурядная и таинственная на все сто. Но ведь в этом-то самое интересное и есть!» [114–115].

Новое оценочное отношение к незнакомцу с Патриарших закрепляется в номинациях *загадочный консультант*, *маг*, в суждении: «Он личность незаурядная и таинственная на все сто». В этих номинациях и характеристиках Ивана признак ‘таинственный’ является определяющим. Ореолу тайны сопутствует положительная оценка, заключенная в прилагательном *незаурядный*. Соотнесенный с характеризующими эпитетами фразеологизм *на все сто* выражает и предельную меру проявления

названных признаков, и восхищение Ивана, в котором пробуждается интерес к «загадочному консультанту».

Качественно новые оценки отражают и изменение точки зрения Ивана на все происходящее и на свое поведение, которое теперь расценивается как *дикая петрушка, глупейшая буза на Патриарших, нелепая погоня* [114–115]. Пейоративная эмоциональная оценочность стилистически сниженных слов и выражений отражает иной взгляд Ивана на свое стремление разоблачить врага.

Смена оценок и речевых реакций свидетельствуют о новом, индивидуализированном осмыслении событий героем, об освобождении его языкового сознания от идеологической зашоренности, от давления стереотипов речевого поведения и в конечном счете показывают готовность личности к трансформации, перерождению.

§2. Становление идеалистической концепции мироустройства и изменение субъективной модальности высказываний

Встреча с Мастером в сумасшедшем доме определила характер дальнейшей эволюции Ивана, уже подготовленной к преображению внутренней работой личности. Глубинные процессы перерождения героя позволяет представить анализ трех эпизодов: знакомство и первая беседа с Мастером, прощание Мастера с учеником и полнолуние, которое переживает Иван в эпилоге.

В первой беседе с Мастером совершается переход Ивана к концептуально новому для него восприятию мира. Этот процесс отражает имплицитное содержание диалога, темой которого

являются события, произошедшие с Иваном, и рассказ Мастера о истории его любви и истории написания романа о Пилате.

На вопрос растерянного Ивана о том, кого же он встретил на Патриарших, Мастер отвечает: «Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной» [132]. Первая категоричная реакция вчерашнего атеиста — отрицание бытия дьявола: «Не может этого быть! Его же не существует!» [133], что подчеркнуто двойным отрицанием и модальным значением невозможности. Но окончательно исчерпывает себя прежняя идея, заряженная большой силой инерции, в вопросе персонажа, комментируемом автором: «Как-нибудь его надо изловить?» — не совсем уверенно, но все же поднял голову в новом Иване прежний, еще не окончательно добытый Иван» [134]. Вопросительная форма высказывания с модальным значением необходимости (предикатив *надо*) вносит другой модальный смысл — сомнение в обязательности исполнения действия. Напомним последовательность развития этой идеи, значимой в прежней картине мира: «*Ловите его немедленно,*» — иначе он натворит неопишуемых бед! [63]; «Его *надо немедленно* арестовать, иначе он натворит неопишуемых бед» [89]; «Но его *необходимо* поймать!» [92]; «*Как-нибудь его надо* изловить?» [134].

Категоричное отрицание факта бытия сатаны сменяется осторожным, в форме вопросов, допущением существования дьявола, а по существу, и его антитезы — бога: «Он [Иван] помолчал некоторое время в смятении, *всматриваясь в луну, плывущую за решеткой,* и заговорил:

— Так он, стало быть, *действительно* мог быть у Понтия Пилата? Ведь он уже тогда родился? А меня сумасшедшим называют!» [133].

Осознание и принятие факта существования дьявола — кульминационный для Ивана момент, и в концептуальном плане означает смену принципов мировосприятия. Именно безусловное доверие к Учителю определило становление новой картины мира, основанной на идеалистической концепции мироздания, предполагающей наличие высших сил, управляющих миром, и существование инобытия за порогом смерти.

Неслучайно, мировоззренческий слом в сознании Ивана происходит на фоне луны. В контексте оживают имплицитные смыслы, ассоциативно вызванные лейтмотивным образом луны как знака внутренней трансформации личности, ведущей к духовному прозрению, свету истины (см. ниже: «Речевой образ луны в речи персонажа и художественной системе произведения»).

Подобное перерождение личности, как и само допущение иррационального, сверхземного в социально-детерминированном обществе, авторитарно утверждающем плоское земное существование и неспособном заглянуть в тайну мира, воспринимается как безумие. Поэтому в контексте реплик Ивана художественное решение мотива безумия происходит на основе сопряжения речевых сфер автора и персонажа — соотношения слов *луна* (в авторском повествовании) и *сумасшедший* (в речи Ивана). Словесный образ *луна* выступает символом иррационального, приоткрывающего тайну, загадку бытия.

Новое отношение к себе, к миру отразилось и на экспрессивно-стилистической окраске речи Ивана. Разговорно-

просторечная лексика уступает место стилистически нейтральной. Эти изменения прослеживаются уже в первом диалоге с Мастером. Только в начале разговора встречаются вкрапления разговорно-сниженных элементов: «Раз вы можете выходить на балкон, то вы можете *удрать*»; «Вчера в ресторане я одному *туну по морде засветил*».

Изменения в стилистике речи ярко выступают при разном речевом оформлении одной и той же мысли. Ср.: в психиатрической клинике доктору Стравинскому: «*/.../ меня в сумасшедшие вырядили*» [88], содержащем разговорный глагол с отрицательной оценкой — *вырядить кого-н.* ‘представить, посчитать кем-нибудь без всяких на то оснований’. Стилистически нейтральное употребление в разговоре с Мастером: «А меня *сумасшедшим называют!*» [133].

Подспудная, неосознанная невежественным умом жажда творчества, стремление к искусству привели Ивана в цех пролетарских поэтов под пропагандистскую опеку берлиозов. Беда героя в том, что путь оказался ошибочным. На природную одаренность Ивана, человека с «искрой божьей» (Гаджиев 1992: 130), указывает факт, что Иисус в его антирелигиозной поэме получился «совершенно живой» [9]. Неподдельная преданность искусству звучит и в патетических торжественных обращениях Ивана к коллегам: «Здорово, други!»; «Братья по литературе!» [63]. Преображение личности подтверждается и отказом от ложного творчества. На просьбу Мастера: «Не пишите больше!» — Иван «торжественно» произносит: «Обещаю и клянусь!» [131]. Ср. также в разговоре со следователем: «*/.../ я больше стихов писать не буду*»; «Стихи, которые я писал, — *плохие стихи*, и я теперь это

понял» [327]; при прощании с Мастером: «Я еще слово сдержу, *стишков* больше писать не буду» [362]. И трижды отказ от сочинительства сопровождается отрицательной самооценкой своих стихов: *чудовищны, плохие, стишки*.

Истинная творческая реализация героя проявляется в том, что Ивану снится одна из библейских глав — «Казнь». Мифологическая вечная действительность расширяет сознание Ивана, включаясь в него и тем самым подтверждая концептуальное изменение мировидения.

Процесс внутреннего перерождения отражается и в характере эмоционально-экспрессивных качеств речи. Эмоции гнева, раздражения, злобы, свойственные Ивану-атеисту, вытесняются тревогой, растерянностью, крайней взволнованностью, смятением, отражающими кризис старых ценностей, ориентиров.

Первый шаг Ивана на пути к духовному просветлению — критическое отношение к своей личности. Впервые в речи Ивана появляется субъективно-оценочные суждения, направленные на себя, а не на других. Суждения категоричные и негативные по характеру оценки касаются главного — творчества Ивана. На вопрос Мастера: «Хороши ваши стихи, скажите сами?» — звучит «смело и откровенно»: «Чудовищны!» [131]. На другой вопрос Мастера: «/.../ ведь, я не ошибаюсь, вы человек невежественный?» — «неузнаваемый Иван» отвечает краткой репликой: «Бесспорно» [133]. Новое мировосприятие гармонизирует личность, что выражается в иных эмоционально-психических состояниях, переживаемых Иваном. Прощальный диалог Иванушки с уже умершими Мастером и Маргаритой, ирреальными сущностями, которые, с точки зрения официально признанного безумия Ивана,

являются плодом его больного воображения, свидетельствует о внутренней просветленности персонажа при встрече с ирреальным. Это является подтверждением концептуальных изменений в мировосприятии Ивана, принятия им инобытия за гранью смерти: «Иванушка *посветлел* и сказал:

— Это хорошо, что вы сюда залетели. Я ведь слово свое сдержу, стишков больше писать не буду. Меня другое теперь интересует, — Иванушка улыбнулся и *безумными* глазами поглядел куда-то мимо Мастера, — я *другое* хочу написать. Я тут пока лежал, знаете ли, очень *многое понял*». [362]. Эстетически значимы в контексте высказывания местоименные слова *другое*, *многое*. Неопределенность их семантики без конкретной референтной соотнесенности отражает процесс становления иного взгляда на творчество и мироустройство.

Увидев Маргариту рядом с Мастером: «Какая красивая, — без зависти, но с *грустью* и с каким-то *тихим умилением* проговорил Иван» [363].

Обращаясь к нянечке: «А вы мне лучше скажите, — *задушевно* попросил Иван, — а что там рядом, в сто восемнадцатой комнате сейчас случилось?» [364]. Значение лексем в авторских ремарках: *посветлеть* ('испытать радостное чувство'), *тихое умиление* ('состояние растроганности'), *задушевно* ('сердечно, глубоко искренне') передают состояние просветления, душевного покоя и кроткой радости. Семантика эпитета *безумный* (о глазах) связана с выражением этого состояния духовной просветленности, озарения, в котором приоткрывается истина, тайна других миров и иных сущностей.

Иван проходит заново испытание смертью: смерть больше не вызывает в нем ужаса, так как произошло осознание, что со смертью не заканчивается жизнь. Концептуально новое восприятие смерти и отношение к ней подтверждает соотнесенность авторской ремарки и высказывания Ивана по поводу гибели соседа из сто восемнадцатой: «Я так и знал! Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в городе еще *скончался* один человек. Я даже знаю кто, — тут Иванушка *таинственно улыбнулся*, — это женщина» [364]. Теперь смерть вызывает у Иванушки улыбку.

В романе показаны только первые шаги ученичества Ивана. Мучительное переживание в эпилоге полнолуния уже профессором истории и философии позволяет судить о новом витке эволюции героя. Полнолуние беспокоит Ивана, как когда-то вызывал в нем тревогу иностранный консультант. Он, крадучись, подслушивает Николая Ивановича, «нижнего жильца» в особняке Маргариты, которого в полнолуние волнуют воспоминания. Откликаясь на них, Иван комментирует и свое мучительное желание постичь чужую тайну: «Лжет он, лжет О боги, как он лжет! /.../ *Вовсе не воздух* влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте. Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну, чтобы знать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее?» [382].

Новое в картине мира героя вновь проявилось в стилистической окраске и экспрессивных свойствах его речи. И теперь, когда Иван не пишет больше стихов, речь его поэтична и приподнята: это создается и вкраплением книжных слов *влечет утратил, бесплодно*, и структурой фраз, организованных синтаксическими и лексическими повторами (*Лжет он, лжет! О*

боги, как он лжет!), включением риторического обращения *о боги*. Высказывание вызвано внешними обстоятельствами, но ориентировано на внутренний план Ивана. Особая экспрессивность, лирическая взволнованность и эмоциональная напряженность речи передают внутреннее смятение героя. Ивана «вылечили», т.е. вернули к повседневности, реальной действительности земной жизни и тем самым разрушили установившуюся гармонию души и духа.

Идеалистическое мировидение сопряжено с познанием мира интуитивным способом: созерцательностью, внутренней сосредоточенностью, самоуглублением, которые предполагают присутствие тайны запредельного.

Семантическая соотнесенность в контексте слов *тайна, луна, высота, что-то* выражает идею неуловимой, далекой и недостижимой истины, особую эстетическую значимость при этом приобретает обобщенно-символический план словесного образа *луна*. Чувство безнадежного отчаяния передается лексическими значениями слов *утратить, бесплодно*. Обретение истины обещает гармонию, о чем свидетельствует словесный образ *Венера*, символизирующий гармонию и красоту.

Дух замкнут между мучительным стремлением к истине и ее недостижимостью в земных пределах: «Боги, боги! /.../ вот еще одна жертва луны... Да, это еще одна жертва, вроде меня» [382]. В речи Ивана оборот *жертва луны*, несущий отрицательную экспрессию, выражает страдание и тоску человека, приблизившегося к истине, к тайнам мироздания, познавшего иные миры, но утратившего их и вернувшегося к повседневности земного бытия.

§3. Речевое выражение познавательной интенции.

В диалогах с Мастером реализуется познавательная макроинтенция речи Ивана, которая соответствует новой картине мира персонажа. Познавательная интенция, определяя речевое поведение Ивана, мотивируется внутренним импульсом пробудившейся индивидуальности, внутреннего «я». Проявляется макроинтенция в таком соотношении речевых актов, при котором преобладают вопросительные высказывания. Невелика доля побудительных высказываний: из них для преображенного Ивана характерны просьбы, обращенные к Учителю. Требования, прежде отражающие волюнтаривную макроинтенцию и составляющие основу речи персонажа, совершенно отсутствуют, так же как и другие проявления агрессии — эмоционально-оценочные бранные высказывания.

Просьбы, переходящие в экспрессивную форму мольбы, мотивированы желанием узнать историю Мастера и его героев, Иешуа и Пилата, а имплицитно — подсознательным стремлением героя к истине: «Так вы хоть про роман-то *скажете*», — *деликатно* сказал Иван, - и не *пропускайте, пожалуйста, ничего!*» [137]; «*Скажите* мне, а что было дальше с Иешуа и Пилатом, — *попросил* Иван, — *умоляю, я хочу знать*» [147]. Просьбы передаются глагольными императивами, перформативный глагол *умоляю*, помимо просьбы-мольбы, выражает дополнительный прагматический смысл — нетерпеливое и горячее желание познания. Иван еще не знает, что истину рассказать нельзя, надо прийти к ней самому. Речевые единицы с фатической функцией, формулы речевого этикета не свойственны были поэту Бездомному. Теперь высказывания Ивана приобретают вежливую

тональность в общении с Мастером: на это указывают либо специальные речевые знаки (*пожалуйста*), либо авторская ремарка (*деликатно*).

