

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗОВ
ГЕРОЕВ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 02031202
Кошельковой Евгении Андреевны

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Чумак-Жунь И.И.

БЕЛГОРОД 2017

СОДЕРЖАНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	3
<u>ГЛАВА I. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЛИНГВИСТИКЕ</u>	9
<u>1.1. Образность как свойство художественного текста</u>	9
<u>1.2. Имя собственное как элемент образной системы художественного текста</u>	13
<u>1.3. Символ, знак и образ как элемент художественной образной системы</u> ...	22
<u>ГЛАВА II. ОБРАЗЫ РЕАЛЬНЫХ ГЕРОЕВ И ИХ ВЕРБАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ</u>	28
<u>2.1. Описание внешности и поведения Мастера</u>	28
<u>2.2. Описание внешности и поведения Маргариты</u>	33
<u>2.3. Описание внешности и поведения Воланда</u>	37
<u>ГЛАВА III. ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОД ПЕРСОНАЖЕЙ «МАСТЕРА И МАРГАРИТА»: СИМВОЛИКА И АТТРИБУТИКА</u>	41
<u>3.1. Атрибутика и символика Мастера</u>	41
<u>3.2. Атрибутика и символика Маргариты</u>	45
<u>3.3. Атрибутика и символика Воланда</u>	56
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	62
<u>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</u>	64
<u>ПРИЛОЖЕНИЯ</u>	70

ВВЕДЕНИЕ

Язык художественной литературы обладает художественно-эстетическими качествами. Это образный язык, располагающий исторически выработанной системой средств словесно-художественной изобразительности. Это язык поэзии, выделяющийся из других стилей литературного языка благодаря своеобразию образного применения речевых средств.

Язык булгаковской прозы представляет собой явление уникальное. Текст Булгакова на всех его уровнях, остается актуальным элементом нашей этнопсихологии. Рукописи не горят и сдавайте валюту продолжают быть столь же неосознанно-нерасчлененными и одновременно бьющими в цель речениями, какими они были полвека назад. Булгаковский язык волею обстоятельств перешел с одного витка истории на другой, ни капли не обветшав. Нерасчленяемость, неподдаваемость анализу тех же булгаковских афоризмов являются вернейшим показателем их истинной жизненности [Елистратов 1994: 47].

Язык и стиль Булгакова, прежде всего в «Мастере и Маргарите», стал образцом, почти нормой для многих русских писателей последней трети нашего века. П.С. Попов в письме Е. С. Булгаковой 27 декабря 1940 г. по поводу «закатного» романа справедливо утверждал, что «можно прямо учиться русскому языку по этому произведению»[Гудкова 2003: 176], а в биографическом очерке назвал покойного друга «образцовым стилистом, превосходно владевшим всем богатством и разнообразием» родного языка. Сам Булгаков именно язык считал самым важным элементом литературного произведения. В письме начинающему писателю Савелию Савину, приславшему на отзыв роман «Юшка», он призвал своего корреспондента

«менять язык, поскольку из всех способов ознакомить читателя с Вашим замыслом изволили выбрать самый неудобный.

Заслуга М.А. Булгакова (помимо прочего) заключается в том, что он не стал развивать, так сказать, чисто «литературные следствия» гоголевского открытия (как известно, Гоголь был большим авторитетом для Булгакова), раскрепостившего мелодическую и риторическую фактуру русской прозы, а нашел для нее совершенно новое основание – современную ему (Булгакову) русскую городскую смеховую культуру [Елистратов 1994: 48].

М.А. Булгаков избегал журналистских и писательских штампов, никогда не напускал в своих вещах тумана, даже с чисто утилитарной целью обойти цензурные рогатки. П. С. Попов с тревогой писал Е. С. Булгаковой в декабре 1940 г. по поводу «Мастера и Маргариты»: «Идеология романа – грустная, и ее не скроешь. Слишком велико мастерство, сквозь него все еще резче проступает. А мрак он еще сгустил, кое-где не только не завуалировал, а поставил точки над і. В этом отношении я бы сравнил с «Бесами» Достоевского. У Достоевского тоже поражает мрачная реакционность – безусловная антиреволюционность. Меня «Бесы» тоже пленяют своими художественными красотами, но из песни слова не выкинешь – и идеология крайняя. И у Миши также резко. Но сетовать нельзя. Писатель пишет по собственному внутреннему чувству – если бы изъять идеологию «Бесов», не было бы так выразительно. Мне только ошибочно казалось, что у Миши больше все сгладилось, уравновесилось, - какой тут!.. Гениальное мастерство всегда останется гениальным мастерством, но сейчас роман неприемлем». «Мрачной» булгаковский друг считал идеологию, а не язык и стиль последнего романа [Гудкова 2003: 186]. Язык Булгакова, начиная с первых фраз, приковывает читателя своей метафоричностью. Читая роман «Мастер и Маргарита», можно поразиться множеству символов, зашифрованных смыслов, аналогий, метафор и мистических иносказаний. Но в то же время этот язык понятен читателю. Употребляет он разговорную лексику очень часто в своем произведении – она отражает самобытность писателя. Он

использует даже слова жаргонного стиля. Всё это делается для того, чтобы показать внутреннюю сущность персонажа. Зачастую речь его героев не только проста, она приближена к простонародной речи или фольклору [Бердяева 2002: 93].

Актуальность исследования заключается в настоящей потребности лингвистической науки в подробном и глубоком изучении особенностей языковой репрезентации образов героев в художественном тексте на примере романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Объектом нашего исследования стал язык романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Предмет исследования – вербальная репрезентация образов героев в романе.

Материалом нашего исследования является сам роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Выбор методов исследования. В ходе работы применялись индуктивно-дедуктивный метод, предполагающий наблюдение, анализ, классификацию, анализ и последующий синтез рассматриваемых явлений; контекстный метод, позволяющий учитывать текстовое окружение соматизма. При этом применялись традиционные приемы осмысления выявленных единиц – статистической обработки данных, описания фактического материала.

Богатая образными определениями проза М.А. Булгакова дает обширный материал для изучения выразительных средств русского языка, использованных в авторской речи для более полных характеристик героев романа. В работе мы затронули следующие аспекты использования лексических средств вербальной репрезентации образов главных героев:

- лексические средства, маркирующие внешний облик персонажей;
- лексические средства, маркирующие внутренний мир персонажей;

– лексические средства, маркирующие атрибутику и символику персонажей.

Данные лексические средства являют собой ту богатейшую палитру, на которой создаются краски, чтобы стать основой языковой ткани и создать образный колорит художественного произведения.

Таким образом, *целью нашего исследования* является определение особенностей вербальной репрезентации образов героев в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Этой целью определяются задачи исследования:

1. Описать особенности образности и символики в художественном тексте.
2. Выявить закономерности использования имени собственного в художественном произведении.
3. Определить основные языковые особенности описания образов главных героев.
4. Произвести классификацию номинации символов и атрибутов по особенностям их употребления.

Исходя из этих целей и задач, нами был отобран и классифицирован соответствующий материал и определена структурная схема отображения этого материала в данной работе.

ГЛАВА I. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ЛИНГВИСТИКЕ

1.1. Образность как свойство художественного текста

1.1.1. Слово как форма образа

Известно, что искусство имеет специфическое содержание художественного характера. Это содержание является результатом широкого творческого осмысления содержания жизни, которое представляется в виде такой характеристики, в которой художник по-своему осваивает взаимосвязь личностных отношений человека с обществом или мира в целом. Такая характеристика является главной частью художественного содержания. В художественном тексте она может представляться в качестве целостного характера персонажа, жизнеподобной ситуации, или же в качестве характерного настроения. При том условии, что в качестве главной части художественного содержания выступает творчески осмысленное содержание жизни, то главная часть художественной формы – образ.

Образ – это, в первую очередь, эстетическая категория, которая характеризует специфический способ освоения и преобразования действительности, который присущ только искусству [Эпштейн 1987: 254]. Несмотря на то, что до сих пор нет четкого определения терминам «образ» и «образность», эти понятия являются ключевыми в языке искусства, в том числе и в языке художественной литературы. Нередки случаи смешения понятий «языковой», «словесный», «речевой» и «художественный образ». Примечателен и тот факт, что художественный образ рассматривается исключительно как литературоведческое понятие даже составителями лингвистической энциклопедии «Языкознание». Это указывает на то, что, несмотря на многочисленные исследования, понятие художественного образа не вписано терминологический аппарат науки о языке.

1.1.2. Специфика художественного образа. Текст и подтекст

В современных русских литературоведческих работах характерен такой подход к понятию образа, при котором сам образ рассматривается как целостный и живой организм, способный постигать полные истины бытия, потому что он не только существует как предмет, и не только несет определенный смысл как знак, но и сам является этим смыслом. При сравнении с западной наукой в отечественном литературоведении понятие «образ» более «образное», многозначное.

Специфика изобразительного начала в художественной литературе главным образом определена тем, что образность оформляется в слове. С помощью слова можно обозначить все, что входит в человеческий кругозор. Посредством слова литература осваивает целостность, как предметов, так и явлений. Слово – конвенциональный знак, т.к. оно не имеет схожих черт с предметом, которое обозначает. Словесные картины характеризуются как невещественные, потому что ими автор обращается к воображению читателя. Таким образом, литература изобразительна, но в ней нет наглядности. Этот аспект художественной литературы называется словесной пластикой. Словесные произведения запечатлевают главным образом реакции субъективного характера на вещественный мир, а не сами предметы.

Для более глубокого понимания понятия «образ» в художественном тексте необходимо рассматривать произведение как определенную структурную модель, которая представлена в виде ядра и нескольких оболочек вокруг него. На внешней рассматривается лексический материал, на основе которого и строится произведение. Сам по себе этот материал является неким текстом, который приобретает художественный смысл лишь после приобретения знакового характера. Само ядро, которое включает в себя тему и идею художественного произведения, имеет двойственную структуру, т.к., с одной стороны, искусство познает жизнь, а, с другой, – дает ей оценку. В связи с тем, что необходимо органично соединить словесный материал с идейным ядром, чтобы придать ей выразительность и

поэтическую осмысленность, в структуре появляется еще две промежуточные оболочки – внутренняя и внешняя форма. Внутренняя форма представляет собой систему образов, а внешняя – организация языкового материала, с помощью которой достигается активизация звуковой стороны текста. Благодаря этому текст несет в себе художественную информацию, заложенную в подтексте.

Таким образом, подтекст занимает важное место в процессе создания образа. Подтекст, как скрытый смысл высказывания, вытекает соотношения смысловых элементов со словесным материалом. Как правило, подтекст – средство психологической характеристики, однако он также вызывает зрительные образы. Другими словами, подтекст – это явление, которое выходит за пределы не только буквального, но и переносного значения слова.

Важно отметить тот факт, что с 1920-х и по настоящее время художественный образ исследуется в русле двух подходов. Согласно первому подходу, образ – исключительно речевое явление. В рамках другого подхода, образ – система чувственных деталей, которые воплощают содержательный аспект произведения.

1.1.3. Лингвистическое понимание образности

Если рассматривать понятие «образ» с точки зрения лингвистики, то необходимо обратиться к понятию «внутренней формы», которое вошло в лингвистический терминологический аппарат в XIX веке В. Гумбольдтом. Под внутренней формой он понимал систему понятий, которая отражает особенности мировоззрения, закрепленную внешней формой языка. Здесь идет речь о специфике мироощущения той или иной нации [Гумбольдт 1985: 236].

Развивая теорию В. Гумбольдта, А.А. Потебня различает внешнюю (членораздельный звук) и внутреннюю форму слова (содержание, объективируемое посредством звука). А.А. Потебня пишет: «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает,

как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета, и наоборот, одно слово совершенно согласно с требованиями языка может обозначать предметы разнородные» [Потебня 1976: 341].

Исследования А.А. Потебни о внутренней форме слова продолжил Г.О. Винокур. Он видит сущность художественного слова в том, что «одно содержание, выражающееся в особой звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения» [Винокур 1991: 31].

Слово выражает действительность, и художник вторично ее преобразовывает. В контексте определенного текста слово может иметь художественную многозначность, не зафиксированную в словарях. Художественная речь приобретает образность не благодаря использованию речевых явления самих по себе, а именно благодаря характеру этих явлений [Винокур 1990: 214].

Таким образом, мы приходим к выводу, что под художественным образом мы будем понимать элемент или часть художественного целого, т.е. фрагмент, который обладает самостоятельной жизнью и содержанием и создается автором с помощью творческого использования богатства литературного языка. При этом в художественном тексте языковые единицы всех уровней (слово – словосочетание – предложение) реализуют двойственность своей природы и выступают в преобразованном виде, являясь средством выражения не только основного содержания (фабулы), но и метасодержания (создания художественного образа и оказания эмоционально-эстетического воздействия на читателя).

1.2. Имя собственное как элемент образной системы художественного текста

Имена собственные служат для наименования людей, географических и космических объектов, различных объектов материальной и духовной культуры. К именам собственным относят имена как реально существующих или существовавших людей, городов, рек, созвездий и т.п., так и наименования предметов, созданных фантазией человека: богов, демонов, имена персонажей художественной литературы и фольклора и т.д.

Функциональные особенности своеобразия имен собственных изучают в особом разделе языкознания – в ономастике (с греч. «искусство давать имена»).

Имена собственные используются для обозначения широкого и разнообразного круга предметов, явлений и понятий. Ономастическое пространство может быть разделено на своеобразные секторы, внутри которых выделяют отдельные зоны или поля. «Поле» в ономастике – «часть ономастического пространства, содержащая онимы определенного вида» [Суперанская 2009: 95]. Такое деление необходимо потому, что все ономастическое пространство труднообозримо. В нем могут быть выделены несколько классов онимов, одним из которых является класс антропонимов, с которым и связано наше исследование.