Просьбы дополняют вопросительные высказывания, в которых наиболее полно и органично реализуется познавательная интенция. Вопросы носят частный, наводящий или уточняющий информацию характер. Например, «Вы — писатель?»; «А как ваша фамилия?» [134]. Или: «Вы были женаты?» [137]; «А кто она такая?» [138] — о Маргарите и т.п. Из подобных диалогов Ивана с Мастером читатель узнает всю историю жизни Мастера.

Концептуальный план разговору задают вопросы об онтологии дьявола, но по характеру это частные конкретизирующие вопросы: «Так он, стало быть, действительно мог быть у Понтия Пилата? Ведь он уже тогда родился?» [133]. Ответы же на них предполагают обобщение, введение мировоззренческих категорий.

Другая особенность вопросов Ивана — их дактильный характер, т.е. они содержат запрос о предметной информации и не предполагают обмена мнениями, оценками, лишены субъективно-модальной окраски.

На глубинном уровне смысловой диалогической структуры эти вопросы устанавливают духовную связь с Учителем. Но Мастер простился с учеником, оставив его одного.

В эпилоге в высказывании Ивана Николаевича: «Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну» (развернутый контекст приводится на стр. 126) — взволнованный риторический вопрос выражает страстную потребность познания. В постановке проблемы, волнующей человека, и состоит «познавательная

ценность» безответных риторических вопросов (Колтунова 1986: 134). Внутренняя жажда познания подчеркнута и оптативной модальностью (*дал бы*) и наречием степени (*дорого*).

В эпилоге угадывается тот ориентир, к которому устремлен дух героя: широкая лунная дорога, ведущая через вечность к свету истины.

3. Эволюция героя в оценках автора

Динамика внутреннего преобразования Ивана отражается в изменении авторского оценочного отношения к герою, которое проявляется прежде всего в номинациях персонажа, но поддерживается и другими коммуникативно-речевыми средствами: особым типом авторского повествования, изображающего поэта Бездомного, семантикой авторских ремарок и образных средств, предающих эмоционально-психическое состояние героя.

Фамилия персонажа, Понырев, — как узнает читатель на первой странице романа — в дальнейшем не встречается в тексте вплоть до эпилога. Псевдоним Бездомный, заменивший Ивану родовую фамилию, исчезает из авторского повествования раньше, чем из речи персонажа (Ивана), как только языковое сознание Ивана начинает освобождаться от идеологических стереотипов, подготавливаясь к качественно иному мировосприятию. Неожиданно имя *Бездомный* для наименования уже преобразенного Ивана появляется в речевой ситуации, когда его навещает следователь: номинация *Бездомный* отражает субъективный план восприятия этого персонажа, представляющего социум.

Имя *Бездомный* связано с первым периодом жизни Ивана, внутренняя форма имени ('не имеющий дома') передает социальный статус и мироощущение героя как пролетария мира, осмысляясь также и в ассоциативном контексте культурно-мифологической традиции: дом как символ исторической памяти поколений, преемственности культуры и творчества (см. об этом на стр. 106). На фоне смысловой сложности имени *Бездомный* развивается его отрицательная эмоционально-оценочная коннотация: и горькое сожаление автора об ущербности героя, и осуждение его.

Оценочное отношение автора к поэту *Бездомному* проявляется в особым образом организованном авторском повествовании о погоне поэта за лжепрофессором. Повествование построено на двойном контрасте: контрасте между речью Ивана и автора и контрасте внутри самой авторской речи.

Во-первых, общественный пафос прямой речи поэта (*сознавайтесь, не притворяйтесь, предам в руки милиции, задержать преступника*) [49–50] сталкивается с разговорно-сниженной стихией авторского комментирующего повествования и ремарок: *встрял, разинул пасть, как сквозь землю провалился*) [49–50]. Во-вторых, в авторское повествование включаются, делая его двухсубъектным, речевые единицы, характерные для модального плана персонажа: с одной стороны, публицистически заостренные или канцелярские (*злодей, злодейская шайка, бандитский прием, прекратить наступление, платежеспособный* [50–52]), с другой — разговорно-сниженные (*отчаянные усы, паскудный кот, кондукторша, улизнуть, лезущий в трамвай, гадкий переулок, мерзавец, всучить гривенник* [51–52]). При этом, если изображение

преследуемой троицы ориентировано на субъектно-модальный план Ивана и отражает его оценочное восприятие, то изображение самого Ивана в речи повествователя также стилистически расслаивается. Повествование опирается, с одной стороны, на книжные обороты и лексику: *две мысли пронзили мозг поэта, не оставалось даже зерна сомнения* [49]; *положение его ухудшилось, сосредоточил внимание на коте* [50–51], *открытое по случаю духоты окно, в мгновение ока оказался там, тотчас убедился* [51], *недоразумение было налицо* [53], *мысль овладела Иваном* [53] — с другой — на разговорно-сниженную лексику: *девицы шараханулись от него* [50], *нагло отсадил* [51], *кой-кто*, [51], *Иван Николаевич грохнулся* [52].

Стилистические контрасты повествования, как и сложное соотношение в нем модальных планов автора и персонажа, порождают оценочный эффект — авторскую иронию в отношении персонажа. Ср.: «Потеряв одного из преследуемых, Иван сосредоточил свое внимание на коте и видел, как этот странный кот подошел к подножке моторного вагона «А», стоящего на остановке, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гривенник через открытое по случаю духоты окно» [51].

Игровой характер повествования, смыкающийся с иронической оценкой, как и оценочная номинация Бездомный, эксплицируют негативное отношение автора к герою, представляющему культуру нового времени. Вместе с тем авторская модальность выражает и отторжение тоталитарной модели мира в целом, закрепленной в языковой картине мира Бездомного.

Следует отметить, что ирония по отношению к Ивану неоднозначна: она связана и с выражением сочувствия к герою, когда он, купаясь в Москве-реке, становится сам жертвой ограбления и путешествует по городу в нижнем белье. Подобное поведение Ивана напоминает поведение юродивого (Суран 1991: 63). В литературной традиции сложилось восприятие юродивого как способного к пророчеству (Бугаева 1995: 10), отсюда, возможно, и сочувствие автора к своему герою. В блуждании Ивана с иконкой и свечечкой и купании в Москве прочитывается и сакральное действие — крещение: «омовение души и тела для последующего преображения» (Белобровцева, Кульюс 1993: 163).

Библейские ассоциации вызывают также эпитеты *ветхий*, *новый*, используемые в авторском повествовании как средство оценочной характеристики героя и отражающие динамику его духовного развития в тот момент, когда Иван порывает с лжеучением Берлиоза, что делает его открытым для праведной веры, истинного знания.

Семантическая оппозиция эпитетов *прежний*, *старый*, *ветхий* Иван — *новый Иван* [114] ассоциативно включает в контекст разговора Ивана с самим собой смысловое соотношение «Ветхий Завет» — «Новый Завет»: «Ветхий Завет» как дохристианское учение о вере, «Новый Завет» как откровение Христа. Имплицитный смысл контекста подчеркивает открытость сознания героя для принятия истины, его готовность к духовному просветлению.

Неслучайно, что именно *новый Иван* наделяется оценочным приложением *дурак*: «*Подремав* немного, Иван *новый* ехидно спросил у старого Ивана:

— Так кто же я такой выхожу в этом случае?

— *Дурак!* — отчетливо сказал где-то бас, /.../ чрезвычайно похожий на бас консультанта» [114]. Появившись в чужой речи, оценка *дурак* подхватывается авторским повествованием, комментирующим эмоциональную реакцию Ивана: «Иван, почему-то не обидевшись на слово «дурак», но даже приятно изумившись ему, усмехнулся» [114]. В контексте не актуализируется экспрессия бранного слова *дурак*, а напротив, развивается положительная эмоциональная оценка, которая опирается на ассоциации, оживающие в связи с мотивом юродства, праведного безумия. Н.А. Сапрыгина отмечает фольклорно-сказочные ассоциации героя Булгакова с персонажем русских сказок Иванушкой-дурачком (Сапрыгина 1996: 191).

Представляется, что фольклорные ассоциации отражают мотив дремоты (герой сказок дремлет на печи, набираясь сил для борьбы со злом), когда духовное развитие, прозрение происходит в полусне, в дремоте — в состоянии «выключенности» из повседневной реальности. Ср. другой контекст: «Перед приходом следователя *Иванушка* дремал лежа и перед ним проходили некоторые видения» [327]: Ершалаим, распятие на холме. «*В дремоте* перед Иваном являлся неподвижный в кресле человек» [327] — Пилат Понтийский.

Духовное преображение Ивана отражается и в новой номинации персонажа, выражающей изменение авторской оценки. Субъективно-оценочная ласковая форма имени собственного — *Иванушка* — эксплицирует симпатию автора. Авторскую оценку выражает и нарицательная номинация *юноша* [363], и лексика, поэтизирующая образ внутреннего мира просветленного Ивана:

посветлел, с каким-то тихим умилением проговорил, задумчиво попросил [362–364]. Авторская модальность указывает на сближение мировосприятия автора и героя. Близость позиций автора и героя, определяемых как стремление к истине и поиски своего места в искусстве и творчестве, отражает композиционная роль персонажа. Ивану, уже свободному от ложной картины мира и отказавшемуся от ложного пути в творчестве, снится глава романа Мастера «Казнь». М.А. Гаджиев справедливо отмечает, что выбор персонажей (Воланд, Иван, Маргарита), вводящих в текст ключевые для понимания авторского замысла «новозаветные» главы, чрезвычайно значим (Гаджиев, 1992: 127–128).

Высказывания Ивана в эпилоге свидетельствуют о новом этапе его духовной жизни, при этом на близость автора и героя указывает экспрессивно-стилистическое единство авторской речи и речи персонажа. Обращенная к себе речь Ивана содержит страстный пафос сомнения (ср.: «*Боги, боги! /.../ Вот еще одна жертва луны /.../ О боги, как он лжет!*»). Ср. этот контекст с

авторским лирическим отступлением, построенным на утверждении и отрицании: «*И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец... и плыл в Караибском море под его командой бриг под черным гробовым флагом с адамовой головой. Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет _на свете /.../ Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар /.../ О боги, боги мои, яду мне яду!*» [61]. Отрицание усилено отрицательными местоимениями, лексическим повтором. Имплицитный смысл образного содержания лирического отступления (легенды и ее отрицания) — сомнение в истинности

ирреального, дьявола и ада. Сомнение в существовании ирреального подчеркнуто утверждением экзистенциальности реалий земной действительности *чахлая липа, чугунная решетка, бульвар*, при этом горечь сожаления по поводу утраты «видения» выражена отрицательной оценочностью определения *чахлая* и восклицанием с лексическим повтором *О боги, боги, яду мне, яду*.

Голос персонажа сливается с голосом автора в общем риторическом рефрене *О боги, боги*⁷, выражающем смятение и тоску страдающей души, озаренной лишь на миг светом истины, но усомнившейся и утратившей ее. (Ср. также высказывание Мастера: «И ночью при луне нет мне покоя... Зачем потревожили меня? *О боги, боги*» [279]; высказывание Пилата: «И ночью, и при луне мне нет покоя. *О боги!*» [311]).

4. Образ луны в речи персонажа и художественной системе произведения

Сопряжение речи персонажа и авторского повествования в речевой структуре художественного текста при разворачивании авторской картины мира осуществляется через лейтмотивные словесные образы. Одним из таких значимых символов выступает образ луны.

Символический смысл этого образа в научной литературе толкуется контрастно. В одних концепциях с луной (а не солнцем) соотносится высшая истина в художественном мире романа:

⁷ Лирический возглас *боги, боги мои!* в научной литературе рассматривается как способ объединения лиц разных эпох концепцией связи и перетекаемости наиболее общих закономерностей человеческой истории. Он имеет источником русские переводы памятников античной литературы (Горелов 1995: 50–61).

лунный свет «символизирует Абсолют» (Абрагам 1993: 173), истину (Бессонова, 1996), «вечный путь к истине по голубой дороге» (Яблоков 1997: 111). Предлагается и прямо противоположная точка зрения: свет луны — свет обманов, неистинный свет (Золотусский 1991: 165).

Контраст оценок отражает амбивалентный характер словесного символа. Луна осмысляется как «предвестник гибели» и вместе с тем как знак «катартического разрешения трагедии» (Бэлза 1978: 243).

Образ лунной дороги воплощает художественную идею инобытийного существования. В романе, как доказывает исследовательница И.Л. Галинская, отразилась идеалистическая концепция посмертия Г. Сковороды. По мысли философа, вечность олицетворяется покоем, покой в свою очередь осмысляется как награда за земные страдания. А символом воскресения и последнего отрезка пути к покою является *луна, /.../ похожая на мост лунная дорожка*» (Галинская 1986: 84).

Культурная традиция осмысления символа *луна* обширна и многопланова. Символика образа разрабатывалась в разных системах знаний: в мифологии, в том числе и языческой, в эзотерических науках, в литературоведении. Поэтому выделим лишь те сложившиеся в культурной традиции смыслы символа *луна*, которые существенны для художественной системы романа и отразились в авторском образно-символическом содержании слова *луна*.

В восточных мифологиях, признающих идею реинкарнации, переселения душ, луна является символом перехода от жизни к смерти и от смерти вновь к жизни, луна — мост между земной и

загробной жизнью или место посмертного пребывания праведных душ до их возвращения на землю (Тресиддер 1999: 205). Очевидно, что подобные представления питали и религиозно-идеалистическое учение Г. Сковороды, о котором, в связи с романом, упоминает И.Л. Галинская.

В античной мифологии важным аспектом символа считалась связь луны с безумием: полная луна способна усилить безумие человека или стать его причиной (Тресиддер 1999: 204).

Символическое осмысление *луны* отражает амбивалентный характер образа. Так, если в христианском учении божественный Абсолют, Истину символизирует солнечный свет, то в языческих представлениях, в частности древнегреческих, богиня лунного света — небесная Селена — считалась двойником Солнца и символизировала божественный свет, и одновременно как богиня колдовства — Геката, покровительствовала темным силам (ЭСЗЭ 1999: 295).

Во многих мифологических представлениях *луна* является символом трансформации формы и превращений, знаком тайных, могущественных, скрытых в природе сил (ЭСЗЭ 1999: 295).

Наконец, в оккультизме луна символизирует душу человека, главная работа каждой души на пути эволюции — победить в себе дьявола, отделить божественный свет от мрака (Мазова 1997: 22).

Обозначенные смыслы эстетически преломляются в семантико-стилистической системе романа, где лейтмотивный символ *луна* является одним из ключевых словесных образов, в которых «концентрируется мысль писателя» и которые «выступают организующим центром в авторской картине мира» (Поцепня 1997: 211).

Лейтмотивный образ *луна* эстетически значим в сферах разных персонажей романа: Мастера и Маргариты, Понтия Пилата и Ивана. При этом смысловые линии образа складываются на пересечении субъектно-речевых сфер автора-повествователя и персонажей, развертываясь по преимуществу в авторском повествовании.

Символические смыслы словесного образа опираются на номинативное значение слова, выражающее понятие: *луна* — ‘ближайшее к земле небесное тело, спутник земли, вращающийся вместе с нею вокруг солнца и светящееся по ночам отраженным светом’ (ТСУ 2, 96). В номинативном значении слово *луна* выполняет композиционную функцию, являясь мерилом художественного времени в романе. Все события (в библейском мифологическом мире и московском историческом) протекают на Страстной неделе (в московском сюжете — с вечера четверга в течение четырех дней, в мифологическом — со Страстной пятницы) с промежутком около 2000 лет, который разделяет временные планы романа (Соколов 1987: 63). Авторские пейзажные описания с образами луны и солнца фиксируют смену времени суток, что помогает соотносить события параллельных миров.

Впервые речевой образ луны появляется в авторском повествовании в конце рассказа Воланда о Понтии Пилате и Иешуа: «Небо над Москвой как бы выцветало, и совершенно отчетливо была видна в высоте полная луна, но еще не золотая, а белая» [43]. В сферу восприятия Ивана образ луны входит через авторское повествование о погоне за иностранным консультантом: «/.../ над Патриаршими светила золотая луна, и в лунном, всегда

обманчивом свете Ивану Николаевичу показалось, что тот стоит, держа под мышкою не трость, а шпагу» [49]. В полярной экспрессии эпитетов *золотая — обманчивый* проявляется амбивалентный характер образа. Отрицательная экспрессия речевого образа *лунный свет* связана с лексическим значением эпитета *обманчивый* — ‘вводящий в заблуждение, искажающий сущее, неистинный’. Таково оценочное восприятие Ивана: пока для него свет луны — обман. Но истинным атрибутом Воланда является именно шпага. Поэтому, очевидно, что контекст содержит намёк на символический смысл образа луны, который реализуется в тексте романа: ‘сила, обнажающая суть явлений’; ‘тайная сила, управляющая превращениями’. Напомним эпизод полета в финале романа, когда именно свет луны преобразил летящих: «Когда же навстречу им из-за края леса начала выходить *багровая и полная луна*, все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в тумане колдовская нестойкая одежда» [367].

Луна как знак преображения теперь уже самого Ивана появляется в сфере его восприятия в тот важный для его духовного развития момент, когда поэт разрывает внутреннюю связь с лжеучителем — Берлиозом. «/.../ Иван лежал в сладкой истоме и поглядывал то на лампочку под абажуром, льющую с потолка смягченный свет, то на луну, выходящую из-за черного бора, и беседовал сам с собой» [114]. Сопоставление в однородном сочинительном ряду электрического, искусственного света и лунного, естественного намечает в ситуативном контексте ассоциативную связь с ложным и истинным учением.

При первой беседе с истинным Учителем-Мастером образ луны сопутствует Ивану, пытающемуся осознать новую для него

идею бытия, и в то же время переплетается с мотивом безумия: «Он помолчал некоторое время в смятении, всматриваясь в луну, плывущую за решеткой, и заговорил: — Так он [дьявол], стало быть, действительно мог быть у Понтия Пилата? Ведь он уже тогда родился? А меня сумасшедшим называют! /.../

— Будем глядеть правде в глаза, — и гость повернул свое лицо в сторону бегущего сквозь облако ночного светила. — И вы и я — сумасшедшие, что отпираться! Видите ли, он вас потряс — и вы свихнулись, так как у вас, очевидно, подходящая для этого почва» [133–134]. Соотношение реплик персонажей с авторским повествованием, сопряжение мотивов луны (*луна, ночное светило*), сумасшествия (*сумасшедший — дважды, потряс, свихнулись*), сатаны (трижды многозначительное *он*), истины (*правда*) намечает смысловые линии образа луны — знака перерождения, безумия, приоткрывающего высшие истины бытия.

Дальнейшее художественное углубление амбивалентной сути речевого образа *луна* происходит в контексте авторского природного описания, в эпилоге: «Теперь она, цельная, в начале вечера *белая*, а затем *золотая*, с *темным коньком-драконом*, плывет над бывшим поэтом, Иваном Николаевичем, и в то же время стоит на одном месте в своей высоте. /.../ лишь только начинает разрастаться и *наливаться золотом светило*, которое когда-то висело выше двух пятисвечий, становится Иван Николаевич *беспокоен, нервничает, теряет аппетит и сон, дожидается, пока созреет луна*» [381]. В контексте сохраняется связь образа *луны* с мотивом безумия, которое выражается в характеристике внешнего поведения героя предикатами *становится беспокоен, нервничает, теряет аппетит и сон*.

Амбивалентный характер образа проявляется в полярной экспрессии речевых средств. Положительную экспрессию несут глагольные метафоры *начинает наливаться, созреет*, а также лексика, содержащая признак 'свет'⁸: *белая, золотая, золото, светило, пятисвечие*. Отрицательная экспрессия образа связана с лексическим значением эпитета *темный* и амбивалентной семантикой эпитета *золотой*, являющегося не только знаком света, но и его противоположности — темного, имманентного, греха, затмения и искупления. Такие смыслы развиваются на основе соотнесенности символов *золотой* и *солнце* (ЭСЗЭ 1999: 462).

Дуализм словесного символа подчеркивается лейтмотивной деталью в описании луны — включением закрепленных за номинациями образов сказочно-мифологических существ. Знаковый образ *конёк-дракон* вводит в контекст ассоциативные смыслы, связанные с культурной традицией: *дракон* — огнедышащий мифологический змей, воплощение темных мистических сил; *конёк* как сказочный образ, напротив, ассоциируется в культурном сознании со светлым началом. Ср. другой контекст, содержащий этот образ: «/.../ виден на ней [луне]

⁸ В научных исследованиях выявляется эзотерический пласт романа (Белобровцева, Кульюс 1993; Минаков 1998; Глоба, Романов 1993). И хотя в этой связи мотив луны не рассматривается, оккультная символика этого образа также может прочитываться при анализе контекстной семантики ключевого символа. *Луна* в оккультных науках символизирует душу. Сущность человеческой души амбивалентна: сплав божественного и дьявольского отражает смысловая оппозиция эпитетов *белая* — *темный*. Путь просветления человеческой души труден: чтобы засиять чистым светом, душа должна пройти огненные муки, переплавиться в очистительном огне, как золото. Путь просветления указывает ассоциативная семантика эпитета *золотая*.

какой-то загадочный, темный — не то дракон, не то конек-горбунок, острой мордой обращенный к покинутому городу» [234]. Парные эпитеты *загадочный, темный* в ряду других речевых средств выражения неопределенности (*какой-то, не то..., не то...*) актуализируют общий семантический признак 'таинственный, иррациональный, мистический', поддерживая неоднозначность образа. Очевидно, что сопряжение в данных контекстах словесных средств, формирующих речевой образ *луна* и заряженных полярной экспрессией, намечает предельно обобщенные, неоднозначные смыслы, связывающие символ и с идеей света, несущего истину и олицетворяющего иррациональные мистические силы.

Дуализм образа прослеживается во многих описаниях луны, отражающих восприятие и других персонажей романа как в современном, так и в библейском сюжетах. Ср. некоторые контексты: «/.../ он [Римский] увидел луну, *бегающую в прозрачном облачке*» [149]; «/.../ Маргарита увидела, что она наедине с *летащей* над нею и слева *луной*» [234]; «/.../ему [Иуде] показалось, что над Ершалаимом засветились десять невиданных по размерам лампад, спорящих со светом *единственной лампы*, которая всё выше подымалась над Ершалаимом, — *лампады луны*» [306].

Приподнятая экспрессия создается подчеркиванием признака 'легкий, воздушный' (*бегающая, летящая, прозрачное*), употреблением поэтической метафоры *лампада луны*.

В других контекстах речевой образ имеет сниженный характер благодаря разговорной окраске олицетворяющего луну фразеологизма: «/.../ луна *несется* над нею [Маргаритой], как *сумасшедшая* [234]. Снижает образ и контекст сопоставления луны

с бытовым образом: «Луна хорошо помогала Маргарите, светила лучше, чем самый лучший электрический фонарь» [369].

Пейоративную оценку содержит словесный образ луна и в речи Ивана: «Вот еще одна жертва луны... Да, это еще одна жертва, вроде меня» [382]. Оборот передает смятение страдающей души человека, которому однажды приоткрылись иные миры.

Истина (а вместе с ней успокоение) является Ивану только во сне, и связана она с образом лунной дороги: «От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотят о чем-то договориться /.../ Человек в плаще /.../ поднимается все выше к луне, увлекая своего спутника. /.../ в потоке складывается непомерной красоты женщина и выводит к Ивану за руку пугливо озирающегося и обросшего бородой человека /.../ отступает и уходит вместе со своим спутником к луне» [383–384].

Образ лунной дороги обладает большой силой художественного обобщения в системе романа, так как в нем в ассоциативно-образной обобщенной форме выражаются ценностные мировоззренческие категории автора.

Этот образ концептуально связывает ершалаимский и московский планы повествования, трижды развертываясь в авторском повествовании: два раза в пространстве снов Понтия Пилата и Ивана, что позволяет соотносить субъектно-смысловые сферы персонажей.

Впервые лунная дорога видится во сне Понтию Пилату: центральный речевой образ организует пространство сна, он более художественно конкретизирован (*лунная дорога, лунная лента, светящаяся дорога, прозрачная голубая дорога*), чем во сне Ивана. Поэтому обобщенно-символические смыслы задаются в контексте сна Пилата и благодаря повтору образа включаются в финале романа в контекст сна Ивана. Ср. с предыдущим контекстом описание, предваряющее его: «*.../ от ступеней крыльца к постели тянулась лунная лента. И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошел по ней вверх прямо к луне. Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того всё сложилось прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге. Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ /.../ Казни не было! Не было! Вот в чем прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны*» [309–310].

В ирреальности сна Пилата образ лунного света создается метафорами *лунная лента, светящаяся дорога, прозрачная голубая дорога, лестница луны*. Поток лунного света предстает как *дорога*. В таком образном осмыслении присутствует идея движения — восхождения. Эпитеты *светящаяся, прозрачная, голубая* поэтизируют образ, заряжая его положительной экспрессией и конкретизируя художественные свойства лунного, отраженного света: ‘*ровный, неяркий, рассеянный, нежный*’. Два раза повторяется направление движения — *вверх (прямо к луне; вверх по лестнице луны)*. Во сне Ивана движение вверх передается сравнительной степенью наречия: *все выше к луне*. Движение вверх символизирует идею духовного прозрения, очищения, в этой связи

особую значимость получает эпитет *голубой*: символика синеголубых тонов в культурном сознании традиционно соотносится с «верхним» миром, небом, голубой понимается как символ духовного начала (Зубова 1989: 132). Обобщенно-символический план слова *луна*, возникающий в ассоциативном контексте названных словесных образов, вбирает идею пути. Так, образ лунного света, осмысленный как образ дороги, символизирует идею духовного пути к истине, к духовному прозрению.

Лунная дорога в снах персонажей современного и библейского мира не только и не столько подчеркивает связь времен, сколько вневременную связь идущих к истине и страдающих за нее. *Лунная дорога*, как и истина, принадлежит вечности. Поэтому путь души к истине не заканчивается с земной жизнью человека. Очевидно, что образ лунной дороги включается в становление художественной идеи инобытия в романе.

Возникающий во сне Ивана, в финале, этот образ символизирует вечность и вечное, непрекращающееся движение человеческих душ к истине. К луне поднимаются Мастер и Маргарита, а рядом с прокуратором поднимается молодой человек «с обезображенным лицом» и хриплым голосом. Вероятно, это «бродячий философ» — Иешуа. Но портретная деталь подсказывает, что это, возможно, Марк Крысобой (ср.: «лицо кентуриона было изуродовано» [21]; «с тех пор /.../ он стал жесток и черств» [29]). В этом факте угадывается намек на неизбежность

для каждой души путешествия по лунной дороге к прозрению, истине, но в свой срок⁹.

В финале романа во сне Ивана преобразование образа луны связано с трансформацией образа *лунный путь* в образ лунной реки и наводнения: «/.../ лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река разливается во все стороны. Луна властвует и играет, луна танцует и шалит /.../ Тогда луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом» [383–384].