Антропонимы – собственные имена людей (индивидуальные и групповые): личные имена, отчества (патронимы), фамилии, родовые имена, прозвища, клички, псевдонимы, криптонимы (скрываемые имена). Антропонимы, как и любые другие имена собственные, являются многофункциональными в своем словоупотреблении. А.В. Суперанская очень подробно осветила функции имен собственных на примере антропонимов как ядра ономастического пространства. Суперанская насчитывает более тридцати функций имен собственных, но останавливается «только на четырех:

- а) коммуникативная (сообщение, репрезентация), когда имя, известное собеседнику, служит основой сообщения;
- б) апеллятивная (призыв, воздействие);
- в) экспрессивная (выразительная); обычно в ней выступают имена с широкой известностью, находящиеся на пути превращения в нарицательные;
- г) дейктическая (указательная); в личное имя заложена еще и гендерная, или полоразличительная функция» [Суперанская 2009: 273].

Изначально присущая антропониму функция номинации, подробно описанная в обширнейшей литературе по ономастике, кажется очевидной. В реализации номинативной и вокативной функций личное имя во многом подобно имени нарицательному, однако в некотором роде антропоним как класс лексем уникален. «Так, антропоним, с одной стороны, выступает в роли «этикетки», имея денотат, но не имея сигнификата, а с другой – он «обрастает» семантикой и коннотациями в употреблении» [Бойко 1999: 29].

Каждый из писателей употребляет собственные имена в соответствии со своим творческим методом и конкретными идейно-художественными задачами, стоящими в том или ином произведении. В связи с этим в 50-60-е гг. XX в. сформировалась особая отрасль знания – литературная ономастика, изучающая функционирование онимов в текстах художественной литературы.

Литературная ономастика изучает все особенности употребления имён собственных в тексте художественного произведения, в творчестве поэта, писателя. Соответственно все аспекты и разделы изучения собственных имён, принципы их классификации в современной ономастике должны прямо или косвенно учитываться в литературной ономастике, они могут иметь лишь разную актуальность в зависимости от типа художественного текста, его жанра, семантической структуры, широты состава и насыщенности ономастического пространства, эстетической значимости ономастических единиц текста и т.д.

Имена собственные в художественном тексте отличаются от общеязыковых и функциональностью, и семантически. Данному вопросу посвящена работа Г.В. Бакастовой «Имя собственное в художественном тексте» [Бакастова 1987: 7]. В своем исследовании автор отмечает, что в реальной жизни нет внутренней связи между именем и его носителем. Подчеркивается отсутствие у имен собственных лексического значения, их семантическая опустошенность. В противоположность именам нарицательным, они ограничиваются одной функцией – обозначения, что позволяет им только различать, опознавать обозначаемые объекты. Но в художественном произведении связь между именем и носителем вполне может быть установлена волею автора. «Имена собственные, не имеющие в языке своего предметно-логического или коннотативного значения, в художественном тексте приобретают семантический и эмоциональный потенциал, который накапливается в процессе разворота текста через авторские и персонажные характеристики обозначаемого объекта – носителя имени» [Бакастова 1984: 24].

Более всего в литературной ономастике изучена антропонимия, разные способы и варианты именования главных действующих лиц и всех упоминаемых лиц в широком контексте произведения.

О.И. Фонякова в своей работе «Имя собственное в художественном тексте» выделяет следующие основные виды преобразования ономастической лексики (антропонимов) в единой эстетически организованной системе художественного текста или всего творчества писателя, поэта: имена, взятые из реального именника эпохи; общеупотребительные имена, перенесённые в тексте на какой-либо объект (художественный образ); перенесение известных литературных имён (персонажей и писателей) из ранее опубликованных произведений на новые художественные образы (сегодня их принято называть прецедентными именами); имена и названия «полуреальные», то есть построенные писателем по типовой языковой модели с некоторым фонетическим изменением

реальной исторической формы имени, фамилии или названия; созданные автором по определённым моделям имени, фамилии и прозвища с семантически обнажённой, «говорящей» внутренней формой [Фонякова 1990: 56].

Каждый тип антропонима способен выразить многообразные эмоционально-экспрессивные значения как непосредственно с помощью деривационных средств и возможностей ономастической сочетаемости (*Иван, Иванушка, Иван Николаевич*), так и опосредованно – через контекстуальные связи, внетекстовые возможности, отражающие известные всем носителям языка экстралингвистические характеристики онима, то есть его лексический фон.

Помимо того, что имена собственные выражают авторские идеи и оценки, они также характеризуются определенным стилистическим весом. «Динамический характер семантики поэтонимов, их способность аккумулировать и в конкретных употреблениях актуализировать ту или иную часть накопленной информации, относящейся к именуемым объектам, сделали их чрезвычайно привлекательным, особенно для поэзии, средством выразительности», убежден В.М. Калинин [Калинкин 1999: 198]. Определение стилистического потенциала имен собственных в художественном тексте является одним из самых интересных аспектов литературной ономастики.

Прежде чем рассматривать имена собственные с данной точки зрения, необходимо дать определение стилистической функции. По мнению И.В. Арнольд, стилистическая функция определяется как выразительный потенциал взаимодействия языковых средств в тексте, обеспечивающий передачу наряду с предметно-логическим содержанием текста также заложенной в нем экспрессивной, эмоциональной, оценочной и эстетической информации. Эмоциональный компонент значения присутствует, если имя собственное выражает какое-нибудь чувство. Об оценочном компоненте значения речь может идти, если слово выражает положительное или

отрицательное отношение к описываемому объекту. Экспрессивный компонент в значении слова в целом и имен собственных в частности может быть образным и увеличительным и наблюдается, если данная лексема своей образностью подчеркивает то значение, которое уже было названо в тексте. Стилистическим компонентом значения имя собственное обладает, если оно является типичным для определенного стиля и сохраняет связь с этим стилем даже при употреблении в другом окружении. В этом случае актуализация стилистического компонента происходит за счет несоответствия нормы «фона» и использованного на этом «фоне» имен собственных. Все эти компоненты стилистической коннотации имени собственного могут встречаться в разных комбинациях. Совокупность этих коннотаций создает общую образность произведения. Этой функции свойственно несколько черт: во-первых, аккумуляция (одни и те же мотивы, настроения и чувства могут параллельно передаваться несколькими приемами), во-вторых, способность реализовываться как в собственно тексте, так и в подтексте, и в-третьих, иррадиация (применение одного приема в отношении ограниченного количества единиц может изменить тональность той части текста, элементами которого являются эти единицы) [Арнольд 2002: 165].

Именно для художественных текстов особенно характерно наличие большого количества импликаций: вспомним ставшую *locus communis* (по выражению Н.В. Васильевой) цитату Ю. Тынянова: «В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен» [Тынянов 1977: 249]. Импликация понимается в широком смысле как наличие в тексте вербально не выраженных, но угадываемых адресатом смыслов, а в узком – как ассоциации, связанные с обозначаемым предметом. Именно они способны передавать перечисленные виды стилистической информации. В тексте каждое имя собственное имеет определенную эстетическую нагрузку, в основе которой лежит коннотативный компонент его значения, причем в разном контекстном окружении могут быть актуализированы разные коннотации онима.

«Проблема разграничения компонентов коннотаций имеет большое значение для целей стилистического анализа, поскольку воздействие, которое коннотации слов оказывают на читателя, может быть различным», пишет И.В. Арнольд [Арнольд 2002: 259].

Ю.А. Карпенко выделяет в стилистической функции имени собственного два аспекта: во-первых, это информационно-стилистический аспект. Выразителями информационно-стилистических смыслов обычно являются внутренняя форма имени собственного и его проекция на действующую в языке вариативность наименования. Имя собственное содержит в себе информацию о социальных, идеологических, характеризующих и прочих параметрах. Например, фамилия *Ляпкин-Тяпкин* не только сообщает, что дело происходит в России, но и определяет персонажа как отрицательного (оценочный компонент) и безалаберного человека (характеризующий компонент). Во-вторых, ученый выделяет эмоционально-стилистический аспект, опирающийся на возможность имени собственного вызывать у читателя эмоции. Данный аспект функции реализуется через фонетическую или словообразовательную форму имени собственного и вносит больший или меньший план в создание художественного целого. Две этих стороны одной и той же функции попеременно выходят на первый план в интерпретации произведения [Карпенко 1986: 36].

Э.Б. Магазаник является сторонником другого подхода к стилистике имен собственных в художественных текстах. Он разделяет ее на ономастилистику и ономапэотику. Первая квалифицируется как экстенсивная, колористическая и действует преимущественно на уровне текста. В ономастилистике ключевым понятием является социальный или экспрессивно-оценочный колорит, и данная область стилистики имени собственного является наиболее широкой сферой для их художественного использования. Ономапэотика признается интенсивной, включает лишь отдельные имена собственные и действует только на уровне подтекста.

Данная сфера стилистики имени собственного служит для их реализации в развитии идеи, конкретной мысли произведения. Она выводит читателя на произведения другого автора [Магазаник 1986: 96].

По утверждению В.Н. Михайлова, «потенциальные возможности экспрессии, заложенные в имя собственное, как многогранной и оригинальной лексико-грамматической категории, активизируются писателями, имена приобретают или усиливают черты образности». Этот ономаст первым создал классификацию факторов, создающих экспрессию имен собственных:

1) отчетливая внутренняя форма имен собственных, способная охарактеризовать носителя имени. Примером могут быть пресловутые «говорящие» имена классической литературы. Степень выразительности имен собственных в значительной мере определяется стилистической окраской соответствующих производящих слов. Например: *Бездомный, Босой, Лиходеев, Рюмин*;

2) использование малоупотребительных, непопулярных имен для выражения авторской иронии, антипатии, комизма, например, *Алоизий Магарыч, Варенуха*;

3) совпадение наименования персонажа с именем собственным, обозначающим известного исторического, мифологического лица или литературного персонажа, например, *Берлиоз, Понтий Пилат, Маргарита*;

4) структурные особенности имен собственных. К ним относятся отсутствие специфического фамильного суффикса (*Варенуха*), двойной характер именованья, добавление иноязычных морфем для придания национального колорита;

5) экспрессивность фонетического строя имен собственных. Она может создаваться повторами слогов, звуков, эмоционально окрашенных звукосочетаний [Михайлов 1966: 57].

Имена собственные, обладая насыщенной образной сферой, представляют собой материал, который может быть использован в составе

стилистических фигур. По приведенным ниже примерам можно оценить, насколько важны имена собственные для поиска автором необычной, экспрессивной формы, в которую будет заключено обычное содержание. Имена собственные могут быть частью таких стилистических фигур, как:

1. Аллегория – обозначение отвлеченных понятий с помощью конкретного образа (особенно часто в качестве аллегорических образов используются мифонимы, уже давно ставшие именами-символами): *Купидон, Венера, Марс*;

2. Перифраз и антономазия – стилистические приемы, заключающиеся в непрямом, описательном, обозначении предметов и явлений действительности (такие перифразы, имеющие в своем составе имена собственные, принято называть ономастическими перифразами):

а) перифразы, имеющие в своем составе имена собственные, но отсылающие к понятию, обозначаемому в языке именем нарицательным (*перейти Рубикон* = совершить решительный поступок; *Тот Нестор негодяев знатных* = предводитель);

б) перифразы, имеющие в своем составе имена собственные, но отсылающие к понятию, обозначенному другим ИС (*город на Неве* = Петербург; *победитель при Ватерлоо* = Наполеон);

3. Амплификация – использование в речи однородных элементов (эпитетов, сравнений и т. п.) в целях усиления выразительности высказывания. Применительно к именам собственным под амплификацией понимают:

а) повторение одного и того же имени в разных формах (Иван – Иванушка – Иван Николаевич);

б) выстраивание онимных рядов, обозначающих один и тот же объект, для усиления экспрессии (Санкт-Петербург, Ленинград, Петроград - город во славу царей и вождей);

4. Анафора и эпифора – повторение одного и того же слова в начале/конце каждого параллельного фрагмента речи (*Принц Гамлет!*

Довольно червивую залежь // Тревожить... // Принц Гамлет! Довольно царицыны недра //Порочить...);

5. Климакс и антиклимакс – расположение слов в убывающем/возрастающем порядке (*Но ни Вергилий, ни Расин, // Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека, // Ни даже Дамских Мод Журнал //Так никого не занимал...);*

6. Ономастический оксюморон – обозначение пары онимов, представляющих собой имена антагонистов в мифологии, культуре, истории или литературе (*Мастер и Маргарита);*

7. Сравнение – в данном случае имена выступают в своем основном значении, выделяя какую-либо черту, характерную для носителя имени (*скуп, как Кощей).*

Подводя итог в описании стилистического потенциала имени собственного, хочется сослаться еще на одну цитату А.В. Суперанской, которая наиболее точно выражает связь реальных и фиктивных онимов: «Стилистика имен в художественных произведениях строится на основе стилистики реально существующих имен. В каждый период существуют общеизвестные факты и реалии, с которыми могут перекликаться и реплики, и имена героев, и даже подтекст литературного произведения» [Суперанская 2009: 135]. Это утверждение подтверждается и мнением В.В. Виноградова: «Язык всякого писателя, из каких бы элементов он ни слагался, ориентируется всегда на понимание его в плане литературного «общего» языка» [Виноградов 1980: 35].