Эфирная субстанция превращается в плотную материю. Динамичный образ разливающейся лунной реки строят глагольные словоформы. Один ряд глагольных лексем формируют плоть образа *лунная река*, передавая буйство и неуправляемую мощь стихии: *вскипает, начинает хлестать, разливается, обрушивает, затопляет*. Другой ряд персонифицирует луну: *властвует, играет, танцует, шалит, начинает неистовствовать*, отождествляя ее с преобразующей ирреальной силой. Мотив преображения взаимодействует с возникающими в контексте общекультурными ассоциациями о водном апокалипсисе. Но образ наводнения, потопа так же амбивалентен, как и образ луны: он символизирует очищение и возрождение (ЭСЗЭ 1999: 391–397).

⁹ В таком художественном решении видится и зыбкий намек на необратимость движения душ по лестнице Эволюции – совершенствование страданием и испытанием через реинкарнацию. На интерес М. Булгакова к идеям «излюбленной им Великой Эволюции» указывает А. Нинов (Нинев 1990: 158).

Анализ речевой формы воплощения образа луны позволяет проследить динамику становления смысловых линий символа и их взаимодействие в авторской речи и речи персонажа, проследить, как в смысловых планах образа луны отражается эволюция Ивана, его новое мировосприятие.

Выводы

Ядро исходной картины мира поэта Бездомного, отражающей тоталитарную модель общества, представлено идеологемами *интеллигент, вредитель, кулачок, русский эмигрант, шпион*, которые содержат оценочную инвариантную сему 'чужой' и формируют в классовом сознании героя образ врага. Этот образ непосредственно соотносится с персонажами, чуждыми ему по духу, и прежде всего — с иностранным консультантом, не разделяющим атеистические воззрения поэта (нового времени). Тоталитарная модель мира, классовая бдительность и невежественность определяет волюнтаристическую макроинтенцию речевого поведения Ивана. Она проявляется в побудительных высказываниях-требованиях, негативно-оценочных суждениях, бранных характеристиках, окрашенных эмоциями гнева, злобы, раздражения.

Стилистически сниженная речь, насыщенная разговорно-просторечной лексикой, характеризует и речевую культуру и внутренний мир поэта Бездомного.

Постепенное освобождение сознания Ивана от идеологической зашоренности меняет содержание, характер оценок и стилистическую окраску его речи. Это проявляется в новом отношении к иностранцу: в его номинациях

актуализируется признак 'таинственный' (*загадочный консультант, маг, личность незаурядная и таинственная на все сто*); в новой оценке своего стремления «изловить консультанта» (*дикая петрушка, глупейшая буза, нелепая погоня*), в критическом взгляде на свое творчество, в том числе и антирелигиозную поэму (*стихи плохие, чудовищны, стишки*); в диалогизированных развернутых монологах обнаруживается способность самостоятельно мыслить; в исчезновении сниженной лексики и грубой экспрессии, злобных эмоций и волюнтаристических требований; в нарастании вопросительных высказываний.

В свете эволюции героя проясняется глубинный смысл его безумия как духовного прозрения, приближения к истине.

Новый этап в эволюции героя раскрывает в эпилоге связь прямой речи бывшего поэта, а ныне профессора с лейтмотивным образом луны. Самохарактеристика Ивана *жертва луны* проецируется на смысловые планы символического природного образа — знака преображения, восхождения к истине, непостижимой в земных пределах, смятения и томления души, лишь на миг соприкоснувшихся с тайной иных миров и утратившей их.

Эволюция Ивана сопровождается изменением авторской модальности, освещающей образ героя. Это проявляется в изменении принципов изображения героя и смене его номинаций в авторском повествовании.

Ироническое изображение воинствующего поэта строится на стилистических контрастах в авторском повествовании, на

вкраплении в него несобственно-прямой речи персонажа и дистанцирует автора от героя, представляющего тоталитарную модель общества и атеистические принципы новой идеологии.

О принятии автором преображающегося Ивана свидетельствуют связанные с образом библейские ассоциации, актуализированные, в частности, авторскими эпитетами *прежний, старый, ветхий — новый Иван, обращенный ученик* при прощании Мастера с Иваном, авторское комментирование его речи, подчеркивающее гармонизацию личности героя в процессе его перерождения (*сказал радостно, тихо ответил, осветил и сказал, с грустью и с каким-то тихим умилением проговорил, задумчиво прибавил, задушевно попросил*); связь речи героя и шире — образа нового Ивана с символом луны, с которым в структуре романа соотносятся все персонажи, вступающие на путь духовного постижения истины или потенциально способные пойти по нему.

О новом отношении автора к своему герою говорит смена его номинаций в авторском повествовании: введенный на первой странице романа псевдоним пролетарского поэта Бездомный, отражающий важную в авторской картине мира оппозицию Дом — Антидом, в дальнейшем сменяется такими наименованиями, как *Иван, Иван Николаевич, Иванушка*, а в эпилоге — *сотрудник Института истории и философии* профессор Иван Николаевич Понырев.

Композиционная роль в романе образа Ивана, который вводит в текст «библейскую» главу «Казнь», экспрессивно-стилистическое сближение речи Ивана в финале и авторских лирических отступлений свидетельствуют о слиянии голоса героя и

автора и значимости языковой личности героя в авторской картине мира.

Освещение эволюции героя авторской модальностью выявляет важные грани мировидения автора: допущение идеалистической концепции бытия, жажду истины и понимание ее иррациональной природы, стремление к познанию иных миров, к утверждению истинности творчества.

Глава 3. Языковая личность Бегемота в авторской картине мира

Вводные замечания: Структура образа Бегемота

В фантастическом образе inferнального Кота выделяется три модификации: Волшебный Кот — Толстяк — Демон-паж¹⁰. Речевое воплощение каждой модификации характеризуется своими стилистическими особенностями. Несмотря на стилистическую неоднородность, образ воспринимается как целостный. Единство образа удерживается в художественной системе произведения и в сознании читателя различными средствами, в том числе и языковыми, начиная с общей номинации персонажа — Бегемот — для всех ипостасей.

Образы Волшебного Кота и Толстяка соотносятся благодаря актуализации в контекстах признака внешнего физического сходства Толстяка с котом, которое передается семантикой сравнительно-сопоставительных оборотов или определений-эпитетов в разных типах речи: в авторском повествовании, отражающем восприятие других персонажей: *какой-то небольшой толстяк с кошачьей физиономией* [111]; *похожий на кота* [111]; *толстяк в рваной кепке /.../, немного смахивающий рожей на кота* [337]; *котообразный толстяк* [337]; Бегемот «надел кепку на

¹⁰ Среди возможных источников, помогающих воссоздать своеобразную генеалогию Бегемота, называется демоническое чудовище, по прозвищу Бегемот, которое встречается в трактате инквизиторов Г. Инсисториса и Я. Шпренгера «Молот ведьм», а также в книге М. Орлова «История сношений человека с дьяволом». Указывается и на брошюру В. Фишера «История

круглую голову, поросшую густым волосом, *очень похожим на кошачью шерсть*» [344]; в прямой речи эпизодического персонажа (Аллы Ричардовны): «*толстяк /.../ с какой-то кошачьей мордой*» [185].

Способность говорения и речевого самовыражения свойственна Волшебному Коту и Толстяку. И хотя Демон-паж не имеет самостоятельной речевой партии в романе и его образ развертывается в авторском повествовании, эта модификация чрезвычайно значима в концепции целостного образа Бегемота. Метаморфоза Кота в финале романа — превращение его в Демона-пажа — вскрывает истинную суть персонажа как демона-пажа, слуги-шута в свите Воланда. Текстовая категория ретроспекции, основанная на способности памяти удерживать информацию и сцеплять ее с вновь сообщаемым (Гальперин 1981), позволяет соотнести проявления речевого поведения Волшебного Кота, буффонаду, карнавальную игру, розыгрыши с образом «безмолвного» Демона-пажа — «лучшего шута, какой существовал когда-либо в мире» [368]¹¹.

Игра, рассматриваемая как тотальный структурообразующий принцип, проникающий и в глубинные смыслы романа (Белобровцева 1997: 68), ярко и очевидно эксплицируется в образе и в речи Бегемота. Демоническая природа кота обуславливает, с

дьявола», где повествуется о большом черном коте — посланце сатанинских сил (Вулис 1990).

¹¹ Воплощение в образе Бегемота гротескных мотивов превращений и балагана (о гротескных мотивах см. Бахтин 1990: 38–60) свидетельствует о гротескном характере образа персонажа. Тяготение М. Булгакова к гротеску отмечается в литературоведении исследователями его творчества (Малярова 1970; Менглинова 1988; Менглинова 1991).

одной стороны, его оборотничество, внешние превращения, с другой — бесконечные проделки и розыгрыши, которыми забавляются мелкие бесы — Бегемот и Коровьев.

Разнообразные личины определяют многоголосье речевых партий Бегемота. Главная роль — роль слуги-шута при господине — также предполагает буффонаду и всевозможную речевую игру.

Действительно, вокруг Бегемота (и часто Коровьева) складываются комические ситуации. Отраженные в речи персонажа шутки и розыгрыши формируют имплицитный смысловой план высказываний, значимо характеризующий когнитивный аспект личности.

1. Соотношение когнитивного плана высказываний Бегемота с мировидением Воланда

Определяющая особенность картины мира Бегемота заключается в профанации, неприятии ценностей, которые составляют основу нравственно-ориентированного человеческого сознания.

В шутовстве Бегемота прослеживается последовательная идеологическая позиция.

§1. Мотив милосердия.

Мотив милосердия возникает сначала в высказываниях Воланда и отраженно присутствует и в речи кота, вмещающегося в разговор Воланда с Маргаритой:

«— /.../ Остается, пожалуй, одно — обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!

— Вы о чем говорите, мессир? — изумилась Маргарита, выслушав эти действительно непонятные слова.

— Совершенно с вами согласен, мессир, — вмешался в разговор кот, — именно тряпками, — и в раздражении кот стукнул лапой по столу.

— Я о милосердии говорю, — объяснил свои слова Воланд /.../ — Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щелки. Вот я и говорю о тряпках.

— И я об этом же говорю! — воскликнул кот /.../» [274].

Суждение Воланда логически разбито на две части: первая задает бытовую тему, лишь во второй формируется сниженный, отрицательно оценочный образ милосердия, развертываемый через бытовые детали. Бегемот подхватывает, укрупняя, прозаическую деталь, еще не зная, с какой идеей этот бытовой образ связан, но заранее горячо разделяя позицию Воланда. Вместе с тем повтор детали подчеркивает сниженный характер мотива милосердия и иронию, окрашивающую контекст диалога.

В другой речевой ситуации мотив милосердия воплощается в пародийном слове. На шутливое предложение Азazelло: «Я говорю, что тебя хорошо было бы утопить», — Бегемот пространно отвечает: «Будь милосерден, Азazelло, /.../ и не наводи моего повелителя на эту мысль. Поверь мне, что всякую ночь я являлся бы тебе в таком же лунном одеянии, как и бедный мастер, и кивал бы тебе, и манил бы тебя за собою. Каково бы тебе было, о Азazelло?» [279].

Речевые средства романтического стиля: книжно-поэтическая метафора *лунное одеяние*, сопоставление с эпитетом *бедный* (*как и бедный мастер*), лексико-синтаксический повтор,

подчеркнутый союзом-частицей *и*, риторическое обращение *О Азазелло* — выражают приподнятый тон высказывания, который не соответствует комической ситуации. Романтическая стилистика, функциональной задачей которой является поэтизация предмета изображения, создание приподнятого строя речи, в высказывании Бегемота подчинена задачам прямо противоположным — созданию комического эффекта. Поэтому романтическое слово, оформляющее тему милосердия, в контексте воспринимается как пародийное.

§2. Мотив смерти.

В эпизоде «ареста» Бегемот разыгрывает умирание от смертельной раны и чудесное воскресение.

«Все кончено, — слабым голосом сказал кот и томно раскинулся в кровавой луже, — отойдите от меня на секунду, дайте мне попрощаться с землей. О мой друг Азазелло! — простонал кот, истекая кровью. — Где ты? — кот завел ужасающие глаза по направлению к двери в столовую. — Ты не пришел ко мне на помощь в момент неравного боя. Ты покинул бедного Бегемота, променяв его на стакан — правда, очень хорошего — коньяку! Ну что же, пусть моя смерть ляжет на твою совесть, а я завещаю тебе мой браунинг /.../ Единственно, что может спасти смертельно раненного кота, /.../ это глоток бензина» [333].

Розыгрыш «кровавой драмы» строится на пародировании высокого стиля. Клишированные фразы, «нагруженные» традицией употребления в эпигонской литературе романтизма (*все кончено, попрощаться с землей, смерть ляжет на совесть*), книжные обороты *не пришел на помощь в момент неравного боя, завещаю*

тебе, спасти смертельно раненного; высокая экспрессия конструкции с повтором-анафорой *ты не пришел, ты покинул*, развернутое риторическое обращение *о мой друг Аззелло* при общей синтаксической усложненности речи Кота контрастирует с включением бытовых деталей и неожиданным способом лечения *стакан коньяку, глоток бензина*, разговорностью вставной конструкции *правда, очень хорошего*, выявляя тем самым неистинность скорбно-приподнятого тона высказываний, его игровой характер. Он поддерживается и контрастом в авторском повествовании. Книжная лексика ремарок, изображающая игру Бегемота, *томно раскинулся, истекая кровью, ужасающие глаза* в более широком контексте авторского повествования контрастирует с разговорно-сниженной *сиганул, жульнически, выздоровевший кот ухитрился махнуть, свинское притворство, не собирался удирать* [334–335].

Бегемот разыгрывает ситуацию, в которой смерть представляется как конец существования (ср. гипотетические истории, рассказанные Воландом литераторам на Патриарших). Двуплановость эмоционального тона описываемого эпизода отражает столкновение двух сознаний в восприятии смерти: приподнято-скорбная эмоция обусловлена оценочным отношением земного ограниченного сознания к смерти как пределу жизни. Розыгрыш же Бегемота снимает, разрушает скорбный тон, выражая тем самым оценочное отношение к такому сознанию, и к смерти и, по сути, профанируя смерть, отражая концептуально значимый аспект картины мира своего господина — Воланда.