Пытаясь выяснить вопрос восприятия имени собственного, В.М. Калинин выделяет такую аксиому: «всякое собственное имя в художественном произведении есть акт и результат не только тем или иным образом переживаемой автором действительности, но и воспринимаемой читателем авторской рефлексии» [Калинкин 1999: 319]. М.П. Брандес утверждает: «Особенности писателя, его психологические и социальные качества проявляются в языковом построении выразительных и

изобразительных форм». Совокупность этих особенностей называется стилем (слогом писателя). Структура этого стиля включает объективно-психологический, субъективно-психологический и языковой уровни. Первые два уровня стоит понимать широко. Основу первого составляет тип мышления и тип воображения писателя, а основу второго – «выразительность и эмоциональность – качества, связанные с синтезированием языковых элементов, с их объединением в цельный ансамбль». На языковом же уровне писатель на практике реализует свои излюбленные приемы, «заполняет стилистическую схему языковым материалом». Осознание писателем «самого себя», своего места в мире и в истории оказывают огромное влияние на его индивидуальный стиль, т. н. «идиостиль» [Брандес 2004: 68]. Подробная этот термин заголовком был разобран в статье М.П. Котюровой. Она определяет идиостиль как «совокупность именно речетекстовых характеристик отдельной языковой личности (индивидуальности писателя, ученого, конкретного говорящего человека)». Понятие идиостиля обычно используется в литературной стилистике для описания каждого отдельного писателя, а также для характеристики стиля отдельного произведения для правильной его интерпретации [Котюрова 2006: 215].

Таким образом, по своему предназначению имена собственные являются неотъемлемым компонентом семантико-стилистической системы словоупотребления писателя, они выступают у каждого писателя как заметное экспрессивное средство, яркая примета стиля.

1.3. Символ, знак и образ как элемент художественной образной системы

Популярные в современной лингвистике понятия символ, знак и образ по-разному интерпретируются в научных источниках. Примечательно, что *символ* почти в одинаковой мере может быть синонимом как понятию *образ*, так и понятию *знак*. Сохраняя в семантической системе языка особое и

совершенно независимое положение, он в то же время является как бы семантическим переходом от образа к знаку. Действительно, часто употребляется понятие символического образа – с одной стороны, и понятие символического знака – с другой. Нужно отметить, что языковое употребление часто фиксирует иерархические отношения между этими концептами и их линейную последовательность. Самое высокое положение в иерархическом плане принадлежит символу. Что касается и образа, и знака, движение от них к символу идет всегда вверх. Однако в линейном плане символ, как было упомянуто, находится четко между концептами знака и образа.

В целях исключения сомнений в связи концептов образа, символа и знака, мы можем привести дефиницию символа, данную С.С. Аверинцевым в «Литературном энциклопедическом словаре»: «В широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но категория символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоторого смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного» [Аверинцев 1978: 215]. Этот же «союз» концептов «образ – символ – знак» присутствует и в дефиниции символа, который содержится в «Философской энциклопедии» [Степин 2010: 215]. А.Ф. Лосев дает следующее определение символу: «идейная, образная или идейно-образная структура, содержащая в себе указания на те или иные отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком» [Лосев 1972: 232].

Вне научно терминологии слова образ, символ и знак иногда употребляются в синонимическом значении. Часто они могут взаимно заменять друг друга. Но однако невозможно найти контекст, в которых можно допустить употребление этих слов в близком семантическом значении. В доказательство можно привести несколько примеров

взаимодействия рассматриваемых концептов: Вавилон – библейский символ (= образ) всякой скверны (С. Аверинцев), Весы в руке третьего апокалептического всадника – образ (= символ) скаредной меры, отмеривающей ровно столько и не больше (С. Аверинцев).

Таким образом, символ определяется через апелляцию к образу и знаку, но ни у одного из них нет нужды в обращении к концепту символа. Образ является тем базисом, над которым надстраивается и понятие символа, и понятие знака.

Действительно, процесс перехода концепта образа в категорию символов как правило характеризуется в понятиях концепта «возвышения» – к категории символа поднимаются, возвышаются, вырастают. Следует разобраться в причинах такого иерархического представления относительно отношений символа и образа. По нашему мнению, это никаким образом не связано с тем, что символ содержит лишь «высокие смыслы», а образу соответствуют объекты любого другого уровня. В «Мещанах» М. Горького Петр восклицает, в очередной раз наткнувшись на шкаф: «Дурацкая штука... Не шкаф, а какой-то символ. Черт бы его взял!». Шкаф здесь является символом неподвижной косности мира. Однако даже в таком контексте образ шкафа возвышается до символа.

Приведенный пример иллюстрирует тот факт, что переход к символу (как от образа, так и от знака) определен экстралингвистическими факторами. Это относится в равной мере как к окказиональным, так и устойчивым символам. Этим преобразованиям сопутствуют процессы формального и семантического характера, которые обусловлены новоприобретаемой символом функцией. Концепт образа имеет психологический характер, а символ, в свою очередь, функциональный. Преобразиться в символ подразумевает под собой приобретение функции, которая определяет человеческую жизнь, и которая властно диктует условия относительно выбора жизненных путей и моделей поведения: «Может быть, шов и есть основной образ моей жизни, тот фундаментальный личный

символ, который критик ищет в творчестве поэта? Который у самого человека к концу жизни проясняется как «рисунок», «чертеж», «выкройка» его судьбы» (Н. Берберова).

Абсолютно то же самое можно отнести и к устойчивой социальной символике, которая предназначена для объединения и направления усилий как общественных коллективов, так и коллективов племенного и национального характера. В этом аспекте символы, как правило, носят характер великих и величественных, могущественных и драматических, властных и влиятельных. В этом смысле говорят о символах самодержавной власти.

Символ обладает влиятельностью, но у него абсолютно отсутствует коммуникативный аспект. Для символа совершенно невозможно наличие адресата. При помощи символа нет возможности передачи информации, какого-либо сообщения второму лицу. В случае коммуникации посредством символов, есть риск отсутствия понимания между коммуникантами, ср. в «Чайке»: (Нина) *В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю* (Чехов).

Таким образом, символ не имеет возможности нести в себе наделенное коммуникативной функцией сообщение. Символами не отдаются приказы – их диктату подчиняются добровольно. Власть символа, унаследованная от образа, которая трансформируется в функцию социального или культового характера.

Следует отметить, что цельность символа как семиотического концепта – это прямое следствие, определенное его функциональностью. Следует разобраться в специфике черт символа, которые отличают его от образа. Главное отличие этих понятий заключается в том, что символ – это структурированное семиотическое понятие. Концепт символа носит трехкомпонентный характер. Первый компонент – смысл (часто общий, изменчивый и туманный), второй – означающее – четкое и хорошо

сформированное, третий – семиотическая связка, которая соединяет первые два компонента и обеспечивает возможность взаимонезависимого развития сторон символа и в конечном счете их конвенционализации. Примечательно, что концепт символ функционально может выступать в роли реляционного предиката, т.е. посредника между означающим и означаемым: Крест – символ страдания: *«Послышался вопль Фриды, она упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой».*

Факт наличия у символа означаемого компонента (смысла) в качестве определившегося участника знаковых отношения может быть подтверждено тем, что его самым близким синтаксическим партнером является существительное со значением непредметного характера.

Таким образом, учитывая что образ опирается на предметный мир, а символ переносит свою точку опоры в мир смыслов (ср.: образ матери и символ материнской любви, образ героя и символ героизма), можно сделать вывод, что это преобразование демонстрирует собой переход концепта из категории «отражательных» в разряд семиотических. Вследствие этого, помимо упрощения формы, происходит и редуцирование содержания образа.

Выводы по главе I

Как было указано выше, образность, символика и ономастикон играют важную роль в художественном произведении.

Ономастикон является неотъемлемым элементом формы художественного произведения. Имена собственные – важное слагаемое стиля писателя, одно из средств, создающих художественный образ. Они могут нести ярко выраженную смысловую нагрузку, и обладать скрытым ассоциативным фоном, и иметь особый звуковой облик.

Важно четко разграничивать такие понятия, как образ, символ и знак. Многие ученые понятие символа связывают с понятием знака, что, в некоторых случаях, говорит о более тесной связи символа и знака, а не знака

и образа. Некоторые ученые ставят символ отдельно от знака и образа. Символ- воплощение переработанного сознанием образа, который, в свою очередь, преобразуется в знак. Намеренное использование символа говорит о высокой речевой компетенции носителя, его осведомленности о том, что данный символ не будет воспринят участниками коммуникации неправильно.

ГЛАВА II. ОБРАЗЫ РЕАЛЬНЫХ ГЕРОЕВ И ИХ ВЕРБАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

2.1. Описание внешности и поведения Мастера

Фактические данные о Мастере

Имя

Фактических данных об одном из главных героев романа мало. Известно, что Мастер – человек без имени. От своего настоящего имени он отрекается дважды: сначала, приняв прозвище Мастера, которым его нарекла Маргарита: «...Она сулила ему славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть его *мастером*...». И потом, оказавшись в клинике профессора Стравинского, где пребывает как «номер сто восемнадцатый из первого корпуса»: «...У меня нет больше фамилии, – с мрачным презрением ответил странный гость, – я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни...».

Имя Мастер для главного героя является знаковым (**символичным**). Именно оно указывает на несколько характеристик героя – 1) он обладает высочайшим мастерством (в словаре Ожегова, мастерство - Высокое искусство в какой-либо области), 2) он посвященный (в масонстве мастер – это самая высокая степень, ею удостоивают только тех, кто прошел две предыдущие ступени обучения и посвящения, самая уважаемая личность в масонской ложе), 3) он отказался от своего имени, т.е. от всего, что есть у него в жизни, ради своего дела.

Кроме того, имя это указывает на сходство героя романа и автора. Свои ранние произведения Булгаков подписывал различными псевдонимами, в том числе *Эм, М. Неизвестный, Незнакомец, Маг*.

Возраст

О возрасте Мастера мы можем судить по мнению Ивана Бездомного, который при их первой встрече предположил, что Мастеру примерно тридцать восемь лет: «...человек примерно лет *тридцати восьми*...».

Возраст мастера также символичен. Есть несколько дат, близких к тридцати восьми, которые связывают героя с величайшими страдальцами. Возраст Христа тридцать три года, но тридцать семь лет – возраст гибели многих известных личностей. Ср. у В. Высоцкого: *При цифре 37 один шагнул под пистолет, И Маяковский лег виском на дуло....*

Кроме того, именно благодаря этому числительному Булгаков вновь косвенно указывает на автобиографичность образа – ему во время написания романа исполнилось 38 лет.

Интеллект

Из диалога Мастера и Ивана Бездомного в тринадцатой главе романа мы можем сделать вывод о том, что Мастер очень образованный человек, некогда работающий в музее: *«...Историк по образованию, он еще два года тому назад работал в одном из московских музеев...»*. Об этом же свидетельствует и тот факт, что Мастер знает иностранные языки и занимается переводами: *«...а кроме того, занимался переводами...»*, *«...Я знаю пять языков, кроме родного, – ответил гость, – английский, французский, немецкий, латинский и греческий. Ну, немножко еще читаю по-итальянски...»*.

Одиночество

Из этого же диалога нам становится известно, что до встречи с Маргаритой Мастер был женат, но не счастлив в браке, так как даже не помнит имени бывшей жены: *«– Вы были женаты? – Ну да, вот же я и щелкаю... на этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню»*. И как следствие, он был крайне одинок: *«...я не могу удрать отсюда не потому, что высоко, а потому, что мне удирать некуда...»*, *«...Жил историк одиноко, не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве...»*.

Болезнь Мастера

С момента первого появления в романе в тринадцатой главе и вплоть до последних глав Мастер предстает перед читателем психически нездоровым человеком. Известно, что причиной недуга мастера являются его переживания по поводу написанного им романа о Понтии Пилате, который не был принят в московских литературных кругах, что вызывает чувство большой ненависти у Мастера к своему детищу: «...**Я возненавидел этот роман...**», «...**Я вынул из ящичка стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь...**», «...я **сжег его в печке...**».

Болезнь Мастера выражается не в агрессии и не в буйном поведении, а наоборот в тревожности, боязни. Страх – одно из основных чувств, которые выражает мастер. Глагол «боюсь» в описаниях состояния Мастера в романе повторяется пять раз, а существительное «страх» – девять: «...и **я боюсь. Я болен. Мне страшно...**», «...**Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания...**», «...**Я стал человеком, который уже не владеет собой...**», «...**страх владел каждой клеточкой моего тела. И так же точно, как собаки, я боялся и трамвая. Да, хуже моей болезни в этом здании нет, уверяю вас...**». Кроме того, мы можем сделать вывод, что болезнь Мастера доведена до крайности, опираясь на тот факт, что он видит галлюцинации: «...**Мне страшно, Марго! У меня опять начались галлюцинации...**», «...**мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами...**», «...**Проснулся я от ощущения, что спрут здесь...**».

Внешность и поведение Мастера

Соматизмы в изображении Мастера.

Основной соматизм в описании мастера – *глаза*. Учитывая, что «глаза – зеркало души», именно через них можно передать душевную болезнь Мастера. В описании глаз Мастера Булгаков использует такие эпитеты, как *беспокойные, угрюмые, больные, встревоженные*: «...**вглядываясь в карие и**

*очень беспокойные глаза пришельца...», «...стал смотреть в землю угрюмыми больными глазами...», «...встревоженными глазами...». По мнению Маргариты, болезнь Мастера выражается пустотой в его глазах. Булгаков выражает это посредством метафоры: «...Смотри, какие у тебя глаза! В них пустыня...». Кроме того, описания взгляда не менее важно, чем описание самих глаз. Взгляд также показывает душевную болезнь мастера, это выражается в эпитетах *дик, беспокоен*: «...**взор больного** стал уже не так **дик и беспокоен**...».*

Болезнь Мастера проявляется не только в его глазах, но и в его жестах, мимике, речи и вообще в поведении. Примечательно, что в описаниях Мастер часто повторяются слова, производные от существительного *тревога*. У него встревоженные глаза, он тревожно дергался, и его часто охватывала тревога: «..«*Куролесов, бис, бис!*» – говорил гость, **тревожно дергаясь**. Успокоившись, он сел...».

Мастер предстает перед читателем нервным персонажем, и, судя по всему, таким он был не всегда: «...*Никаких я ваших стихов не читал!* – **нервно** воскликнул посетитель...», «...*Гость долго грустил и дергался, но наконец заговорил*...». И, вероятнее всего, вследствие этого Мастер вовсе не переносил шума, суеты, буйства. Для него принципиально важно, является ли Иван Бездомный буйным: «...*вы, надеюсь, не буйный? А то я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или иной какой-нибудь крик*...». По этой же причине Мастер дает наставление Ивану в том, что ему стоит перестать драться: «...*Так что, знаете ли, кулаками... Нет, уж это вы оставьте, и навсегда*...».

Так же важно, что Булгаков неоднократно обращает внимание на то, выбрит Мастер или нет: «...*с балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек*...», «...**небритое лицо** его

дергалось гримасой...», «...обросший бородой...», «...он был выбран впервые, считая с той осенней ночи...».

Мастер и творчество

Создавая свой последний роман, Михаил Булгаков вложил в образ Мастера все свое понимание об идеальном писателе, его предназначении. Как и для самого автора, для Мастера писательство – не способ нажиться, получить выгоду. Писательство для него – смысл всей его жизни. Сам же он не считает себя писателем: «...Я – мастер...». Он стоит на ступень выше поэтов МАССОЛИТа, которые пишут о том, во что даже не верят. Однако он готов верить на слово Ивану Бездомному, что его стихи «чудовищны».

Как многие люди творческой природы, Мастер – человек, который с трудом находит общий язык с окружающими, что он сам и признает: «я в общем не склонен сходиться с людьми, обладаю чертовой странностью: схожусь с людьми туго, недоверчив, подозрителен...».

Дважды в романе по отношению к мастеру употреблен эпитет *романтический*: «...романтический мастер!..», «...о, трижды романтический мастер...».

Самым *главным атрибутом* Мастера, доказывающим, что он именно Мастер, является его шапочка с желтой буквой «М». Эту шапочку своими руками сшила для него Маргарита. Примечательно, что эта самая шапочка описывается такими эпитетами, как *засаленная, печальная*: «...засаленную черную *шапочку* с вышитой на ней желтым шелком буквой «М»...», «...печальная черная *шапочка* с желтой буквой «М»...». Однако Мастер надевает ее гордо, то ли потому, что это «это ОНА сшила ее своими руками», то ли потому, что это последнее богатство.

Несмотря на свой великий талант, Мастер – человек без высоких запросов. Сам он дважды определяет себя прилагательным *нищий*, хотя нам известно, что у Маргариты хранится довольно крупная сумма денег, принадлежащих Мастеру, и сам он уверен, что она, конечно, их сохранила:

«...ибо мне больше нечего отдавать. Я нищий!...», «...ломать свою жизнь с больным и нищим?..».

Подтверждением утверждению, что у Мастера нет высоких запросов, может послужить и его одеяние. На протяжении всего романа автор предстает перед нами лишь в больничном одеянии: *«...На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат...», «...Он был в своем больничном одеянии – в халате, туфлях и черной шапочке, с которой не расставался...», «...мастер был в своем больничном белье...».*

2.2. Описание внешности и поведения Маргариты

Маргарита представлена в романе в нескольких ипостасях:

- Маргарита по отношению к окружающей ее современности;
- Маргарита по отношению к Мастеру;
- Маргарита по отношению к ирреальному миру.

По отношению к окружающей действительности в романе дается представление о внешности, привычках, образе жизни героини.

В своей первой ипостаси Маргарита тридцатилетняя замужняя женщина (*«...тридцатилетняя Маргарита...»*), и замужем она уже давно: *«...С тех пор, как девятнадцатилетней она вышла замуж и попала в особняк, она не знала счастья...»*. Однако, несмотря на то, что Маргарита давно состояла в браке, она крайне одинока. Детей у нее не было: *«...Бездетная тридцатилетняя Маргарита...»*. И родственников, по большому счету, тоже: *«...была на свете одна тетя. И у нее не было детей...»*. Папиросы, которые курит Маргарита, также традиционный художественный атрибут одинокой и не очень счастливой женщины: *«...рядом с раздавленной в волнении коробкой папирос...», «...рядом с недопитой чашкой кофе и пепельницей, в которой дымил окурок...»*. Трагичны и интонации героини: *«...прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами...»*.

Внешне Маргарита очень красива. Эпитет *красивая* по отношению к Маргарите в романе повторяется пять раз: «...меня поразила не столько ее **красота...**», «...Она была **красива** и умна...», «...привлеченный ее **красотою** и одиночеством...», «...Какая **красивая...**». Кроме того, она ухоженная женщина, которая следит за собой: «...короткие завитые волосы...», «...парикмахерская завивка...», «...тонкие с остро отточенными ногтями пальцы...», «...Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови...», «...кусая белыми зубами мясо, Маргарита...».

Большое внимание Булгаков уделяет изображению одеяния Маргариты. Примечательно, что в описании ее гардероба преобладает эпитет *черный*. По отношению к одежде Маргариты этот цвет упоминается пять раз: «...на **черном** ее весеннем пальто...», «...свою руку в **черной** перчатке с раструбом...», «...туфли с **черными** замшевыми накладками-бантами, стянутыми стальными пряжками...», «...**черная** сумочка лежала рядом с нею на скамейке...», что позволяет восстановить ее образ до превращения в ведьму, элегантный («...мужчина покосился на хорошо одетую женщину...») и одновременно трагичный, так как черный цвет традиционно – цвет траура (после пропажи Мастера она допускает мысль о том, что он мертв). Мы убеждаемся и в том, что она крайне обаятельна: «...сколько такта, сколько умения, **обаяния** и **шарма!**...», «...Неприменно придут, **очаровательная королева...**». Еще более женственным образ Маргариты делает эпитет *легкомысленная*. Так себя называет сама Маргарита.

Внешне Маргарита *по отношению к Мастеру* – практически полный его антипод.

Имя.

Он – Мастер, она – Маргарита Николаевна: «...Возлюбленную его звали **Маргаритой Николаевной...**».

Происхождение.

Он – происхождение неизвестно, она – королевских кровей: «...а и притом вы сами – **королевской крови...**», «...одна из французских королев,

жившая в шестнадцатом веке <...> ее прелестную прапраправнучку я по прошествии многих лет буду вести под руку в Москве по бальным залам...» (о Маргарите).

Внешность.

Он – мастер на протяжении всего романа описывается как человек с нездоровой внешностью, усталостью и бременем на плечах, небрежностью в одеянии, то Маргарита – изысканная красавица (см. выше).

Несмотря на все те характеристики, которые представляют Мастера и Маргариту антиподами, есть вещи, которые делают их крайне похожими. К примеру, как и Мастер, Маргарита – достаточно умная женщина. Булгаков доносит этот факт до читателя устами четырех персонажей, что не позволяет усомниться в ее уме. Эпитет ***умная*** по отношению к Маргарите в романе повторяется четыре раза: «...Вы женщина весьма ***умная*** и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин...» (Коровьев), «...ответила ***умница*** Маргарита...» (автор), «...Чем дальше я говорю с вами, – любезно отозвался Воланд, – тем больше убеждаюсь в том, что вы очень ***умны...***» (Воланд), «...ты же ***умный*** человек...» (Мастер).

По отношению к нечистой силе.

Перевоплощение Маргариты в ведьму сопровождается и внешними изменениями Маргариты: «*Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно пропала. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась», «Оно(тело) сейчас же порозовело и загорелось».*

Изменяется Маргарита не только внешне, но и внутренне. Если до использования крема Азazelло мы не видим даже ее улыбки, то теперь она начинает смеяться. Примечательно то, что Булгаков отмечает не просто смех,

а хохот Маргариты: «...бурно *расхохоталась*...», «...зловеще *захохотав*...», «...Маргарита, совершив этот ненужный поступок, *расхохоталась*...», «...*хохот* ее загремел над лесом...», «...Маргарита обрушилась на диван, *захохотала*...».

Важной деталью в образе Маргариты являются глаза. Еще в славянской мифологии косые очи считались недобрыми. Они придают лицу неприятное выражение; старинному человеку они напоминали солнечный закат, умаление дневного света, близящееся торжество нечистой силы. Способностью зрения, по понятиям язычников, наделяли человека боги света и добра; с недостатком и еще более отсутствием этого дара соединялась мысль о нравственном несовершенстве, лукавстве и злобе. Оттого «косой» употребляется в смысле дьявола [Афанасьев 1995: 219]. Несколько раз в романе упоминается тот факт, что Маргарита немного косит на один глаз: «...*косящей на один глаз ведьме*...». Это можно связать с тем, что Маргарита – единственная из главных персонажей переходит из категории реальных героев в категорию ирреальных, меняет свою человеческую сущность на ведьминскую. И единственное, что в ней не меняется, это ее косящий глаз. С этим изменением сущности Маргарита переходит в свою третью ипостась.

Можно предположить, что Булгаков создает образ «своей» ведьмы, так как, исходя из древних поверий, внешне колдуньи и ведьмы не отличались от обычных людей. Ведьма – это безобразная старуха, но она может принять облик молодой привлекательной женщины. Мы видим, что в романе Маргарита также превращается из уже зрелой женщины в молодую красавицу. Ведьмой считали «женщину, вступившую в союз с дьяволом» (или с нечистой силой), что и происходит с Маргаритой, заключившей сделку с Воландом (а если быть точнее, ведьмой она становится гораздо раньше, после использования принятого ей подарка от Азazelло, который тоже является представителем нечистой силы).

2.3 Описание внешности и поведения Воланда

Несмотря на то, что почти все злодеяния в романе исполняются руками свиты Воланда, он сам является главным воплощением дьявольской силы. В тексте Воланд – дьявол, но для создания его образа также используются следующие лексические конструкции: «...*Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной...*», «...*держите их! У нас в доме нечистая сила!*...», «...*Я к тебе, дух зла и повелитель теней...*», «...*потешавшим князя тьмы...*».

Важным в понимании образа Воланда является эпиграф романа из «Фауста» Гете: «Так кто же ты наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Уже в эпиграфе заложено представление о двойственности героя. Это двойственность характеризует внешность героя во всех проявлениях:

Внешняя двойственность:

В Москве:

Публично – внешне Булгаков делает его образ максимально приближенным к образу обычного человека, правда, дорого и непривычно одетого. В первую очередь, об этом свидетельствует одеяние Воланда. Как и обычный человек, Воланд одет в соответствии с ситуацией. Во время прогулки по Патриаршим прудам и выступления на нем был дорогой, но обыкновенный костюм: «...*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...*», «...*и не жарко ему в перчатках...*».

В квартире №50 (приют нечистой силы в Москве) он предстает перед читателем в своем домашнем одеянии (может быть, его грязный и засаленный халат дает понять, что ему чужды внешние условности, может быть, что он причастен к «нечистой силе» – ведь не напрасно после бала он предлагает нагой Маргарите свой «вытертый и засаленный халат»): «...*на*

артисте было только черное белье и черные же остроносые туфли...», «...Воланд широко раскинулся на постели, был одет в **одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатавшую** на левом плече...», «...в том самом виде, в каком был в спальне. Все та же **грязная заплатавшая сорочка** висела на его плечах, ноги были в **стоптанных ночных туфлях**. Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее...», «...Воланд молча снял с кровати свой **вытертый и засаленный халат**...».

Настоящий облик Воланда: А там, где он проявляет себя именно как дьявол, на нем его истинное облачение. Для него характерно одеяние романтического героя – черный плащ и шпага. Плащ он называет *траурным*, а цвет его одежды – черный: «...одетый в **черную свою сутану**. Его **длинная широкая шпага**...», «...**Плащ Воланда** вздуло над головами...», «...на спинку стула наброшен был **траурный плащ**, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала **длинная шпага с поблескивающей золотом рукоятью**...», «...к **черным туфлям на ногах сатаны**...», «...Воланд указал рукою в **черной перчатке с раструбом туда**...».

Двойственность образа проявляется и в манере общения.

Внешне это очень вежливый и доброжелательный человек. Об этом свидетельствует неоднократно употребляемое наречие *вежливо*: «...спросил Воланд **вежливо**, но **суховато**...», «...Тот в ответ улыбнулся ей **вежливо и равнодушно**...», «...Ну, что же, если спокойнее, то и считайте, – **вежливо ответил Воланд**...». Кроме того, на его лице нередко появляется улыбка: «...Наконец Воланд **заговорил, улыгнувшись**...», «...Держу пари, – сказал Воланд, **улыбаясь Маргарите**...», «...отвечал Воланд, **понимающе улыбаясь**...», «...Вы хотите со мной поспорить? – улыгнувшись, спросил Воланд...». Да и в целом ведет себя достаточно дружелюбно: «...Незнакомец **дружелюбно усмехнулся**...», «...Виноват, – **мягко** отозвался неизвестный...», «...Зачем? – продолжал Воланд **убедительно и мягко**...».