§3. Мотив света и тьмы (добра и зла).

Во время подготовки к балу обсуждается шахматная партия между Воландом и Бегемотом, которая происходит в атмосфере дурачества и розыгрышей кота, имеющих глубинный смысл.

По мере развития темы шахматной игры в повествовании и речи персонажей, намечаются связанные с речевым воплощением данного мотива контекстные приращения смысла. Прямые номинативные употребления лексики шахматной игры в речи Воланда и Бегемота претерпевает семантические преобразования.

Смысловая перспектива, связанная с полем шахматной игры, намечается вначале в авторском комментирующем повествовании, в котором столкновение шахматных фигур трансформируется в образы реального сражения: «Совершенно расстроенный король в белой мантии топтался на клетке, в отчаянии вздымая руки. Три белых пешки-ландскнехты с алебардами растерянно глядели на офицера, размахивающего шпагой и указывающего вперед, где в смежных клетках, белой и черной, виднелись черные всадники Воланда на двух горячих, роющих копытами клетки, конях» [249].

Описание фиксирует момент шахматной партии — шах белому королю. Шах понимается как такое «положение фигур, при котором королю непосредственно угрожает нападение со стороны фигур противника» (ТСУ 4, 1323). Ключом к пониманию скрытого смыслового плана становится противопоставление *три белых пешки — черные всадники Воланда*, которое строится на антонимии прилагательных *белый — черный*. Терминологические названия фигур во второй части противопоставления заменены сочетанием *всадники Воланда*. В осложненном контексте ассоциативно оживает религиозная символика белого и черного цветов,

выражающая контраст света и тьмы. Поэтому ситуация шаха белому королю может рассматриваться как противостояние света и тьмы с очевидным перевесом темных (ср. выражение *на горячих, роющих копытами конях*). В то же время передается эмоционально-психическое состояние надломленности белых; о короле: *совершенно расстроенный, топтался, вздымая руки*; о пешках: *растерянно глядели на офицера*. Однако повествование окрашено юмором передающим авторскую оценку ситуации, как и последующий контекст: «Белый король наконец догадался, чего от него хотят, вдруг *стащил* с себя мантию, бросил ее на клетку и убежал с доски» [249]. Ирония выражается стилистическим контрастом книжных оборотов *горячие, роющие копытами кони, вздымая руки* и разговорно-сниженной лексики *топтался, стащил*, а также проявляется в поведении белого короля, недостойном его ранга.

На фоне авторского повествования и формируется семантическая осложненность высказываний диалога:

«— Ну, что же, долго это будет продолжаться? — спросил Воланд, — шах королю.

— Я, вероятно, ослышался, мой мэтр, — ответил кот, — *шаха королю нет и быть не может*.

— Повторяю, шах королю.

— Мессир,— тревожно-фальшивым голосом отозвался кот, — вы переутомились: *нет шаха королю!*

— Король на клетке Г-два, — не глядя на доску, сказал Воланд.

— Мессир! Я вновь обращаюсь к логике, — заговорил кот, прижимая лапы к груди, — если игрок объявляет шах королю, а

короля между тем уже и в помине нет на доске, *шах признается недействительным*» [250].

Реплики Воланда актуализируют номинативный план — обозначение шахматной ситуации в партии. Тогда как высказывания Бегемота актуализируют второй смысловой план — концептуальную позицию. Своим шутовским поведением (изгнанием с доски белого короля) Бегемот «снимает» поражение белых и ставит под сомнение победу темных. Разрушением партии, по сути, устраняется ложное противостояние света и тьмы. В этом смысле значимы и авторская ирония в описании белого короля, и деталь повествования «в смежных клетках, белой и черной виднелись черные всадники Воланда», и другое высказывание Бегемота по поводу положения на шахматном поле: «Положение серьезное, но отнюдь не безнадежное /.../, больше того: я вполне уверен в конечной победе. Стоит хорошенько проанализировать положение» [249].

Итак, символический план шахматной игры, развиваясь на основе взаимодействия авторского повествования и речи персонажей, высвечивает философскую позицию Бегемота, которая состоит в отрицании прямого противопоставления света и тьмы и господства одного из этих начал (*шаха королю нет и быть не может*).

Эта позиция соотносится с дуалистической концепцией Воланда, с амбивалентностью образа тьмы в его диалоге с Левием и утверждением двуединства бытия (ср. эпиграф к роману).

Таким образом, анализ высказываний Бегемота в контексте его шутовского поведения показывает, что они содержат имплицитный смысловой план, который соотносится с

философской основой романа и соответствует картине мира Воланда. В этой связи значима, на первый взгляд шутливая реплика Кота о зависимости его суждений и оценок от мнения своего повелителя:

«— Нет, Фагот, — возражал кот, — бал имеет свою прелесть и размах.

— Никакой прелести в нем нет и размаха также /.../, — сказал Воланд.

— Слушаю, мессир, — сказал кот, — *если вы находите, что нет размаха, я немедленно начну держаться того же мнения*» [269].

2. Игровое начало как макроинтенция социальных ролей Бегемота.

Главная сюжетная роль Бегемота — слуги-шута — определяет заданную автором макроинтенцию речи персонажа — игровое начало, которое проявляется и в поступках и действиях героя: во всевозможных розыгрышах, дурачествах при участии в наказаниях людского порока и расправах.

В социальных ролях-личинах¹², в которых по воле автора выступает Бегемот, воплощается, как правило, этически низкий тип речевого поведения.

Внешние превращения Бегемота сопровождаются речевым перевоплощением, которое проявляется в социально-речевой мимикрии, в способности к имитации разных стилевых манер.

¹² Каждой социальной роли, определяющей статус личности в обществе и во взаимоотношениях с другими людьми (Кон 1969: 248), соответствует определенное речевое поведение. Поэтому для обозначения социальной роли используется понятие речевая маска.

§1. Речевые маски Бегемота в московском сюжете

Развитие сюжета включает Бегемота в события и сцены московской жизни. В них он воплощает разные социальные типы современного города, объединенные душевной и духовной скудостью природы. В масках Бегемота узнаются и различного ранга чиновники, и циничный хулиган, и нагловатый обыватель.

Выразителен в этом отношении диалог между Котом и «нижним жильцом» из особняка Маргариты — Николаем Ивановичем. На просьбу Николая Ивановича «выдать удостоверение» о том, где он провел ночь, кот реагирует «сурово»: «На какой предмет?» — и диктует следующее: «Сим удостоверяю, что предъявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечен туда в качестве перевозочного средства... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши «боров». Подпись — Бегемот /.../ — А число? — пискнул Николай Иванович. — Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной, — отозвался кот, подмахнул бумагу, откуда-то добыл печать, по всем правилам подышал на нее, оттиснул на бумаге слово «уплочено» и вручил бумагу Николаю Ивановичу» [283].

Диалог ориентирован на речевые средства канцелярского стиля. Высказывания Бегемота отражают его типичные черты. Констатирующий характер имеет перформативный глагол *удостоверяю*, называющий речевое действие. Стандартизированность проявляется в употреблении устойчивых оборотов деловой речи *на какой предмет, бумага не действительна*, в том числе и с архаичной лексикой *предъявитель сего, сим удостоверяю*. Используется характерная для документа пассивная конструкция *будучи* + страдательное причастие, а также

причастие *упомянутый* в местоименной функции указания (ср. *вышеназванный, именуемый* и т.д.). Слово *бумага* реализует терминологическое значение 'документ официального характера', расчлененная родовая номинация *перевозочное средство* сопровождается необходимым уточнением (хотя лексическая семантика уточняющего слова *боров* выявляет всю абсурдность документа). Выдерживается и формульность документа: *подпись, печать «уплочено»*.

Однако официально-деловая стилистика текста не согласуется с его содержанием. На контрасте формы и содержания возникает комизм речевой ситуации, который подчеркивается и анималистическим мотивом (*боров — бегемот*), с абсурдностью заявления «с числом бумага станет недействительной» и поддерживается авторским комментирующим повествованием. Выражение делового стиля *подмахнуть бумагу*, алогичность заверяющей печати «уплочено» стилистически соотносят авторское повествование с речью Бегемота и включаются в создание атмосферы игры.

В речевом поведении кота реализуется роль небольшого канцелярского клерка, осознающего свою значительность.

Переключение на другую роль в общении с новым собеседником определяет иной отбор речевых средств. Такова ситуация, участниками которой являются Кот и дядя погибшего Берлиоза, инженер Поплавский, мечтающий прописаться в московской квартире племянника:

«Кот /.../ подбоченился, раскрыл пасть и сказал:
— Ну, я дал телеграмму. Дальше что? /.../»

— Я, кажется, русским языком спрашиваю, — сурово сказал кот,
— дальше что?

Но Поплавский не дал никакого ответа.

— Паспорт! — твякнул кот и протянул пухлую лапу /.../

— Каким отделением выдан документ? — спросил кот, всматриваясь в страницу. Ответа не последовало.

— Четыреста двенадцатым, — сам себе сказал кот, водя лапой по паспорту, который он держал кверху ногами, — ну да, конечно! Мне это отделение известно! Там кому попало выдают паспорта! А я б, например, не выдал такому, как вы! Нипочем не выдал бы! Глянул бы только раз в лицо и моментально отказал бы! — кот до того рассердился, что швырнул паспорт на пол. — Ваше присутствие на похоронах отменяется, — продолжал кот официальным голосом, — потрудитесь уехать к месту жительства. — И рявкнул в дверь: — Азazelло!» [194–195].

Речевые акты молчания семантически значимы, они интерпретируются в контексте диалога и авторского повествования. Нулевые реплики Поплавского выражают эмоционально-психическое состояние ужаса, которое он переживает. Отрицательное отношение к собеседнику непосредственно выражено в грубоватой экспрессии речевых средств первых же реплик Бегемота. Они представляют собой ситуативно-разговорные клише *Дальше что? Я, кажется, русским языком спрашиваю?*, экспрессию поддерживает разговорный оборот *кому попало* и просторечно-сниженная лексема *нипочем*, а также стилистически сниженная окраска речевых глаголов *тявкнул*, *рявкнул*, жестовых глаголов *подбоченился*, *швырнул* в авторских ремарках.

В развернутом высказывании Бегемота происходит замещение разговорных элементов конструкциями, функционирующими в официально-деловой сфере и отражающими специфику делового общения. Долженствующе-предписывающий характер высказывания выражается бессубъектной глагольно-временной формой настоящего предписания в пассивном залоге *ваше присутствие отменяется*, а также директивным императивом *потрудитесь уехать*.

Таким образом, данная речевая партия кота строится на основе двух рядов лексико-синтаксических средств, соотносимых с разговорным и официально-деловым стилями речи. Такое сочетание разностилевых элементов отражает речевую манеру, характерную для определенного типа социально-речевого поведения — хамоватого должностного лица. Должностной статус мотивирует употребление предписывающих императивных конструкций деловой речи; негодование, раздраженность передается разговорно-просторечными элементами. В высказываниях реализуется волюнтативная интенция, соответствующая характеру роли.

Эта социально-речевая маска Бегемота отразилась, как в зеркале, в образе эпизодического персонажа — председателя «Комиссии зрелищ и увеселений облегченного типа». Бегемот в новой речевой ситуации имитирует развязного и наглого посетителя комиссии. Функцию комментирующего авторского повествования выполняет прямая речь секретаря председателя — Анны Ричардовны: «/.../ входит толстяк, также с какой-то кошачьей мордой, и говорит: «Это что же вы, гражданка, посетителям «брысь» кричите?» И прямо шасть к Прохору Петровичу /.../ «Вы

чего, говорит, без доклада влезаете?» а тот нахал, вообразите, развалился в кресле и говорит, улыбаясь: «А я, говорит, с вами по дельцу пришел потолковать». Прохор Петрович вспылил опять-таки: «Я занят!» А тот, подумайте только, отвечает: «Ничем вы не заняты...». А? Ну, тут уже, конечно, терпение Прохора Петровича лопнуло, и он вскричал: «Да что же это такое? Вывести его вон, черти б меня взяли!» А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: «Черти чтоб взяли? А что же, это можно!» [185].

Синонимичные номинации *наглец*, *нахал* ('беззастенчивый, дерзко-назойливый человек'), разговорно-сниженные глагол *развалился* и глагольное междометие *шасть* передают вызывающе развязную, нагловатую манеры поведения Толстяка. Подобному типу поведения соответствует и фамильярно-насмешливый тон речи Толстяка, с которым сталкивается грубый тон реплик бюрократа-чиновника. Оценочное отношение Толстяка к ситуации проявляется в обыгрывании семантики речевых единиц. Так, в реплике чиновника употребляется фразеологический оборот *черти б меня взяли* (вариант *черт меня возьми*); его междометная семантика в данной речевой ситуации выражает чувство гнева и раздражения. В ответном высказывании-переспросе Бегемота происходит дефразеологизация, разложение фразеологического сочетания: словам, составляющим фразеологизм, в контексте возвращаются их прямые значения.

Подобную роль нагловатого обывателя проигрывает Бегемот при посещении вместе с Коровьевым валютного магазина. «У меня, может быть, полный примус валюты, — запальчиво *встрял* в разговор и котообразный толстяк, так и *пруций* в магазин» [337]. Нагло-вульгарная манера поведения, в том числе и речевого,

характеризуется в авторском повествовании с опорой на разговорно-сниженную лексику.

Образ обывателя логически развивается в речевой ситуации Бегемот — Варенуха, администратор Варьете. Грубая агрессия обывателя-хулигана проявляется в речи Толстяка: «—Что у тебя в портфеле, паразит? — пронзительно закричал похожий на кота. — Телеграммы? А тебя предупредили по телефону, чтобы ты их никуда не носил? Предупреждали, я тебя спрашиваю?» [111].