Однако по-настоящему характеризует его голос:

Также важной частью образа Воланда, которая делает его более реалистичной, является его голос. В романе по отношению к голосу дьявола эпитет «низкий» употребляется четыре раза: «...приглушив свой **низкий** голос, сказал...», «...произнеся **низким, тяжелым** голосом и с иностранным акцентом следующие слова...», «...из спальни донесся **низкий** голос...», «...**Голос Воланда** был так низок, что на некоторых словах давал оттяжку в хрип...», а существительное «бас» – три раза: «...отчетливо **сказал где-то бас** <...> **чрезвычайно похожий на бас консультанта**...», «...неожиданно услышал **тяжелый бас**...».

Но независимо от того, насколько «человечным» предстает перед читателем образ Воланда, есть черты, которые передают его дьявольскую сущность. Первое, что бросается в глаза, это его портрет. Примечательно, что в романе дается несколько его вариантов, но в первой же главе Булгаков дает понять, «что ни одна из этих сводок никуда не годится», и здесь же приводит объективную картину: «...ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого».

Двойственность проявляется и в изображении внешности героя. Специфической чертой портрета Воланда является абсолютная асимметрия: рот («...**Лицо Воланда** было **скошено на сторону**, правый угол рта оттянут книзу», «...**Рот какой-то кривой**. Выбрит гладко. Брюнет...», «...**скривил и без того кривой рот**...»), зубы («**Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые**...»), брови («...**Брови черные, но одна выше другой**...», «...**разные глаза, брови!**...»).

Кроме того, у Воланда разные глаза. Интересно то, что в разных главах романа есть разногласия: где-то правый глаз черный, а левый – зеленый, а где-то наоборот: «...**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 ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней**...», «...**Правый глаз черный, левый почему-то зеленый**...», «...**закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу,**

засверкал...», «...*левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый – пуст, черен и мертв...»*, «...*профессора с пустым и черным глазом?...»*. Вероятнее всего, эти разногласия объясняются тем, что Булгаков не успел закончить свой роман. В славянской мифологии люди с глазами разного цвета считались детьми дьявола. Их взгляд называли «глазливый». На них списывались все беды. Здесь же наблюдается определенная параллель с «косящей на один глаз» Маргаритой.

Выводы по главе II

Таким образом, разобрав основные лексические средства репрезентации образов главных героев, можно прийти к выводу, что ключевое место здесь занимают эпитеты. С их помощью образы становятся более наполненными и выразительными. Важную роль играет и соматическая лексика. С ее помощью читатель видит не только внешний облик героя, но и может прочесть какие-то скрытые характеристики, душевное состояние, характер. Так же у Булгакова значительное место занимают лексические средства описания одеяния героев.

В передаче психологического состояния главных героев важную роль сыграли лексические средства, изображающие мимику и жестикулиция.

ГЛАВА III. ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОД ПЕРСОНАЖЕЙ «МАСТЕРА И МАРГАРИТА»: СИМВОЛИКА И АТТРИБУТИКА

Каждый из героев «Мастера и Маргариты» имеет определенные атрибуты, которые в тексте романа наполняются символическим значением и играют важную роль в понимании характера героя и его значимости в образной системе романа. Это как индивидуальные, «частные» символы, которые стали знаковыми для читателей романа, так и общекультурные, которые, включаясь в символическую систему произведения, трансформируются и обретают новые смыслы.

3.1 Атрибутика и символика Мастера

Образ мастера и символика пространства

Ключ.

Одним из самых ярких символов, маркирующих локус Мастера является ключ. Синтагма *связка ключей* в тексте романа упоминается четыре раза в описании Мастера в лечебнице: «Пришедший подмигнул Ивану, спрятал в карман *связку ключей*, шепотом осведомился: «Можно присесть?»». Ключ выполняет здесь обычную функцию – открывает двери. В словаре символов ключ – «власть, сила выбора, вход, свобода действия, знание». Мастер это понимает и ключами дорожит. Они ему важны как знак свободы: он мог передвигаться по больнице, и, следовательно, имел свободу действия, т.к. «ключи являются зримыми символами доступа к освобождению». Он «*стащил у нее [Прасковьи Федоровны] месяц тому назад связку ключей*». Но в данном случае общесимволическое значение вступает в противоречие со значением символа в романе, потому что, несмотря на ключ, герой не может освободиться. Ключ здесь – символ внутренней несвободы:

– *Раз вы можете выходить на балкон, то вы можете удрать. Или высоко?* – заинтересовался Иван.

– Нет, – твердо ответил гость, – я не могу удирать отсюда не потому, что высоко, а потому, что мне удирать некуда.

Ключи – это выход в другой мир, смена пространства, как средство, открывающее дверь – «символ перехода из одного места или состояния в другое... Дверь – своего рода приглашение разделить тайну... Переступая порог, человек забывает о собственной личности и материальном мире и вступает в мир тишины и благоговения» [Тресиддер 2001: 97]. Именно Ивану хотел довериться Мастер, т.к. чувство одиночества не давало покоя Мастеру, и он хотел обрести собеседника.

Следовательно, связка ключей – атрибут Мастера помог ему в общении, обрести контакты с людьми и не чувствовать остро одиночество. Таким образом, смысл, который несет этот образ – ‘стремление к свободе’, но текстово – знак внутренней несвободы Мастера.

Шапочка.

Следующий атрибут, который характеризует образ Мастера – шапка: «... вынул из кармана халата **совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой «М»**».

Писатель подчеркнуто повторяет эту деталь в описании образа героя: шапочка – его неизменный атрибут.

Текстовые примеры позволяют определить, какую роль играет шапочка в жизни мастера и каким символическим смыслом она наполняется этот образ.

1. Шапочка – **знак мастера**, то есть свидетельство причастности к особой касте – творцов, писателей. Именно так *Он надел эту шапочку и показался Ивану в профиль и в фас, чтобы доказать, что он – мастер.*

2. Шапка связана с настроением, творческим состоянием мастера (лексема **печальная**): *И я вышел в жизнь, держа его в руках, и тогда моя жизнь кончилась, – прошептал мастер и поник головой, и долго качалась печальная черная шапочка с желтой буквой «М».*

3. Писатель подчеркивает, что шапочка – жизненно необходимая ему вещь: *Он был в своем больничном одеянии – в халате, туфлях и черной шапочке, с которой не расставался.*

Какой-то не то больной, не то не больной, а странный, бледный, обросший бородой, в черной шапочке и в каком-то халате спускался вниз нетвердыми шагами.

Особое внимание необходимо обратить на номинации цвета, которые использует писатель. Цвет данного атрибута – черный – «цвет тишины и спокойствия». Эту шапочку сшила Мастеру Маргарита во время того, как он писал роман, который позже принесет ему немало бед. Черный и желтый цвета выступают здесь как предвестники грядущей беды. По свидетельству Е.Булгаковой, сам писатель создавал роман в похожем костюме: «Михаил Афанасьевич больной, сидит в халате, в серой своей шапочке – над романом» [Яновская 1990: 294]. Шапочка являлась оберегом и выполняла защитную функцию, т.к. на ней присутствовала буква «М» – «обережные вышивки, выполняющие разные защитные функции...» [Рошаль 2008: 351]. Она всегда была с мастером, о чем свидетельствует ее изношенность: «... вынул из кармана совершенно засаленную черную шапочку...». О его судьбе сказано, что «он не заслужил света, он заслужил покой». Эти слова выносит Иешуа – второстепенный персонаж романа мастера, ведь он грешен, и «грехом оказывается именно сожжение романа».

Рукопись.

Третьим и самым значимым атрибутом Мастера является рукопись романа, вокруг которой и формируется вся мотивная структура текста. Именно рукопись маркирует Мастера как главного героя, создающего иршелаимский пласт романа. Ведь на нем завязан основной сюжет произведения: «– Дело в то, что год тому назад я написал о Пилате **роман**». По мнению критиков: «Булгаков... в Мастере воплотил свое выстраданное отношение к творчеству, свои мысли о творчестве, в полном смысле слова

воплотил – одел в плоть поразительно цельного художественного образа» [Яновская 1992: 53], т.е. он хотел, воплотить в образ Мастера себя.

Рукопись – это не напечатанная книга – «символ философии, знания». И философский роман Мастера был посвящен тайному знанию жизни Иисуса Христа, древнему миру Ершалаиму, которая один из душевных порывов Мастера была сожжена: *«В печке ревел огонь... Я [Мастер] вынул из ящика стола тяжелые списки романа и начал их жечь»*. Сжигание рукописи напоминает ритуал – определенное магическое действие, т.к. «огонь – символ очищения». Мастер хотел очиститься от мыслей, стать свободным и независимым от того общества, в котором жил и творил. Поэтому «смерть» для своего романа выбирает сожжение, ведь именно «огонь – очищает от зла». Но судьба этой рукописи не так проста: *«Рабочий стол – печка – коту под хвост – и снова печка. Таков путь рукописи Мастера»*. Но в последних главах все же возвращается к Мастеру благодаря Воланду: *«Кот моментально вскочил со стула, и все увидели, что он сидел на толстой пачке рукописей»*.

И не случайно Воланд говорит: «Рукописи не горят!», ведь истинные великие вещи «вечны», бесценны, и благодаря своей рукописи Мастер становится, наконец, свободным и бессмертным: «Действие, созданное Мастером романа о Понтии Пилате, соединяется с ходом современной жизни, где затравленный Мастер кончает свою земную жизнь, чтобы в потустороннем мире, в вечности обрести бессмертие» [Яблоков 1997: 75]. У Булгакова Воланд «в буквальном смысле возрождает сожженный роман Мастера. Продукт художественного творчества, сохраняющийся только в голове творца, материализуется вновь, превращается в осязаемую вещь» [Соколов 2016: 308]. По словам Е.Яблокова: «Воланд – носитель судьбы, Покой – атрибут движения, и дать его может лишь Воланд; это значит: вывести из времени, поставить на грань бытия и небытия, отнять память и предать забвению». Покой для Мастера и Маргариты – очищение. А очистившись, они могут прийти в мир вечного света, в царство Божие, в

бессмертие, ведь покой, которого жаждут почти все герои романа – «это избавление от прошлого, от памяти». И Мастер, наконец, избавится от тех страхов, мучающих его, от независимой критики и всего другого, что мешало его жизни. Покой необходим таким настрадавшимся, неприкаянным и уставшим от жизни людям, какими были Мастер и Маргарита: « ... *О, трижды романтический мастер, неужели вы не хотите днем гулять со своей подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели же вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Туда, туда. Там ждет 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*» – говорит Воланд герою. Ведь благодаря нечистой силе Мастер нашел то, что всегда искал в вечности, а его роман нашел свое место в реальном мире.

Таким образом, можно прийти к выводу, что в вещном мире Мастера атрибуты упоминаются «по спирали». Мастер начинает писать роман (рукопись) о Понтии Пилате. Он знакомится с Маргаритой, но это не повлияло на то, что рукопись исчезла из его жизни. Мастер продолжает дописывать роман. В это время Маргарита своими руками сшила своему любимому шапочку и предсказывала ему славу. Попав в клинику, Мастер не забывает ни роман, ни шапочку, что вечно была с ним, но обретает связку ключей, чтобы менять пространство и обретать общение.

3.2 Атрибутика и символика Маргариты

Атрибуты и символы Маргариты, в отличие от атрибутов Мастера, изначально символичны. Они представлены как пересекающиеся парные предметы, которые дают более яркое представление о характере героев.

Половая щетка.

Это реалия, связанная с пространством Маргариты так же, как ключ у Мастера. Но если ключ символизирует в романе несвободу Мастера, то щетка, напротив, фантастический, но реальный в контексте романа символ

свободы, освобождения героини, превращения ее в иную сущность: «Маргарита наклонила **щетку** щетиной вперед, так что хвост ее поднялся кверху, и, очень замедлив ход, пошла к самой земле» или «Маргарита соскочила со **щетки**, и разгоряченные ее подошвы приятно охладила каменная площадка». Лексема *щетка* повторяется в романе более двадцати раз. Щетка в романе показана как некое средство передвижения – в данном случае щетка выполняет функцию летающей метлы. По словам Дж. Тресиддера, щетка – «... это скромная принадлежность домашнего обихода. Наделялась значительной магической силой ... народное представление о том, что ведьмы отправляются на свои дьявольские шабашы верхом на помеле, связано с идеей, что злой дух может завладеть метлой и улететь на ней» [Тресиддер 2001: 354]. Но свою щетку Маргарита интерпретирует, как средство полета на шабаш, т.к. была ведьмой - «женщиной, наделенной колдовскими способностями от природы или научившаяся колдовать... умеет быстро передвигаться на помеле... Ведьма могла получить колдовские способности и после заключения договора с нечистой силой», что и происходит с Маргаритой. Она заключает сделку с Воландом – Сатаной, согласившись быть хозяйкой у него на балу: «Установилась традиция... Хозяйка бала должна, непременно, носить имя Маргарита, во-первых, а во – вторых, она должна быть местной уроженкой... – Вы не откажетесь принять на себя эту обязанность? – Не откажусь, – твердо ответила Маргарита» и согласилась стать ведьмой. Но у Булгакова Маргарита «становится ведьмой не по собственному желанию, а по зову крови, будучи прапраправнучкой одной из французских королев по имени Маргарита – Наваррской (1492-1549) или Валуа (1553-1615), которых молва связывала с нечистой силой» [Яблоков 2001: 367].

Писатель в роман вводит вместо помела (метлы) половую щетку, так как ее геометрическая форма схожа с формой креста Тау, или креста святого Антония. Этот крест «в библейские времена означал конец света. Также, служил, знаком спасения израильтян, стоящих в дверях, чтобы защитить свои

дома, когда Ангел Смерти прошел по Египту... Это знак служил символом освобождения для тех, кто обвинен, но потом оправдан. Был крестом святого Антония в Египте...».

Также щетку можно рассматривать с точки зрения перевернутого христианского креста. «Крест – это символ Бога». Значит, если крест перевернут, то он должен являться символом антитезы Бога, т.е. Сатаны.

Даже внешний вид преображенной Маргариты соответствует облику ведьмы: «Традиционный облик ведьмы – женщина...с длинными распущенными волосами... Она умеет быстро передвигаться на помеле» . Только вместо помела у Маргариты современное средство передвижения – ее атрибут – половая щетка: *«Маргарита распахнула ее [дверь] и половая щетка щетиной вверх, танцуя, влетела в спальню»*. По словам Дж. Тресиддера: «Танец дает чувство свободы и единения». Другими словами щетка, танцуя, показала Маргарите, что она легка и свободна. Так же она подчиняется Маргарите, показывая, что та всемогуща и наделена великой ведьминской силой: *«Она [Маргарита] осадила послушную щетку, отлетела в сторону, а потом, бросившись на диск внезапно, концом щетки разбила его вдребезги»*. Щетка постоянно слушалась Маргариту, как метла слушается свою хозяйку – ведьму.

Альбом.

С романом как атрибутом мастера пересекается альбом Маргариты. Один из важнейших атрибутов, маркирующих локус Маргариты, является альбом, содержащий в себе множество предметов: *«В руках Маргариты оказался старый альбом коричневой кожи, в котором была фотографическая карточка Мастера, книжка сберегательной кассы со вкладом в десять тысяч на его имя, распластанные между листками папиросной бумаги лепестки засохшей розы и часть тетради в целый лист, исписанной на машинке и с обгоревшим нижним краем»*. Это символические для Маргариты вещи, которые связаны с огнем, теплом и любовью. Цвет обложки альбома несет смысловую нагрузку, коричневый

цвет – «символ смешения огня, дыма, пепла и сажи, является символом дьявольской любви и предательства». Несмотря на то, что лексема *альбом* встречается в романе лишь единожды, он играет важную роль в раскрытии образа Маргариты. Альбом – предмет, соединяющий ее мир и мир Мастера. Она могла часами сидеть и смотреть на его фото: «*Утирая слезы, Маргарита Николаевна оставила тетрадь, локти положила на подзеркальный столик и, отражаясь в зеркале, долго сидела, не спуская глаз с фотографии*». Нередко критики проводят параллель с женой М.Булгакова – Еленой Сергеевной, у которой так же, как и у Маргариты, была фотография любимого: «*Фотокарточкой, хранимой далеко от чужих глаз, стал для неё снимок, некогда вклеенный в томик «Белой гвардии», – навсегда с особой нежностью любимый ею его фотопортрет*». *Папиросная бумага* в альбоме также имеет символический смысл: предохраняет его содержание от повреждений, т.е. выполняет функцию защиты. *Лепестки розы* – еще один атрибут, соединяющий миры Мастера и Маргариты. Лексема *розы* и ее словоформа *розовый* (запах, масло и т.д.) употребляется в романе четырнадцать раз (без учета Иршалаимских глав). Это любимые цветы Маргариты и Мастера, их присутствие символизирует их вечную любовь: «*Когда пронеслись грозы и пришло душное лето, в вазе появились долгожданные и обоими любимые розы*». Роза – «символ сердца ..., а так же божественной, романтической любви... является символом совершенства, а форма ее полураспустившегося бутона стала образом кубка с эликсиром вечной жизни». К тому же, Елена Сергеевна Булгакова в своем дневнике пишет: «Получила письма от Миши, в одном была засохшая роза и вместо фотографии – только глаза его, вырезанные из карточки».

В альбоме находилась «часть тетради в лист... с обгоревшим нижним краем» – это маленькая часть романа Мастера, которую успела вытащить из огня Маргарита и которая стала для нее самым дорогим: «*Маргарите хотелось читать дальше, но дальше ничего не было, кроме неровной угольной бахромы*», ведь именно она хотела, чтобы Мастера напечатали:

«Она [Маргарита] сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером». Единственная вещь, хранившаяся в альбоме Маргариты, но не принадлежавшая ей – сберегательная книжка со вкладом в десять тысяч рублей: «... – кроме того, ведь у нее же ваши деньги? Ведь она их, конечно, сохранила». Эта книжка являлась неким доказательством того, что Мастер доверял своей возлюбленной.

Присутствие всех этих вещей в альбоме не случайно: все они связаны с Мастером: фотография – воспоминание о Мастере; лепестки роз – любовь к Мастеру; книжка сберегательной кассы – вера Мастера в Маргариту; лист тетради – роман Мастера, его душа; папиросная бумага в альбоме – защита воспоминаний. Их необыкновенную ценность понимает и Воланд со своей свитой: «Так пропадите же вы пропадом с вашей обгоревшей тетрадкой и сушеной розой! Сидите здесь на скамейке одна и умоляйте его, чтобы он отпустил вас на свободу, дал дышать воздухом, ушел бы из памяти!».

Еще одним атрибутом Маргариты является *подкова*, которая являлась подарком Воланда: «– Так возьмите же это от меня на память, – сказал Воланд и вынул из-под подушки небольшую золотую **подкову**, усыпанную алмазами». В романе подкова несет важную смысловую нагрузку. Воланд, преподнося эту подкову в дар Маргарите, предлагает ей средство защиты, ведь «подкова – древний талисман против дурного глаза». Она также предвещает «успех в делах, а для женщин – счастливое сотрудничество» . Даря подкову Маргарите, Воланд надеялся на выгодное с ней сотрудничество и оно состоялось: «– Кроме того, что если я еще нужна вам, то я готова охотно исполнить все, что вам будет угодно...». Наряду с этим, подкову дарят к счастью, Маргарита выполнила свое обещание, и Воланд помог ей и Мастеру обрести покой и счастье. В романе лексема *подкова* и ее производные *подковка* и *подковочка* повторяются девять раз.

Подкова была из золота с алмазами. «Золото – символ власти», а «алмаз является вместилищем опасной силы, ... символ непобедимости, нерушимости, духовной мощи». Следовательно, подкова, являясь

талисманом, помогла Маргарите достичь намеченной цели, при этом защищая ее от опасностей.

Венец.

Венец – один из атрибутов Королевы Марго: *«Какая-то сила вздёрнула Маргариту и поставила перед зеркалом, и в волосах у неё блеснул королевский алмазный **венец**»*, который встречается один раз, но оказывает большое влияние на раскрытие образа Королевы, т.к. именно этим титулом она наделена в романе: *«Да и потом вы сами – королевской крови» - говорит ей [Маргарите] Коровьев»*.

В традиционной символике «...венец (венки) – символ преданности, защиты, сознания, совершенства. Является атрибутом жизни, смерти и возрождения». Чтобы стать королевой Великого бала у Сатаны Маргарита проходит весь ритуал посвящения, состоящий из нескольких обязательных этапов: *«Когда Маргарита стала на дно этого бассейна, Гелла и помогающая ей Наташа, окатили Маргариту какой-то горячей, густой и красной жидкостью. Маргарита ощутила солёный вкус на губах и поняла, что её моют кровью. Кровавая мантия сменилась другою – густой, прозрачной, розоватой, и у Маргариты закружилась голова от розового масла. Потом Маргариту бросили на хрустальное ложе и до блеска стали растирать какими-то большими зелёными листьями»*.

Кровь является «ритуальным символом жизненной силы». Именно сила должна быть присуща королеве бала, чтобы выдержать все испытания ради возвращения своего Мастера. По словам Н. Жюльен: «Кровь - это носительница жизни... красное на белом может символизировать пролитую кровь и смертельную бледность» и, по словам Воланда в романе: «– Кровь – великое дело <...>». Из этого следует, что «красное на белом» – это пролитая кровь на тело Маргариты (в данном случае кровь – красное, тело – белое). Но пролитая чужая кровь – это грех, а значит, что королева бала грешна и может принять участие на балу вместе с приглашёнными, состоящие из: «королей, герцогов, кавалеров, самоубийц, отравительниц, висельников и сводниц,

тюремщиков и шулеров, палачей, доносчиков, изменников, безумцев, сыщиков, растлителей».

Через обряд посвящения Маргарита готовится к принятию титула стать королевою бала Воланда – сатаны. Не зря Коровьев делает лёгкий намек: *«Вы [Маргарита Николаевна] женщина весьма умная и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин...»*. После того, как Маргарита принимает грех и возрождается вновь, она имеет право стать наравне с сатаной на балу ста королей. Но что касается потустороннего мира, то в нем время останавливается и не движется (например, бал у сатаны). Именно таким образом решается проблема греха Маргариты: она совершила его за пределами времени, и ее душа осталась незапятнанной, следовательно, ее поступок безвреден и прощается. Отдать свою душу дьяволу, не означает отдать её вместе со своей любовью. Взяв на себя грех, она надеется обрести счастье с Мастером: *«Маргарита слушала Коровьева, стараясь не проронить ни слова, под сердцем у неё было холодно, надежда на счастье кружила ей голову»*.

Венец был круглой формы, а «круг - единство, вечность», ведь форма венца, как и короны, неизменна. Титул королевы бала вечен, а вечность заключается в том, что: *«Ежегодно мессир даёт один бал. Он называется весенним балом полнолуния, или балом ста королей»*. Атрибут выполнен из алмазов, а «алмаз - неодолимая сила...является вместилищем опасной силы, которую невозможно укротить». Древние приписывали ему магические и охранительные способности. Именно алмазный венец охраняет, защищает Маргариту. Алмаз – «самое твёрдое вещество на земле». Камень твёрд, как характер королевы: *«Маргарита, шатаясь, подошла к столу и оперлась на него... Ну что, вас очень измучили? – спросил Воланд. /- О нет, мессир, - ответила Маргарита, но чуть слышно»*.

Кроме того, «алмаз символизирует солнце, свет, блеск. Ассоциируется с постоянством и неподкупностью... совершенная форма кристалла представляет абсолютную чистоту, духовность, неизменность». Блеск этого

камня «ассоциируется со стихией воды...Крещение соединяет в себе очищающие, растворяющие и плодородные свойства воды: смывание греха, растворение старой жизни и рождение новой».

Венец в романе выполняет функцию короны, которая передаётся «из поколения в поколение». Но именно Маргарита достойна быть хозяйкой бала: *«Да и потом вы сами – королевской крови»*. И Булгаков подчеркивает связь героини с французскими королевами, носившими имя Маргарита: «В подготовительных материалах к последней редакции «Мастера и Маргариты» сохранились выписки из статей Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, посвященных Маргарите Наваррской (1492-1549) и Маргарите Валуа (1553-1615)». И как свидетельствуют исторические факты: «...жена Генриха IV [Маргарита Валуа] не оставила потомства. В образе Маргариты была контаминирована также Маргарита Наваррская, имевшая детей и создавшая знаменитый сборник новелл «Гептамерон» (1559)». В романе же узнавший Маргариту по дороге на Великий бал у Сатаны толстяк называет ее «светлая королева Марго» и лопочет, «мешая русские фразы с французскими, какой-то вздор про кровавую свадьбу своего друга в Париже».

Таким образом, венец – это важная деталь образа королевы Маргариты. Существует венец – существует защита не только Маргариты, но и любого носителя данного атрибута. Алмазный венец будет вечно существовать и переходить и рук в руки от королевы к королеве – в этом и заключается вечность.

Туфли – второй атрибут королевы, выполненный из роз: *«Маргарита не помнит, кто сшил ей из лепестков бледной розы туфли, и как эти туфли сами собой застегнулись золотыми пряжками»*.

Выбор данного цветка неслучаен: «Обильно украсив бальные залы розами, Булгаков учитывал сложную и многогранную символику, связанную с этим цветком. Розы были издавна включены в символику католической церкви. Это райский цветок, символ чистоты и святости, символ самого

Христа или пресвятой девы Марии». Роза – «образцовый цветок, центра мироздания, космического колеса, а также божественной, романтической и чувственной любви». Роза – символ сердца и присутствие туфель на балу говорит о том, что к ногам Маргариты будут приклоняться множество сердец: « - Да, - глухо ответила Маргарита, в то же время улыбаясь двум фрачникам, которые один за другим склонялись перед нею, целуя колено и руку».

Маргарита принимает телесную смерть, проходя все этапы ритуала, одним из которых является омывание розовым маслом: «*Кровавая мантия сменилась другою – густой, прозрачной, розоватой, и у Маргариты закружилась голова от розового масла*», и не спроста именно розовым, ведь бывшая когда-то символом первой ступени возрождения «роза олицетворяла собой телесную смерть». Втирание масла придаёт телу и душе мягкость, но при этом, сохраняется твёрдость статуса, ума и титула: «*Но к делу, к делу, Маргарита Николаевна. Вы женщина весьма умная...*».

Золотые пряжки на туфлях также важная деталь, ведь золото – «металл Солнца, который концентрирует энергию, помогает при истощении нервной системы, даёт кристальную ясность сознания и помогает при определенных обстоятельствах увидеть невидимое, накапливает мощный энергетический потенциал, отводит порчу и сглаз, усиливает энергетику солнечного сплетения. Также золото почитается как сильнейшее средство укрепления духа и продления жизни».

Таким образом, туфли из роз с золотыми пряжками – элемент традиционного костюма королевы бала, который помогает Маргарите сохранять спокойствие во время торжественной церемонии посвящения и защищает её от сглаза и порчи.

Медальон – атрибут Королевы Марго: «*Откуда-то явился Коровьев и повесил на грудь Маргариты тяжёлое в овальной раме изображение чёрного пуделя на тяжёлой цепи*». Символика овала близка кругу, которая

имеет «тройное значение: круговорот жизни, временной цикл и божественное начало».