Экспрессия бранного слова-обращения *паразит* усиливается формой обращения на «ты» и употреблением ситуативно-разговорного клише *я тебя спрашиваю* с побудительной семантикой требования. Грубая брань сопровождается и имплицитной угрозой (*тебя предупредили, предупреждали*), содержащейся в вопросительных по форме высказываниях. Стилистически сниженный характер речевых средств и семантика речевых актов определяют грубо-агрессивную интенцию речевого поведения Толстяка.

Таким образом, речь Бегемота, выступающего в роли обывателя и бюрократа, опирается на лексико-грамматические средства, с одной стороны, официально-делового, с другой — разговорного стилей.

В речевых партиях Толстяка с различными персонажами доминирует грубовато-фамильярный тон, который создается стилистически сниженной и соответствующей эмоционально-экспрессивной лексикой.

Эстетическая значимость типизированных социально-речевых масок Кота заключается в сатирической заостренности отрицательных черт как общественного устройства (бюрократизм в

различных формах), так и социальной личности (пошлой, бесцеремонной, вульгарной).

§2. Речевые маски Бегемота в inferнальном мире.

Балаганное шутовство Кота проявляется особенно ярко в диалогах с inferнальными персонажами — Воландом и Коровьевым, так как именно в этом общении и раскрывается истинная сущность Бегемота — пажа-шута, что определяет и высокий книжный характер речевых средств, вовлеченных в игру. Все участники знают, что их общение — условность, форма игры.

Разнообразие речевого поведения Бегемота обусловлено типами диалогов, которые он ведет. Это диалоги-полемика, диалоги-согласия¹³. В речи Бегемота при этом используются речевые жанры разных стилей, связанных с разными сферами общения.

Так, во время подготовки к балу Бегемот, «отбиваясь» от фамильярных придирок Воланда к его внешнему виду, прибегает к речевой форме полемики, и диалог приобретает характер полемического спора.

«Штаны коту не полагаются, мессир, — с большим достоинством отвечал кот. — Уж не прикажете ли вы мне надеть и сапоги? Кот в сапогах бывает только в сказках, мессир. Но видели ли вы когда-либо кого-нибудь на балу без галстука? Я не намерен оказаться в комическом положении и рисковать тем, что меня

¹³ Разнообразные типологии диалогов опираются на разные критерии, эффективны классификации с опорой на интенции и цели высказываний собеседников в качестве основных критериев (Хундснуршер 1998: 38–50).

вытолкают в шею! Каждый украшает себя, чем может. Считайте, что сказанное относится и к биноклю, мессир!» [247–248]. Возражения кота выдержаны в полемичной речевой манере. Речь строится так, будто Кот демонстрирует навыки и приемы ведения полемики.

Горячая убежденность Кота отражается в способе построения высказывания, при котором разные вопросы (опережающий вопрос, вопрос-аргумент) чередуются с ответами на них, содержащими аргументы в свою защиту. Вопросно-ответная форма высказываний как прием риторических жанров (например, публичной полемики), убеждающей речи сочетается с книжными речевыми формами: пассивная форма глагола с модальным значением долженствования *(не) полагается*, предикативное прилагательное *не намерен*, субстантивированное причастие *сказанное* в местоименной функции указания, высокая этикетная формула *не прикажете ли вы*. Экспрессивность высказывания усиливается контрастом — вкраплением разговорного фразеологизма *вытолкать в шею*. В полемичном задоре Кот продолжает напыщенно отстаивать свою позицию: «Я сяду, /.../ но возражу относительно последнего. Речи мои представляют отнюдь не пачкотню, как вы изволите выражаться в присутствии дамы, а вереницу прочно упакованных силлогизмов, которые оценили бы по достоинству такие знатоки, как Секс Эмпирик, Марциан Калелла, а то, чего доброго, и сам Аристотель» [248].

Употребление книжных оборотов *относительно последнего, оценить по достоинству, такие ... как, в присутствии дамы, книжной частицы отнюдь не, высокой формы выражения вежливости как вы изволите, термина силлогизм* (содержание

термина является предметом формальной логики), а также имен античных философов — всё это лишь игра с речевой формой. Арсенал риторических приемов публичной полемики, элементы логической теории аргументации Бегемот использует, чтобы отстоять детали своего бального облика (франный галстук, золотая пудра, бинокль). Комизм ситуации, буффонада, разыгрываемая котом, строится на контрасте речевых форм высказываний и прагматической цели, которую они обслуживают.

Соотношение грубовато-фамильярного тона речи Воланда и напыщенной ученой речи кота, юмор авторских ремарок определяет атмосферу легкой игры, буффонады, которая складывается вокруг Бегемота.

Эта атмосфера поддерживается и шутливой галантностью Кота в поведении: фатические высказывания Бегемота (*как вы изволите выразиться в присутствии дамы, не прикажете ли вы мне*) подчеркиваются и знаками вежливости в обращении: «Кот начал шаркать задней лапой, передней и в то же время выделявая какие-то жесты, свойственные швейцарам, открывающим дверь» [125]; «Стоящий на задних лапах и выпачканный пылью кот тем временем раскланивался перед Маргаритой» [247].

В шутовской галантности Кота угадывается намек на пажеский облик. Эти эксплицитные сигналы проспекции (Гальперин 1981) подготавливают читателя к превращению Кота в Демона-пажа, придворного шута при господине.

Полемический пыл Кота в разыгрываемом возражении Воланду контрастирует с речевым поведением Бегемота в другой форме диалога — диалога-согласия с неразлучным спутником и

товарищем по проделкам — Коровьевым в эпизоде посещения ресторана «Грибоедов».

Диалог-согласие строится на подхвате реплик Бегемотом; ведущая партия принадлежит его спутнику: «—Ба! Да это писательский дом! /.../ Обрати внимание, мой друг, на этот дом. Приятно думать о том, что под этой крышей скрывается и вызревает целая бездна талантов.

— Как ананасы в оранжерее, — сказал Бегемот» [342].

Бегемот развивает ироническую окраску речевого образа, заключенную в высказывании Коровьева. Экзотическое сравнение Бегемота подхватывает окказиональное применение глагола *созревать*, обнажая и усиливая скрытую в нем насмешку Коровьева.

Объектом игры в высказываниях Бегемота становятся речевые формы публицистического стиля: «Протестую! /.../ Достоевский бессмертен!» [343]. Ср. также реплики из рассказа Бегемота о пожаре в «Грибоедове»: «/.../ клянусь, я *делал героические попытки* спасти все, что можно»; «*Чувство долга /.../ побороло наш постыдный страх*» [351]; «... можно ли *променять холостую свободу на тягостное ярмо!*» [352]. В высказывания включены публицистические штампы, отмеченные патетикой, которая контрастирует со сниженно-бытовой ситуацией, создавая комический эффект. Бегемот «спасает» сёмгу и халат.

3. Авторская оценка образа Бегемота.

Разные ипостаси Кота по-разному освещаются авторской модальностью: неоднозначность авторской оценочной позиции

обусловлена тройственной структурой образа и проявляется в экспрессивно-стилистической окраске авторского повествования.

Выражение авторской модальности опирается на контрастность образа Бегемота: Толстяк — это прежде всего нагловатый обыватель (чиновник или хулиган); Волшебный Кот — галантный придворный шут. Обе ипостаси образа резко контрастируют с модификацией Демон-паж.

В повествовании, изображающем Волшебного Кота актуализируется семантический признак 'дикая, неистовая ярость'. Во время сеанса черной магии Бегемот по приказу Коровьева-Фагота отрывает голову надоевшему конферансье: «Шерсть на черном коте встала дыбом, и он раздирающе мяукнул. Затем сжался в комок и, как пантера, махнул прямо на грудь Бенгальскому, а оттуда перескочил на голову. Урча, пухлыми лапами кот вцепился в жидкую шевелюру конферансье и, дико взыв, в два поворота сорвал эту голову с полной шеи» [123]. Образ дикого кота чрезвычайно динамичен: динамику передают глагольные лексемы, выражающие стремительность и интенсивность действий животного (*сжался, махнул, вцепился, сорвал*). Речевые средства функционально не маркированы, за исключением разговорного глагола *махнул*; но они обладают экспрессивностью. Контекст актуализирует коннотацию 'интенсивность' действия или признака: (*шерсть*) *встала дыбом, раздирающе (мяукнул), дико взыв*. Характер экспрессии поддерживается образом сравнения *махнул, как пантера* и является основой актуализации признака 'дикая, неистовая ярость', развернутого в зрительный и слуховой образ. Данный признак, характеризуя внутреннюю первобытную натуру животного,

указывает на сверхъестественную природу Бегемота, его inferнальную, демоническую суть. Элементы прозаичности в описании (*пухлые лапы, урча, полная шея, жидкая шевелюра*) несколько принижают драматизм ситуации, также высвечивая констатирующую авторскую позицию. Ср. другие контексты, актуализирующие семантический признак 'неистовая ярость': в речевой ситуации с Лиходеевым: «Брысь!! —вдруг рывкнул кот, *вздыбив шерсть*» [83]; в ситуации с Поплавским: «Ничего не соображая и ничего не видя, *кроме двух искр, горящих в кошачьих глазах*, Поплавский выхватил из кармана паспорт, как кинжал» [194].

Авторское повествование, изображающее шутовское поведение Кота, искрится юмором, в котором и выражается отношение автора. Комическое освещение образа проявляется в использовании разговорно-сниженной лексики, смещении привычных лексических связей, что и определяет экспрессивно-стилистическую окраску контекста.

В сцене сеанса черной магии: «Кот *отмочил штуку* почище» [118]; «Кот, прицелившись поаккуратнее, *нахлобучил* голову на шею» [123]; «Кот суетился, помогал и для *пущей* важности повесил себе на шею сантиметр» [125].

В эпизоде шахматной партии: «И кот *от обиды так раздулся*, что казалось, еще секунда, и он *лопнет*» [248]; «Кот, отставив от глаз бинокль, тихонько *подпихнул* своего короля в спину. /.../ стал *кроить* какие-то *рожи* и *подмигивать* своему королю» [249].

Атмосфера игры создается, помимо использования разговорно-сниженных средств, и вкраплением книжной лексики и ее столкновением со сниженной разговорной лексикой. В сцене

посещения валютного магазина: «Коровьев /.../ указал на Бегемота, немедленно *скрившего плаксивую физиономию*, /.../ Бегемот, приложив грязный продранный рукав к глазу, *воскликнул трагически*» [340].

Ср. также ряд книжных лексем и формул в приведенном ранее эпизоде: *томно раскинулся в кровавой луже, истекая кровью, завел угасающе глаза* [333].

Легкая добродушная насмешка, юмор доминирует в изображении Волшебного Кота, передавая авторское отношение к персонажу.

Образ Толстяка, с которым в большей степени связаны социально непривлекательные личины, примеряемые автором на Бегемота, сатирически заострен.

Сниженные элементы повествования являются сигналом того, что автор включается в игру героя. При этом сниженность повествования выступает как средство создания образа Толстяка: в контексты вкрапляется функционально-сниженная лексика, отмеченная пейоративной эмоциональной оценочностью: грубостью, вульгарностью, фамильярностью. В эпизоде посещения валютного магазина: «порывался в магазин *толстяк* в рваной кепке, действительно, немного *смахивающий рожей* на кота»; «*встрял* в разговор и *котообразный толстяк*, так и *пруций* в магазин» [337]; «*Толстяк* взял свой примус под мышку, овладел верхним мандарином в пирамиде и, тут же со шкурой *сожравши* его, принялся за второй» [339]; «*обжора* Бегемот» [341].

После пожара в «Грибоедове»: «*рожса* Бегемота была в саже, а кепка наполовину обгорела» [351].

Комизм изображения поддерживается снижающим образ деталями внешнего облика, подчеркивающими неряшливость, неопрятность Бегемота: *толстяк в рваной кепке* [337], *грязный продранный рукав* [340], *разорванный Бегемотов локоть* [343].

Образ Демона-пажа, развернутый в авторском повествовании в последней главе романа, имеет свою экспрессивно-стилистическую доминанту, которая определяется лексико-стилистическими средствами, ориентированными на поэтику романтизма. «Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам. Тот, кто был котом, *потешавшим* князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, *лучшим шутом*, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих он и летел беззвучно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны» [368]. Превращение кота в демона-пажа преобразует стилистику описания, поэтизируя образ (*худенький юноша, молодое лицо, под светом, льющимся от луны*; гипербола *лучший шут, какой существовал когда-либо в мире*).

Образ Демона-пажа дается на фоне лунной ночи, лейтмотивного символического образа романтизма. Этот фон разворачивается как картина мироздания, в ее создание включаются изобразительные средства романтизма: олицетворение-персонификация ночи; метафоры, передающие контраст света и мрака; укрупненные образы (леса, реки, ночь, луна, звезды): «Ночь начала закрывать черным платком леса и луга», «ночь густела» — «ночь /.../ выбрасывала то там, то тут в загрузившем небе белые пятнышки звезд», «ночь зажигала печальные огонечки» (367). Ср. также: «Печальные леса *утонули в земном мраке*», «*зачернели*

провалы» — «тусклы лезвия рек», «луна заливала площадку зелено и ярко» [369]. контраст света и мрака рождает лирический тон, который поддерживается и другими средствами: стилистически значимыми оказываются субъективные эпитеты, передающие эмоциональное восприятие ночного пейзажа (*печальные огонечки, загрустившее небо, печальные леса*).

Лирическая окраска образа Демона-пажа резко контрастирует с добродушным юмором в отношении образа Волшебного Кота, с иронией, тяготеющей к сатире, в образе Толстяка. Характер эмоционального тона, выраженный в экспрессии речевых средств повествования, и определяет авторскую оценку ипостасей образа. При этом принцип стилистического контраста не нарушает единства и целостности образа.

Добродушная улыбка автора, сопутствующая образу Кота, его дурачествам, буффонаде, отражает то радостное, гармоничное, наивное мирозерцание, которое связано с карнавальной игрой, балаганом.