Носить данный атрибут становится для королевы очень трудно: *«Тут Маргарита стала замечать, что цепь её сделалась тяжелее, чем была»*. Цепь – это «символ зависимости <...> Как и путы, цепи являются эмблемой рабства, а в христианском искусстве - порока (закованные суетными страстями). Как эмблему зависимости от общества цепь носят выборные должностные лица, этим они также подчеркивают свой высокий общественный статус. Цепи могут быть символом семейного союза, а также союза небесных и земных сил».

С одной стороны, цепь - символ рабства, а с другой - семейного союза, союза небесных и земных сил. Маргарита является рабом у сатаны, и удерживает её на балу не только желание вернуть Мастера, но и та цепь, что висела у неё на шеи: *«Цепь сейчас же стала натирать шею изображение тянуло её согнуться»*. Пройдя через бал, Маргарита всё же обрела счастье с Мастером.

Главная деталь атрибута – изображение собаки (чёрного пуделя) на нём. В традиционном символизме собака «в более примитивных и древних представлениях ассоциировалась с загробным миром - как его страж и как проводник, доставляющий туда души умерших (например, мифический древнегреческий Цербер, ужасающий трехглавый пес у входа в ад)». Но не случайно М.Булгаков вводит именно эту породу собак, т.к. она «известна своей преданностью, общительностью, способностью к обучению и дрессировке...в тоже время смелостью. Чрезвычайно привязаны к хозяевам, отзывчивы... обладают завидной твердостью характера, выносливостью, устойчивостью». Именно Маргариту хотели привязать к своему хозяину – Воланду. Но в первую очередь пудель (как и у И.В. Гёте в «Фаусте») - это атрибут дьявола. Изображение собаки на балу встречается не единожды: *«Какой-то чернокожий подкинул под ноги Маргарите подушку с вышитым*

на ней золотым пуделем, и на неё она [Маргарита], повинуясь чьим-то рукам, поставила, согнув в колене, свою правую ногу».

Медальон на балу выполняет с одной стороны, функцию преграды для гостей из загробного мира, чтобы они не тронули Маргариту, а с другой - благодаря медальону на шее у нее есть возможность видеть умерших, общаться с ними, т.е. для нее они становятся «видимыми».

Таким образом, медальон не только традиционный атрибут королевы бала, но и является пропуском – проводником в загробный мир: через «изображение пуделя» на нем поддерживается связь с Воландом. Данный атрибут выполняет с одной стороны, функцию преграды для гостей из загробного мира, чтобы они не тронули Маргариту, а с другой - благодаря медальону на шее у героини романа есть возможность видеть умерших, общаться с ними, т.е. для Маргариты они становятся «видимыми». Следовательно, медальон - «ключ» в загробный мир.

В ходе исследования в романе была замечена следующая системность: атрибуты Маргариты упоминаются с закономерной последовательностью, тем самым, отражая ее жизнь. Все началось с того, как Маргарита встретила с Мастером: *«Она несла в руках отвратительные желтые цветы. Черт знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто.... Она повернула с Тверской в переулок и тут обернулась.... И меня поразило не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!... Так вот она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста».* Что касается вешного мира, то благодаря встрече с Мастером у героини появляется альбом.

Когда Мастер попал в клинику душевнобольных, и связь с любимой прервалась, то Маргарита встречает Азazelло, который дает ей крем, после

использования которого, Маргарита становится ведьмой, возвращает свою молодость и красоту и благодаря которому она попадает на Бал к Сатане.

Но чтобы попасть на шабаш ведьм и пройти истинный ритуал посвящения в ведьмы, ей нужна щетка, которой она пользовалась, как средством передвижением.

Она знакомится с Воландом, соглашается быть хозяйкой Бала. Но в ее внешнем облике не хватает некоторых деталей, а именно венца, «медальона» и туфель, которые, следует заметить, одеваются сверху вниз.

3.3 Атрибутика и символика Воланда

Часы и портсигар - важные и значимые атрибуты Воланда: *«Незнакомец дружжелюбно усмехнулся, вынул большие золотые часы с алмазным треугольником на крышке...»*, которые являются символом «спокойствия... уравновешенного характера хозяина», что и соответствует Воланду.

Функциональное значение часов сходно с портсигаром: *«Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному»* и *«он был громадных размеров, червонного золота, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник»*. Они показывают отношение Воланда к высшему обществу, ведь они сделаны из золота, которое «обозначает широкий спектр качеств: утонченность, слава, знатность, богатство». Воланд знатен и богат, и Коровьев отмечает это: *«А за деньгами он не постоит, - Коровьев оглянулся, а затем шепнул на ухо председателю: - миллионер!»*. Также атрибуты Воланда украшены драгоценными камнями: портсигар – бриллиантами, которые символизируют «неизменность, целостность, твердость, неподкупность», часы – алмазами, которые являются «вместилищем опасной силы, которую невозможно укротить... символ непобедимости, нерушимости, духовной мощи». Воланд входил в число масонов, от того и треугольник на данных атрибутах, три

вершины которого «означают Прошлое, Настоящее и Будущее, а весь треугольник - вечность», которая заключается в бессмертии Князя Тьмы.

Таким образом, атрибуты Воланда (часы и портсигар) символизируют связь времен, силу и власть Воланда, а так же, являясь частью образа этого героя, означают принадлежность его к высшему обществу.

Многочратно в романе повторяются необходимые Воланду атрибуты трость и шпага: «... *под мышкой нес **трость** с черным набалдашником в виде головы пуделя*» и «*Воланд оказался в какой-то черной хламиде со **стальной шпагой** на бедре*». На конце трости был «*черный набалдашник в виде головы пуделя*», цвет которого относят к смерти, темным силам, а собака «ассоциируется с загробным миром... Может означать преданность, защиту». Для ее обладателя – символ принадлежности к нечистой силе, который выполняет функцию посредника между мирами: загробным и реальным. Трость является атрибутом принадлежности к высшему обществу, ведь настоящий джентльмен должен был одет в шляпу (или берет) и перчатки, а так же иметь при себе трость: «*Он [Воланд] был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость... Выбрит гладко. Словом – иностранец*». Атрибут необходим его обладателю как опора при ходьбе, т.к. Воланд опирался на нее в связи с болезнью ноги: «*Приближенные утверждают, что это **ревматизм**..., но я сильно подозреваю, что это **боль в колене** оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой...*». Именно ту же функцию выполняла и шпага - служила опорой: «*Воланд был со шпагой, но этой обнаженной **шпагой** он пользовался как **тростью**, опираясь на нее*». В.Даль пишет: «Шпага – это холодное ручное оружие; прямая и остроконечная стальная полоса посаженная в рукоять с тарелкой и дужкой». В первую очередь, это оружие, средство защиты и неотъемлемый аксессуар офицера.

Кулон (жук на цепочке)- атрибут Воланда, который встречается единожды: «*Еще разглядела Маргарита на раскрытой безволосой груди*

Воланда искусно из темного камня вырезанного жука на золотой цепочке, с какими – то письменами на спинке». Цепь – показатель высокого общественного статуса Воланда, т.к. означает: «...единство... как эмблему зависимости от общества цепь носят ... должностные лица, этим они также подчеркивают свой высокий общественный статус». Кулон, висевший на цепочке, был из темного камня с вырезанным на нем жуком, который является символом «алчности, сладострастия и множества желаний». Воланд жаждал власти над людьми, в чем и проявлялась его алчность.

Жук на цепочке – скарабей – «небольшой навозный жук черного цвета с металлическим оттенком. В Египетской мифологии жук скарабей считался символом возрождения в загробной жизни... являлся символом возрождения, смерти и воскрешения, олицетворением преодоления любых преград в жизни и после смерти». Для Воланда его кулон является некой вещью, доказывающей его бессмертность: «...возрождение в загробной жизни» и жизнь после смерти. Именно эту теорию - «жизнь после смерти» доказывает Воланд отрезанной голове Берлиоза на Великом балу у Сатаны: *«Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезанию головы жизнь человека прекращается.... Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна».*

На спинке скарабея были изображены письмена, которые выражали «зависимость человека от спасительной силы божества». Кулон Воланда раскрывает его, как полноценного сатану.

Точный цвет кулона не указан, сказано лишь, что кулон – темного цвета, который близкий к черному - «почти повсеместно предстает как цвет негативных сил. Он символизирует Тьму, Смерть...». Кулон – символ Сатаны – является его своеобразным амулетом, который «призван оберегать владельца от нежелательных воздействий со стороны – дурных влияний, заразных болезней, сглаза и злых чар, отводить беду». Камень-амулет Воланда «сдерживает и сглаживает внутренние побуждения владельца»,

которые могут ему повредить, помогает влиянию своего хозяина и является символом долголетия, ведь «амулеты на цепочке ... означают, что дух долголетия и счастья находится в безопасности и будет впредь посылать благоденствия тому, кто его носит» , что еще раз подчеркивает бессмертие хозяина. Таким образом, камень с вырезанным жуком является амулетом и охраняет Воланда от негативного воздействия и наделяет его сверхъестественными силами и возможностями Сатаны.

Интересно, что еще одним атрибутом Воланда является *глобус*. Он упоминается восемь раз: *«Заметив, что Маргарита наблюдает за глобусом, Воланд прибавил: «Я вижу, что вас интересует мой глобус»*. Как отмечает Е.А.Яблоков: *«...глобус же символизирует статус Воланда, олицетворяющего универсально – космическое начало»* [Яблоков 2001: 273]. Воланд знает о людях абсолютно все: *«Он [Воланд] смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер - семь» и громко и радостно объявил: - Вам отрежут голову!»*. Воланд видит не только внешние, но и внутреннее изменение жителей Земли и в диалоге с Коровьевым произносит: *«Ты прав. Горожане сильно изменились, внешне, я говорю, как и сам город, впрочем. ...- Но меня, конечно, не столько интересуют автобусы, телефоны ... сколько гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне?»*. Глобус - это своеобразный талисман – «вещь, которая приносит человеку успех, счастье, довольство и процветание». Талисман-глобус приносит Воланду успех и удачу. Знать все о людях ему помогает глобус – миниатюрный макет Земли. В его руках судьбы людей, значит – власть земная, т.к. «глобус... мировое владычество или абсолютная власть». Воланд – Сатана, держа в руках глобус, пытается встать на одну ступеньку с Богом, управляет душами, и судьбами людей, ведь: «Бог часто держит в руках земную сферу или стоит на ней» . Далее идет описание самого глобуса: *«Рядом с Воландом на постели, на тяжелом постаменте, стоял странный, как будто живой и*

освещенный с одного бока солнцем глобус» или «Он [Воланд] умолк и стал поворачивать перед собою свой глобус, сделанный столь искусно, что синие океаны на нем шевелились, а шапка на полюсе лежала, как настоящая, ледяная и снежная». Глобус заменяет Воланду средства массовой информации: «Я, откровенно говоря, не люблю последних новостей по радио. Сообщают о них всегда какие-то девушки, невнятно произносящие название мест... Мой глобус гораздо удобнее, тем более, что события мне нужно знать точно». Глобус нужен Воланду для того, чтобы наблюдать за событиями мира.

Воланд бессмертен и его атрибуты будут испокон времен циклично повторяться в том же порядке, что и в романе. Бесконечное движение атрибутов осуществляется по кругу, который символизирует «единство, вечность - символ законченности, который может заключать в себе идею и постоянства, и динамизма».

Рассматривая мир Воланда, а именно Бал у Сатаны, там замечаем движение вальса по кругу, «медальон» и венец, что одели придворные Воланда, также имеют форму круга.

Каждый из атрибутов могут появиться в любое время, в любом месте, т.к. Князь тьмы всесилен. Все лишь зависит от того, насколько они нужны их хозяину - Воланду.

Выводы по главе III

Таким образом, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» функция вещи многозначна. Вещь, как «лакмусовая бумажка, помогает определить характер человека, вывести наружу скрытое, сокровенное. Следовательно, та или иная вещь, попадая в мир художественного произведения, становится носителем тех или иных смыслов, качеств и свойств. Вещь всегда дается в каком-нибудь значении, интерпретации.

В романе Булгакова все вещи (атрибуты) главных героев имеют магическое значение, являясь оберегами, амулетами, талисманами. Обереги отводят от владельца зло, талисман – приваживать добро, амулет несет защитную функцию. Все эти предметы «приваживают» добро и «отваживают» зло. Даже у Воланда – Сатаны есть как отрицательные, так и положительные качества. Мастер и Маргарита, обладая оберегами, притягивают положительные качества Воланда и «...в романе потусторонние силы в лице Воланда не только не препятствуют добру», но награждают Мастера покоем и обретением вечной любви с Маргаритой. Остальные герои в романе не обладают вещами – оберегами, и поэтому не защищены от отрицательных сил Воланда.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей дипломной работе рассмотрена лингвистическая специфика изображения героев романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Особенности этой специфики заключаются во многослойности изображения образов героев. М.А. Булгаков «разбрасывает» по страницам романа те признаки, который в совокупности и создают бессмертные образы романа. Важной в описании оказывается каждая деталь:

1. Цвет. Важную роль в создании образов главных героев играет сочетание желтого и черного цветов. Символика желтого цвета определяется двумя полюсами его оттенков. С одной стороны, это теплый красно-золотой желтый цвет жизни. С другой, это холодный и резкий, или же блеклый и грязный желтый цвет болезни и смерти. Черный цвет пальто, на фоне которого несет цветы Маргарита, тоже имеет полярное значение. С одной стороны черный цвет, как правило, символизирует несчастье, горе, траур, гибель. Мастер встречает Маргариту, облаченную именно в черное, она приходит к нему долгожданной любовью, но любовью тревожной, любовью - убийцей, которая поразила героев, как финский нож. Маргарита шьет Мастеру черную шапочку и вышивает ее золотыми нитками, что можно рассматривать как предпосылку к дальнейшей трагедии и помешательству ее возлюбленного. Таким образом, сочетание желтого и черного в «Мастере и Маргарите» служит сигналом для дальнейших тревожных событий.

2. Двойственность. Самым неоднозначным персонажем в романе является Воланд. Двойственность его образа заложена в самом начале романа, в эпиграфе. Выражается это не только в его внешних характеристиках (асимметричное лицо, различные одеяния), но и в его поведении, в его поступках. Несмотря на свою дьявольскую сущность, Воланд вежлив, спокоен, дружелюбен, оказывает помощь тем, кто этого действительно достоин. Еще одним неоднозначным персонажем в романе является Маргарита. Двойственность ее образа заключается в том, что даже до встречи с Воландом и его свитой, она совмещала в себе челевеческую

сущность. Об этом свидетельствуют и глаза Маргариты, и ее королевское происхождение.

3. Эмоции. Важным элементом в создании любого образа является образная передача эмоций. В первую очередь, это делается с помощью соматической лексики и изображения мимики героев. Таким образом мы видим душевное состояние всех персонажей: и болезнь Мастера, его страх и тревогу, решительность Маргариты, ее силу воли.

4. Символы. В произведении М.А. Булгакова символы занимают ключевое место в создании образов. Они позволяют более полно раскрыть характер персонажей и добавить те смыслы, которые скрыты от поверхностного взгляда.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Когда я вскоре буду умирать...»: Переписка М.А. Булгакова с П.С. Поповым: 1928–1940 / сост. В.В. Гудкова. – М., 2003. – 272 с.
2. Амусин, М. "Ваш роман Вам принесет еще сюрпризы" : о специфике фантастического в "Мастере и Маргарите" / М. Амусин // Вопросы литературы. – 2005. – № 2. – С. 111-123.
3. Андреева, В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева. – М.: Астрель, 2004. – 598 с.
4. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
5. Арутюнова, Н.Д. От образа к знаку / Н.Д. Арутюнова. – М., 1988. – 234 с.
6. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 422 с.
7. Бакастова, Г.В. Имя собственное в художественном тексте / Г.В. Баскатова // Русская ономастика. – М., 1984. – С. 23-27.
8. Бакастова, Т.В. Типы и функции семантизации имени собственного в художественном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Одесса, 1987. – 10 с.
9. Барков, А.Н. О Булгакове, Маргарите и мастерах социалистической литературы / А.Н. Барков. – Киев, 1990. – 68 с.
10. Бердяева, О.С. Проза Михаила Булгакова: Текст и метатекст / О.С. Бердяева. – Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т, 2002. – 172 с.
11. Бойко, Л.Б. Антропоним как объект герменевтического толкования при переводе художественного текста / Л.Б. Бойко // Когнитивно-прагматические аспекты лингвистических исследований. – Калининград, 1999. – С. 27-32.

12. Брандес, М.П. Стилистика текста. Теоретический курс / М.П. Брандес. – М.: Прогресс–Традиция, 2004. – 416 с.
13. Вайскопф, М. Москва под ударом, или Сатана на Тверской: "Мастер и Маргарита" и предыстория мифопоэтического "московского" текста / М. Вайскопф, Е. Толстая // Лит. обозрение. – М., 1994. – № 3/4. – С. 87-90.
14. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 20 с.
15. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
16. Винокур, Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Г.О. Винокур. – М.: Наука, 1990. – 452 с.
17. Винокур, Г.О. Понятие поэтического языка / Г.О. Винокур // О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 26-44.
18. Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост.: Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес. – М.: Сов. писатель, 1988. – 528 с.
19. Вулис, А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А.З. Вулис. – М.: Художеств. лит., 1991. – 222 с.
20. Вулис, А.З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А.З. Вулис. – М.: Художественная литература, 1991. – 222 с.
21. Галинская, И.Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях : сборник научных трудов / И.Л. Галинская. – М.: ИНИОН РАН, 2003. – 132 с.
22. Горшков, С.М. Ершалаимские и московские персонажи романа М.А. Булгакова "Мастер и Маргарита" : Сравнительный анализ / С.М. Горшков // Урал. Бирюк. чтения. – Челябинск, 2006. – №4. – С. 451-452.
23. Гумбольдт, В. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 448 с.

24. Дневник Елены Булгаковой / сост. Л.М. Яновская. – М.: Кн. палата, 1990. – 400 с.
25. Елистратов, В.С. О языке Булгакова и стилистических поисках русской литературы XX века / В.С. Елистратов // Русский язык за рубежом. – 1994. – № 4. – С. 45-49.
26. Ефимов, А.И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов. – М.: Издательство московского университета, 1957. – 448 с.
27. Калинин, В.М. Поэтика онима / В.М. Калинин. – Донецк: Юго-Восток, 1999. – 408 с.
28. Карпенко, Ю.А. Имя собственное в художественной литературе / Ю.А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – №4. – С. 34-40.
29. Колганов, В.А. Дом Маргариты: Московские тайны Михаила Булгакова / В.А. Колганов. – М.: Центрполиграф, 2012. – 366 с.
30. Колесникова, Л. А. Три Маргариты великого мастера : жизнь и творчество М. Булгакова / Л. А. Колесникова // Читаем, учимся, играем. – 2010. – № 3. – С. 92-99.
31. Коточигова, Е.Р. Вещь в художественном понимании / Е.Р. Коточигова // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. – М., 1999. – С. 29-36.
32. Котюрова, М.П. Идиостиль / М.П. Котюрова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 696 с.
33. Лосев, А.Ф. Диалектика символа и его познавательное значение / А.Ф. Лосев // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1972. – №3. – С. 228–238.
34. Лосев, А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М., 1995. – 320 с.
35. Магазаник, Э.Б. Ономапоэтика, или «Говорящие имена» в литературе / Э.Б. Магазаник. – Ташкент: Фан. – 148 с.

36. Матвеев, Б.И. Цветопись в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. И. Матвеев // Русский язык в школе. – 2003. - № 1. – С. 67-62.
37. Михайлов, В.Н. Экспрессивные свойства и функции собственных имен в русской литературе / В.Н. Михайлов // Филологические науки. – 1966. – №2. – С. 54–66.
38. Моисеева, М.В. Художник и власть в творчестве М. А. Булгакова / М.В. Моисеева // Школа. – 2003. – №1. – С. 26-33.
39. Петелин, В. Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество / В. Петелин. – М.: Моск. рабочий, 1989. – 683 с.
40. Поздняева, Т. Воланд и Маргарита / Т. Поздняева. – СПб.: Амфора, 2007. – 446 с.
41. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
42. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.
43. Соколов, Б.В. Расшифрованный Булгаков. Тайны "Мастера и Маргариты" / Б.В. Соколов. – М.: ЭКСМО, 2016. – 608 с.
44. Соколов, Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории / Б.В. Соколов. – М.: Наука, 1991. – 176 с.
45. Сорокина, Л.М. Мотив безумия в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Л. М. Сорокина // Вестник Поморского университета. Архангельск: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – №1. – С. 73-77.
46. Суперанская, А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 367 с.
47. Творчество Михаила Булгакова: Сб. статей / Под ред. Ю.В. Бабичевой и Н.Н. Киселева. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1991. – 160 с.
48. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 576 с.

49. Фояякова, О.И. Имя собственное в художественном тексте / О.И. Фояякова. – Ленинград: Печатно–множительная лаборатория ЛГУ, 1990. – 103 с.
50. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 496 с.
51. Эпштейн, М.Н. Образ художественный / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 252-257.
52. Яблоков, Е. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. Яблоков. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
53. Яблоков, Е.А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М.: РГГУ, 1997. – 199 с.
54. Яновская, Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л.М. Яновская. – М.: Сов. писатель, 1983. – 320 с.
55. Яновская, Л.М. Треугольник Воланда: (К истории романа «Мастер и Маргарита») / Л.М. Яновская. – Киев: Лыбидь, 1992. — 189 с.

Словари

1. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова . – М., 1997.
2. Тресиддер, Дж.Словарь символов / Джек Тресиддер. – М.: Гранд, 2001. – 441 с.
3. Аверинцев, С.С. Символ / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – 973с.
4. Соколов, Б.В. Энциклопедия булгаковская / Б.В. Соколов. – М.: Локид-Миф, 2000. – 592 с.
5. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М : Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
6. Рошаль, В.М. Энциклопедия символов / В.М. Рошаль. – СПб.: Сова, 2008. – 394 с.

Источники

1. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита: роман, рассказы / М. А. Булгаков.
– М.: ЭКСМО, 2009. - 638 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

План-конспект урока по русскому языку «Имена собственные и нарицательные» в 5-ом классе

Тема урока: Имена собственные и нарицательные

Цель урока: повторить правописание безударных гласных в корне, закрепить и систематизировать знания об именах собственных и нарицательных, правописание имён собственных.

Задачи:

1. *Образовательные:*

– познакомить учеников с понятиями «собственное» и «нарицательное»;
– формировать умение написания имен существительных собственных и нарицательных.

2. *Развивающие:*

– развивать речь учащихся;
– развивать внимание учащихся;
– развивать практические навыки по определению имен существительных собственных и нарицательных.

3. *Воспитательные:*

– воспитывать речевую культуру.

Оборудование: раздаточный материал, учебник.

Ход урока:

I. Орг. момент

II. Постановка цели и задач

– Какую часть речи вы сейчас изучаете? (Имена существительные).
– Что такое существительное?
– А сегодня мы познакомимся с новыми понятиями: именами существительными собственными и нарицательными.

III. Подготовка к усвоению нового учебного материала

– На ваших столах лежат карточки с текстом из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Прочитайте. Обратите внимание на выделенные слова, распределите их на две категории.

Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших Прудах, появились два гражданина. Первый из них, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Второй – плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках.

Первый был не кто иной, как Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала, а молодой спутник его – поэт Иван Николаевич Поньрев, пишущий под псевдонимом Бездомный.

– По какому принципу вы распределяли данные слова?

– Давайте дополним каждую колонку своими примерами. (2 ученика у доски)

IV. Усвоение новых знаний.

Слова, написанные в первой колонке, называют однородные предметы и являются именами нарицательными. Слова, записанные нами во втором столбике, называют единичные предметы и являются именами собственными.

– Послушайте стихотворение Е. Измайлова про большую букву. Проверим, кто из вас самый внимательный. Какие важные дела у большой буквы?

Прописная буква.

(Веселые стихи)

Буква обычная выросла вдруг,

Выросла выше всех букв-подруг.

Смотрят с почтением на букву подруги.

Но почему? За какие заслуги?

Буква расти не сама захотела,

Букве поручено важное дело.

Ставится в слове не зря и не просто

Буква такого высокого роста.

Ставится буква у строчки в начале,

Чтобы начало все замечали.

Имя, фамилия пишутся с нею,

Чтобы заметней им быть и виднее,

Чтобы звучали громко и гордо

Имя твоё, имя улицы, города.

Буква большая – совсем не пустяк:

В букве большой уважения знак!

– Какие важные дела у большой буквы? (Во время ответов детей на магнитной доске вывешиваются таблички с перечнем “важных дел” большой буквы) Добавить перечень из Памятки:

- имена, отчества, фамилии людей;
- географические названия;
- названия литературных произведений;
- названия исторических событий;
- названия картин, кинофильмов, спектаклей;
- названия предприятий;
- клички животных.

– Вот такие важные дела у большой буквы. Все имена существительные можно разделить на две большие группы. Одни существительные пишутся с большой буквы, другие с маленькой.

– Итак, на какие две группы делятся имена существительные? Давайте обратимся к памятке и посмотрим, какие существительные относятся к собственным, какие – к нарицательным. Приведите примеры.

– Прочитайте в Памятке о том, как называются такие существительные и что они обозначают.

- Какова особенность написания имен существительных собственных?

V. Закрепление полученных знаний.

– Перед вами лежат карточки с тремя текстами из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Из каждого текста выпишите по два примера имен собственных и имен нарицательных.

А) В то время, как случилось несчастье с Никанором Ивановичем, недалеко от дома № 302-бис, на той же Садовой, в кабинете финансового директора театра Варьете Григория Даниловича Римского находились двое: сам Римский и администратор Варьете Варенуха.

Б) Молодые люди, спутники Аззелло, улыбаясь безжизненными, но приветливыми улыбками, уже теснили господина Жака с супругою в сторону, к чашам с шампанским, которые негры держали в руках. По лестнице поднимался вверх бегом одинокий фрячник.

В) Тут он засуетился, начал что-то мямлить и заявил, что самолично решить этот вопрос он не может, что с моим произведением должны ознакомиться другие члены редакционной коллегии, именно критики Латунский и Ариман и литератор Мстислав Лаврович. Он просил меня прийти через две недели.

– Посмотрите на экран. Перед вами тест, решите его.

1. Имена существительные собственные называют:

- а) однородные предметы
- б) единичные предметы.

2. Наричательные существительные пишутся:

- а) с большой буквы
- б) с маленькой буквы

3. В какой строке все слова написаны верно:

- а) дом, мама, миша
- б) кузнец, комар, Комаров

4. В какой строке допущена ошибка:

- а) кузнец, кузьма, кузов
- б) Кузнецов, Петров, Мухин

Обменяйтесь тетрадями и проверьте правильность ответов. Ответы вы видите на экране.

VI. Рефлексия

- Что нового вы узнали на уроке?
- Что для вас было легко, что трудно?
- Что показалось на уроке самым интересным?

VII. Домашнее задание

Напишите мини-сочинение на тему «Город, который я хотел (хотела) бы посетить», употребляя имена собственные.