Шутливо-иронический тон, окрашивающий образ Толстяка, отражает авторское неприятие социально-типических характеров, которые проигрывает в речевом поведении Бегемота.

Наконец, поэтизация загадочного образа Демона-пажа в финале романа связана с оценкой мистической, ирреальной сути фантастического образа Бегемота. Поэтический ореол образа подчеркивает очарование, привлекательность тайны, принятие автором существования в мире ирреальной силы.

Выводы

Ведущая роль слуги-шута определяет как содержание картины мира Бегемота, коррелируемой с картиной мира повелителя, так и макроинтенцию речи — игру, буффонаду, шутовство, с которой связаны и метаморфозы Кота и его речевые маски. В высказываниях Кота реализуются важнейшие мотивы романа — милосердия, смерти, света и тьмы (добра и зла), проходящие и через речь Воланда. Буффонада, розыгрыши, сопровождающие эти мотивы, их профанация направлены на переоценку привычных ценностей обыденного человеческого сознания, обновление понятий, стоящих за словом.

В социальных ролях-масках, разыгрываемых Котом в московских сценах, узнаются и чиновники, и нагловатый обыватель, и циничный хулиган. В игровых перевоплощениях Бегемота отражается, как правило, этически низкий тип речевого поведения. Значимость типизированных речевых масок Бегемота заключается в сатирической заостренности отрицательных черт как общественного устройства, так и социальной личности.

Игра как макроинтенция речи Бегемота проявляется в обыгрывании различных стилей: канцелярского, публицистического, научного, фамильярно-разговорного, экспрессивных разновидностей стиля художественной литературы — вплоть до романтического стиля. Стилистическое разнообразие речевых средств и типов речевого взаимодействия подчинено пародированию социальных ролей, разыгрываемых Котом.

Освещение образа Бегемота (в смысловом единстве трех его ипостасей: Волшебного Кота — Толстяка — Демона-пажа) в авторском повествовании построено прежде всего на

стилистическом и экспрессивном контрасте речевых средств. Юмор автора в отношении мистификаций Кота высвечивает карнавальное мироощущение как грань авторской картины мира.

Поэтизация Демона-пажа (с опорой на речевые средства романтической поэтики), отражает принятие автором иррационального начала в мироздании.

Заключение

Анализ речевого поведения персонажа в аспекте языковой личности позволяет конкретно показать плодотворность подобного подхода при соотношении речи персонажа и авторской картины мира, а также важность лингвостилистических наблюдений для более адекватного постижения авторского замысла и интерпретации художественного произведения.

Являясь неотъемлемой частью создаваемого мира, речь персонажа выступает существенным компонентом художественного текста: она участвует в формировании эксплицитных и имплицитных смыслов, определяющих эмоционально-образное содержание произведения; взаимодействует с авторским повествованием и включается в него как «чужое» слово, что приводит к экспрессивно-семантическому осложнению контекста; соотносится с речевыми партиями других персонажей, оттеняя ту или иную точку зрения на события и оценки в творимом художником мире, освещается авторской модальностью, сближаясь с голосом автора или контрастируя с ним; наконец, обуславливает стилистический облик произведения.

Анализ когнитивного плана речи трех персонажей романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» показывает, что их речевые партии соотносятся друг с другом и по-разному участвуют в развертывании концептуального содержания произведения. В речи героев находят лексико-семантическое воплощение важнейшие мотивы романа: смерти, дома и антидома, покоя и света, добра и зла, милосердия, вины и ответственности, творчества, луны!

безумия, своеобразно повторяясь в речи Воланда и Кота, Левия и Иешуа, Ивана и автора.

Речь персонажа как компонент художественной системы, организованной образом автора, отражает значимые фрагменты авторской картины мира.

В речи Воланда разворачивается идеалистическая концепция мироздания: бытию как земному существованию человека и инобытию за порогом смерти противопоставляется небытие — в соответствии с верой человека. Эта концепция отражается в развитии мотива смерти, в художественной семантике слов *добро*, *зло*; *свет*, *покой*.

В космологии романа Воланд является олицетворением иррациональной высшей силы мироздания, воплощением космических законов, направляющих судьбы людей и мира. Освещение образа Воланда авторской модальностью позволяет констатировать принятие этой силы и существование ее в авторской картине мира.

Человеческий облик Воланда, его языковая личность коррелирует с концептуальным содержанием символического образа. Лексико-грамматическая реализация мыслей, чувств, интенций героя раскрывает такие особенности его личности, как вневременное абсолютное знание и обусловленную им авторитарность, волюнтаривный характер общения, ироничность.

Результаты семантико-стилистического анализа речи Воланда и авторской позиции в отношении героя соотносятся с существующими концепциями образа, утверждающими универсум Воланда в мироздании (исследования В.И. Немцева, Н.П. Утехина, Е.А. Яблокова). При этом концепции, построенные на основе

дуализма добра и зла, можно рассматривать как частное проявление амбивалентной сущности высшей силы, для которой этические подходы нерелевантны.

Вызывает возражения взгляд на Воланда с позиций христианской антитезы добра и зла (точка зрения Л.А. Левиной, Л.Ф. Киселевой, П. Андреева).

Итак, семантико-стилистический анализ речи Воланда в когнитивном и прагматическом аспектах с учетом авторской модальности позволяет снять противоречивость интерпретаций образа и обосновать его центральное место в авторской картине мира.

В эволюции языковой личности Ивана, данной в динамике авторских оценок (от иронии, осуждения и сожаления к одобрению и сближению позиций) показан путь освобождения сознания от идеологических стереотипов тоталитарной системы и принятия идеалистической концепции как новой картины мира. Новый взгляд на мир требует мужества, чтобы противостоять социуму, крепости духа и веры, поэтому сопряжен со страданием.

Слияние в финале голоса Ивана с голосом автора свидетельствует о сближении их мировосприятия. Невозможность эмпирически и разумом проверить истину (новую картину мира) оставляет место сомнению. Поэтому представляется, что различные интерпретации эпилога по поводу земной детерминированной судьбы Ивана не содержат противоречия, отражая лишь разные моменты эволюции героя, в которой диалектически взаимодействуют жажда истины (вера) и сомнения ума (разум).

Если образ Воланда — концептуальный центр авторской картины мира, то образ Ивана высвечивает трагическую грань принятия, допущения ирреальных миров и инобытия.

При таком сопряжении языковых личностей Воланда и Ивана образ Бегемота, картина мира которого почти зеркально соотносится с картиной мира Воланда, отражает карнавальный радостный характер авторского мироощущения. Речевые перевоплощения Кота, импровизации, мистификации подчеркивают карнавальное отношение к земной жизни как части бесконечного бытия — существования и эволюции души в мире.

Соотношение картины мира героя с мировидением автора определяет авторская модальность, освещающая речь персонажа и шире — сам образ персонажа. Авторская модальность реализуется в системе композиционно-речевых средств. Она формируется в результате взаимодействия и соединения в авторском повествовании субъектно-модальных планов автора и персонажа — непосредственного введения в авторское повествование о герое несобственно-прямой речи, содержащей оценки другого персонажа, при этом он сам является объектом эксплицитной или имплицитной положительной или отрицательной оценки автора. Соотношение этих оценок выявляет позицию автора.

Отражением авторской модальности являются способы изображения персонажа. Авторскую позицию выражают:

— ирония, которая строится на смысловых и стилистических контрастах и дистанцирует автора от героя, его суждений, мнений, оценок;

— поэтизация в финале романа Воланда, Ивана, Кота, которая реализуется средствами романтической стилистики и указывает на сближение позиций автора и героя;

— слияние голоса героя с голосом автора в финальных развернутых монологах персонажей — Воланда, Ивана,— на что указывает общность лексико-синтаксических средств, создающих взволнованно-лирический тон, predetermined важнейшими для автора темами и мотивами: дома, покоя, инобытия, истины, сомнения, творчества;

— изменение номинации персонажа (Ивана), сигнализирующее об изменении авторского отношения к герою;

— экспрессия образно-речевых средств, участвующих в описании персонажа.

Речь персонажа во многом формирует стилистический облик произведения. Экспрессивно-стилистическое разнообразие текста романа определяется, в частности, стилистической неоднородностью речевых партий персонажей, воплощающих разные типы речевой культуры, обусловленных сущностью самого образа персонажа.

Книжная в своей основе речь Воланда (инфернального персонажа), насыщенная фатическими единицами, содержащими архаичные элементы, не исключает вторжения грубых и фамильярно-разговорных выражений, что связано с игровым началом в мировидении Воланда.

Изменение стилистической окраски речи Ивана отражает эволюцию личности: разговорно-сниженные формы речи уступают место стилистически нейтральным с вкраплением книжных, риторически приподнятых или поэтических средств языка.

Стилистическая неоднородность высказываний Бегемота связана с пародированием им различных социальных ролей, которым соответствует определенное речевое поведение — разнообразие пародируемых экспрессивных и функциональных стилей: от романтического до грубо-фамильярного, наряду с канцелярским — научного и публицистического.

Со стилистическим разнообразием речи персонажей соотносится и стилистика авторского повествования, в которой соединяются высокое и низкое, добродушный юмор и ироническая усмешка, во многом подчиняясь игровому началу.

Существенной чертой стилового своеобразия романа является полисубъектность повествования, в основе которой разные формы взаимодействия субъектно-речевых планов автора и персонажа.

Библиография

Источники

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М., 1990.
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Рига, 1986.

Научная литература

Абрагам 1993 — *Абрагам П.* Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Брно, 1993.

АГр — Академическая грамматика русского языка. М., 1982. Т. 1.

Аверинцев 1993 — *Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1993. С. 43–52.

Акимова 1990 — *Акимова Г.Н.* Новое в синтаксисе современного русского языка. М., 1990.

Андреев 1991 — *Андреев П.* Беспросветные и просвет // Литературное обозрение. 1991. №5. С. 108–112.

Андреевская 1991 — *Андреевская М.И.* О «Мастере и Маргарите» // Литературное обозрение. 1991. №5. С. 60–63.

Барлас 1991 — *Барлас Л.Г.* Язык повествовательной прозы Чехова. Проблемы анализа. Ростов на Дону, 1991. — 205 с.

Басков 1991 — *Басков А.В.* Художественная целостность романа «Мастер и Маргарита» // Тезисы республиканских булгаковских чтений. Черновцы, 1991. С. 88–90.

Бахмутова 1995 — *Бахмутова Н.И.* Семантическая природа лейтмотива и средства его формирования // Словоупотребление и стиль писателя. СПб., 1995. С. 119–127.

Бахтин 1990 — *Бахтин М.М.* Искусство Рабле и народная смеховая культура эпохи Ренессанса. М., 1990.

Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин 1979 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Белая 1990 — *Белая Л.В.* Лексико-семантические и функциональные особенности антропонимики М.А. Булгакова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1990. №5. С. 103–110.

Белобровцева 1997 — *Белобровцева И.З.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997.

Белобровцева, Кульюс 1993 — *Белобровцева И.З., Кульюс С.К.* Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С. 158–175.

Белобровцева, Кульюс 1998 — *Белобровцева И.З., Кульюс С.К.* Иностранец в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаковский сборник. III. Материалы по истории русской литературы XX века. Таллинн, 1998. С. 57–67.

Белый 1994 — *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.

Бессонова 1996 — *Бессонова М.И.* Лейтмотивы как формы выражения авторской позиции в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996.

Бонецкая 1985 — *Бонецкая Н.К.* Образ автора в художественной системе сказа. М., 1985.

Бонецкая 1986 — *Бонецкая Н.К.* Образ автора в системе художественного произведения. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1986.

Борисова 1970 — *Борисова М.Б.* Слово в драматургии М. Горького. Саратов, 1970.

Борисова 1972 — *Борисова М.Б.* Семантика слова в драматическом диалоге Гоголя и Фонвизина // Вопросы стилистики. Вып. 5. 1972. С. 68–83.

Борисова 1977 — *Борисова М.Б.* Об идеологическом аспекте слова в художественном диалоге // Язык и общество. Вып. 4. Саратов, 1977.

Борисова 1995 — *Борисова М.Б.* Язык драмы (проблемы стилистического анализа) // Словоупотребление и стиль писателя. СПб., 1995. С. 102–112.

Борисова 1998 — *Борисова М.Б.* Голос автора в драматургическом тексте // Русистика: лингвистическая парадигма XX века. СПб., 1998. С. 248–258.

Бондарко 1983 — *Бондарко А.В.* Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. Л., 1983.

Бугаева 1995 — *Бугаева Л.Д.* Идея безумия и ее языковой выражение в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1995.

Булыгина, Шмелев 1995 — *Булыгина Т.В., Шмелев А.Д.* Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М., 1997.

Бэлза 1978 — *Бэлза И.Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. М., 1978. С. 156–248.

Васильев 1958 — *Васильев М.М.* Речевая характеристика персонажей в повести А.М. Горького «Детство» // Русский язык в школе. 1958. №6. С. 46–51.

Вежбицка 1985 — *Вежбицка А.* Речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 251–275.

Виноградов 1959 — *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959.

Виноградов 1963 — *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

Виноградов 1971 — *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 1971.

Виноградов 1980 — *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980.

Виноградов 1986 — *Виноградов В.В.* Русский язык. М., 1986.

Виноградова 1979 — *Виноградова В.Н.* О стилизации разговорной речи в современной художественной прозе // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979. С. 66–76.

Винокур 1977а — *Винокур Т.Г.* О языке современной драматургии // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., 1977. С. 130–197.

Винокур 1977б — *Винокур Т.Г.* Характеристика структуры диалога в оценке драматургических произведений // Язык и стиль писателя. Кишинев, 1977.

Винокур 1979 — *Винокур Т.Г.* Первое лицо в драме и прозе Булгакова // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979. С. 50–65.

Вихрян 1990 — *Вихрян О.Е.* Языковые средства выражения авторской модальности в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990.

Вольф 1972 — *Вольф Е.М.* Варьирование в оценочных структурах // Семантическое и формальное варьирование. М., 1972. С. 273–295.

Вулис 1989 — *Вулис А.* Вакансии в моем альбоме. Ташкент, 1989.

Вулис 1990 — *Вулис А.* Поэтика «Мастера» // Звезда Востока. Ташкент, 1990. №10–11.

Гавриленко 1971 — *Гавриленко М.А.* Приемы использования языковых средств в целях речевой характеристики крестьянских персонажей в творчестве М. Горького // Ученые записки Горьковского пединститута. 1971. Вып. 128. С. 91–126.

Гаврилова 1996 — *Гаврилова М.В.* Пространство и время в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. СПб., 1996.

Гаджиев 1992 — *Гаджиев М.А.* Об эволюции Ивана Бездомного в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Роман и повесть в классической и современной литературе. Межвузовский научно-тематический сборник. Махачкала, 1992. С. 126–132.

Галинская 1986 — *Галинская И.Л.* Загадки известных книг. М., 1986.

Гальперин 1981 — *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б.М.* Литературные мотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994.

Гаспаров 1997 — *Гаспаров Б.М.* Употребление кратких и полных форм прилагательного // Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Новая серия. I. Тарту, 1997. С. 38–70.

Глоба, Романов 1993 — *Глоба П., Романов Б.* Окультизм Булгаков. Минск, 1993.

Глушкова 1969 — *Глушкова М.В.* О некоторых приемах психологического усложнения несобственно-прямой речи в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» // Вопросы стилистики. Вып. 3. 1969. С. 184–193.

Горелов 1995 — *Горелов А.А.* Устно-повествовательное начало в прозе Михаила Булгакова // Творчество Михаила Булгакова.

Исследования, материалы, библиография. Книга 3. СПб., 1995. С. 50–61.

Грайс 1985 — *Грайс Г.П.* Логика и речевое обучение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 217–237.

Демидова 1976 — *Демидова М.П.* Стилистические функции и стилистическое строение несобственно-прямой речи в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Язык и стиль Л.Н. Толстого. Вып. 1. Тула, 1976. С. 60–66.

Дмитриев 1977 — *Дмитриев П.А.* О речевой характеристике героев «Поднятая целина» // Шолохов в современном мире. Л., 1977. С. 154–164.

Елизарова 1999 — *Елизарова М.М.* Языковая личность эмигранта в рассказе Тэффи 1920–40-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999.

Земская 1991 — *Земская Е.А. и др.* Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис. М., 1991.

Земская 1997 — *Земская Ю.Н.* Динамика взаимодействия категории времени и пространства в дискурсе персонажа. Антропоцентрический аспект (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Кемерово, 1997.

Зеркалов 1987 — *Зеркалов А.* Воланд, Мефистофель и другие // Наука и религия. 1987. №8. С. 49–51. №9. С. 27–29.

Золотова 1998 — *Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.

Золотоносов 1991 — *Золотонос М.* Сатана в нетерпимом блеске // Литературное обозрение. 1991. №5. С. 100–107.

Золотусский 1991 — *Золотусский И.* Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. 1991. Кн. 2. С. 147–165.

Зубова 1989 — *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой: лингвистический аспект. Л., 1989.

Иванчикова 1979 — *Иванчикова Е.А.* Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979. — 287 с.

Иванчикова 1992 — *Иванчикова Е.А.* Язык художественной литературы: синтаксическая изобразительность. Красноярск, 1992.

Ионин 1990 — *Ионин Л.Г.* Две реальности «Мастера и Маргариты» // Вопросы философии. 1990. №2. С. 44–55.

Караулов 1987 — *Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Караулов 1992 — *Караулов Ю.Н.* О русском языке зарубежья // Вопросы языкознания. 1992. №6. С. 5–18.

Киселева 1991 — *Киселева Л.Ф.* Диалог добра и зла в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 1991. №6. С. 3–11.

Ковтун 1969 — *Ковтун Л.С.* Разговорный язык в художественном тексте: М. Горький — один из создателей языка русской

литературы нового времени // Вопросы стилистики. Вып. 3. Саратов, 1969.

Ковтунова 1956 — *Ковтунова И.И.* Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII — первой половины XIX в. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1956.

Ковтунова 1986 — *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.

Кожевникова 1971 — *Кожевникова К.* Устная речь в эпической прозе. Прага, 1971.

Кожевникова 1994 — *Кожевникова И.А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.

Козлов 1987 — *Козлов Н.П.* Об авторской активности в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Содержательность художественных форм. Куйбышев. 1987. С. 64–72.

Колтунова 1985 — *Колтунова М.В.* Функция древнего мифа в поэтике романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Классические традиции в русской советской прозе. Куйбышев, 1985. С. 77–90.

Кон 1969 — *Кон И.С.* Личность и ее социальные роли // Социология и идеология. М., 1969. С. 248–261.

Кораблев 1991 — *Кораблев А.А.* Принцип ученичества и «книги итогов» // Эстетический дискурс. Семиоэстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991. С. 43–51.

Королев 1989 — *Королев А.* Москва и Ерашалаим // В мире фантастики. 1989. С. 80–101.

Кромер 1988 — *Кромер Э.В.* Особенности стилизации разговорной речи в художественном тексте. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988.

Крекич 1997 — *Крекич Й.* Педагогическая грамматика русского глагола. Семантика и прагматика. Izged, 1997.

Кулешова 1973 — *Кулешова В.Д.* К характеристике стилистической системы М.А. Булгакова // Филологический сборник. Вып. XII. Алма-Ата, 1973. С. 221–229.

Кулешова 1978 — *Кулешова В.Д.* Имена собственные как стилистическая единица речи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы русской филологии. Казахский гос. университет. Алма-Ата, 1978. С. 169–178.

Купина 1985 — *Купина Н.А.* Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции. Екатеринбург-Пермь, 1985.

Кушлина, Смирнов 1988 — *Кушлина О., Смирнов Ю.* Неоткорые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 235-303.

Ладыгин 1981 — *Ладыгин М.Б.* «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и традиции романтического романа (к вопросу типологии жанра) // Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе. Красноярск, 1982. С. 109–129.

Лаптева 1976 — *Лаптева О.А.* Русский разговорный синтаксис. М., 1976.

Ларин 1974 — *Ларин Б.А.* Эстетика слова и языка писателя. Л., 1974.

Левина 1991 — *Левина Л.А.* Нравственный смысл кантианских мотивов в философском романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филологические науки. 1991. №1. С. 12–22.

Ле Гофф 1992 — *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.

Лигута 1976 — *Лигута Т.В.* Разговорная речь в художественном тексте. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1976.

Лотман 1986 — *Лотман Ю.М.* Заметки о художественном пространстве // Ученые записки ТГУ. Вып. 720. Труды по знаковым системам. Сб. 19. Тарту, 1986. С. 25–43.

Лукьянова 1986 — *Лукьянова Н.А.* Экспрессивная лексика разговорного употребления. Новосибирск, 1986.

Мазова 1997 — *Мазова Е.* Эзотерика царства минералов. М., 1997.

Малярова 1970 — *Малярова Т.Н.* О чертах гротеска у раннего Булгакова // Ученые записки Пермского университета. 1970. №241. С. 88–100.

Маркулев 1991 — *Маркулев А.* «Товарищ Дант» и бывший регент // Литературное обозрение. 1991. №5. С. 70–74.

Менглинова 1988 — *Менглинова Л.В.* Гротеск в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца» // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. VII. Томск, 1988. С. 72–87.

Менглинова 1991 — *Менглинова Л.В.* Гротеск в романе «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Томск, 1991. С. 49–78.

Минаков 1998 — *Минаков А.В.* Символика романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Опыт эзотерического исследования. М., 1998.

Михалевич 1999 — *Михалевич Е.В.* Сопоставительный анализ речевых партий персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. СПб., 1999.

Мурзин 1960 — *Мурзин Л.Н.* Стилистическая роль форм народной речи в языковой характеристике Пугачева (В. Шишков. «Емельян Пугачев») // Вопросы теории и методики изучения русского языка. Казань, 1960. С. 117–129.

Немцев 1991 — *Немцев В.И.* Михаил Булгаков: становление романиста. Самара, 1991.

Нинов 1990 — *Нинов А.А.* Михаил Булгаков и современность // Звезда. 1990. №5. С. 153–161.

Новиков 1996 — *Новиков В.В.* Булгаков-художник. М., 1996.

Одинцов 1977 — *Одинцов В.В.* Стилистическая структура диалога // Языковые процессы современной художественной литературы. Проза. М., 1977. С. 99–129.

Падучева 1982 — *Падучева Е.В.* Прагматические аспекты связности диалога // Известия АН СССР. Отдел литературы и языка. Т. 41. №4. 1982.

Падучева 1985 — *Падучева Е.В.* Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М., 1985.

Палиевский 1991 — *Палиевский П.В.* Последняя книга М. Булгакова // М. Булгаков «Я хотел служить народу...» Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. М., 1991. С. 705–711.

Петрищева 1984 — *Петрищева Е.Ф.* Стилистически окрашенная лексика русского языка. М., 1984.

Полищук, Сиротинина — *Полищук Г.Г., Сиротинина О.Б.* Разговорная речь и художественный диалог // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 188–199.

Полищук 1999 — *Полищук Г.Г.* Антропоцентризм: автор — текст // Вопросы стилистики. Вып. 28. 1999. С. 243–254.

Поцепня 1997 — *Поцепня Д.М.* Образ мира в слове писателя. СПб., 1997.

Пулатов 1988 — *Пулатов Т.* Восточные мотивы «Мастера и Маргариты» // Звезда Востока. 1988. №2. С. 125–127.

Разговорная речь 1983 — *Разговорная речь в системе функциональных стилей современного русского литературного языка.* Лексика. Саратов, 1983.

Рыжова 1991 — *Рыжова Н.В.* Речевые средства создания образа автра в прозе И.А. Бунина. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1991.

Рябова 1980 — *Рябова Л.Г.* Разговорность речи персонажей (способы создания авторского своеобразия). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1980.

Сапрыгина 1996 — *Сапрыгина Н.В.* Авторская семантизация в художественном тексте. Одесса, 1996.

Сепик 1990 — *Сепик Г.В.* Особенности сказового построения художественного текста. На материале новелл и повестей Н.С. Лескова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990.

Серль 1987 — *Серль Дж.* Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. Теория речевых актов. М., 1987. С. 151–169.

Сидорова 1985 — *Сидорова Т.Л.* Функционирование народно-разговорной лексики в типах речи персонажей. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1985.

Сиротинина 1974 — *Сиротинина О.Б.* Современная разговорная речь и ее особенности. М., 1974.

Сковородников 1981 — *Сковородников А.П.* Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского языка. Томск, 1981.

Смирнов 1988 — *Смирнов Ю.* Мистика и реальность сатанинского бала // Памир. 1988. №9.

Солоухина 1985 — *Солоухина О.В.* Позиция читателя в организации художественного целого. Автореф. канд. дисс. М., 1985.

Соколов 1987 — *Соколов Б.В.* К вопросу об источниках романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // Философские науки. 1987. №12. С. 5–6.

Соколов 1991 — *Соколов Б.В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.

Соколов 1997 — *Соколов Б.В.* Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997.

Соколова 1968 — *Соколова Л.А.* Несобственно-атворская речь как стилистическая категория. Томск, 1968.

Старикова 1957 — *Старикова В.А.* Из наблюдений над речевым стилем персонажей романа А.Н. Толстого «Хмурое утро» // Творчество А.Н. Толстого. М., 1957. С. 78—95.

Суран 1991 — *Суран Т.И.* Внутренняя форма имен собственных в контексте романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Актуальные вопросы словообразовательного анализа и словообразовательного синтеза. Киев, 1991. С. 62–68.

Телия 1991 — *Телия В.Н.* Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. М., 1991.

ТФГ 1990 — Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Л., 1990.

Туровская 1997 — *Туровская С.Н.* Перформативная модальность необходимости // Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. Новая серия. I. Тарту, 1997. С. 188–193.

Утехин 1979 — *Утехин Н.П.* Исторические грани вечных истин («Мастер и Маргарита» М. Булгакова) // Современный советский роман (философские аспекты). Л., 1979. С. 194–224.

Формановская 1982 — *Формановская Н.И.* Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. М., 1982.

Хундснуршер 1998 — *Хундснуршер Ф.* Основы, развитие и перспективы анализа диалога // Вопросы языкознания. 1998. №2. С. 38–50.

Чудакова 1988 — *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

Шведова 1960 — *Шведова Н.А.* Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960.

Шелякин 1983 — *Шелякин М.А.* Категория вида и способы действия русского глагола. Таллин, 1983.

Шиленко 1985 — *Шиленко Р.В.* К определению класса экспрессивных высказываний // Прагматический и семантический аспекты синтаксиса. Калинин, 1985. С. 159–166.

Шмелев 1977 — *Шмелев Д.Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977.

Щукина 1996 — *Щукина Д.А.* Интерпретация художественного текста (категория времени в романе М. Булгакова «Белая гвардия»). Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. СПб., 1996.

Экспрессивность — Экспрессивность на разных уровнях языка. Новосибирск, 1984.

Якимец 1999 — *Якимец Н.В.* Категория авторской модальности в функциональном аспекте (на материале «Театрального романа» М.А. Булгакова. Автореф. канд. дисс. Н. Новгород, 1999.

Яблоков 1988 — *Яблоков Е.А.* «Я — часть той силы...» (этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. 1988. №2. С. 3–31.

Яблоков 1997 — *Яблоков Е.А.* Мотивы прозы Михаила Булгакова. М., 1997.

Яновская 1983. — *Яновская Л.М.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.

Словари

СС — Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999.

ТСС — Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Толковый словарь языка совдепии. СПб., 1998.

ТСУ — Толковый словарь русского языка: в 4-х тт. / под ред. Ушакова Д.Н. М., 1935–1940.

ФСМ — Фразеологический словарь русского языка / под ред. Молоткова А.И. Л., 1967.

ЭСЗС — Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.