

ОТРАЖЕНИЕ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

81'23:821.161.1

КАРТИНА МИРА ПИСАТЕЛЯ В ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА М.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

© *Данилевская Наталья Васильевна*

доктор филологических наук, доцент,

Пермский государственный национальный исследовательский университет

Россия, 614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15

E-mail: danil6@mail.ru

В статье рассматривается вопрос об особенностях отражения индивидуальной картины мира писателя М. Булгакова в художественной концепции его романа «Мастер и Маргарита». Анализ осуществляется с учетом мнений литературоведов о специфике содержания романа, а также на основе высказываний самого М.Булгакова о себе и своем творчестве. Специальное внимание уделяется особенностям языкового изображения авторской идеи. Утверждается, что причиной появления сложной и противоречивой художественной концепции романа является острая боль писателя за все, что происходит в России, его переживания за каждый ее день и каждого человека. Посредством лингвостилистического анализа фрагмента текста в статье осуществляется доказательство того, что, во-первых, в романе создана сложная, многоголосая концепция, основанная на противостоянии трех миров; во-вторых, противоречивое отношение автора к действительности и одновременно детски-наивная вера в торжество справедливости реализуются в тонко продуманной языковой ткани, где средства разных уровней языка и разнообразные речевые приемы организованы системно. Исследование представляет собою попытку обосновать важность вдумчивого чтения текстов художественной литературы, важность понимания читателем возникающей в тексте специфической речевой системности, которая появляется как результат целенаправленной деятельности автора по отбору и сочетанию речевых единиц и приемов в языковой ткани текста. С помощью лингвостилистического анализа обосновывается тезис о покомпонентно-языковом отражении в языке произведения картины мира писателя.

Ключевые слова: лингвостилистический анализ; художественный текст; картина мира писателя; структурно-смысловое ядро системы образов.

Осмысляя результаты нашей жизни за последние почти тридцать лет, приходится признать, что смена веков (XX-го на XXI-ый) оказалась для России временем слома сознаний, переходом из одной парадигмы мышления в другую. Отказавшись от коммунистической идеологии и вооружившись туманными для русского общества идеалами демократии (часто до сих пор носящими свойственный началу 90-х годов дух отрицания и вседозволенности), мы не заметили, как подошли к опасной грани, за которой начинается вырождение духовной культуры нации: деформирована и продолжает нарушаться веками складывавшаяся в народе система нравственных ценностей, основанная на евангельских заповедях и глубокой нравственности; в молодежной среде исчезают приоритеты образованности (в широком смысле), воспитанности, скромности, культуры поведения, в том числе речевого, и, как следствие, ослабевают интерес к произведениям высокой, классической литературы, «заставляющей» читателя размышлять, формирующей в нем истинные духовные ценности. Закономерно поэтому, что мы утратили статус одной из самых читающих стран мира и

превратились в нацию мало читающую. При этом читательский интерес в основном ориентирован на массовую литературу — преимущественно детективы, «любовные романы» или иные «легкие» жанры.

Такое состояние современного российского общества близко, на наш взгляд, к *гуманитарной катастрофе*. Последняя вызывает активное неприятие, своеобразную оборонительную реакцию со стороны людей, воспитанных советской системой образования. Сегодня можно видеть повышенный интерес определенной части общества к культуре и ее проблемам, образованию, искусству и (что особенно важно!) родному языку, русской словесности, ее истории и современному состоянию [7, 8, 13, 16, 18 и др.]. Поэтому не случайно именно в последние годы началось активное возрождение риторики (или неориторики), почти забытой и запрещенной в советскую эпоху [4, 11, 14, 17 и др.], разворачиваются исследования религиозной речи [3, 10, 15, 19 и др.], разрабатываются программы возрождения русской словесности и укрепления статуса русского языка (см. Федеральную программу «Русский язык», а также документы Всемирных русских соборов) и др.

Закономерно, что активизировали свою работу в этом направлении и филологи, в том числе лингвисты: исследования языка все настойчивее перемещаются из области структуры в область коммуникации, от рассмотрения отдельных единиц переходят к анализу целого текста, где последний понимается как единственный источник, материал и средство интеллектуально-духовной деятельности. Пожалуй, впервые за последние годы специалистами с особой остротой осознается необходимость введения в школьную программу и тем более вузовскую (для гуманитарных факультетов) курса, направленного на обучение разным видам чтения [1, 2, 9, 11, 12 и др.].

Представляется, что в эпоху техногенных взрывов и всеобщей компьютеризации духовность и гуманность требуют особого, бережного отношения. Можно сказать, что сегодня остро актуальна становится сама гуманитарная мысль. А сбережение всего духовного, что копилось в русском обществе веками, что формировало русскую культуру и специфическую языковую картину мира, в большой степени зависит от классической художественной литературы. И важна не только ее востребованность обществом, но и способность (умение) каждого, читая, видеть и понимать то, что автор хотел сказать, ради чего он вообще взялся за перо.

Языковое пространство художественного текста хранит в себе не одни только сюжеты, события, диалоги героев, их взаимоотношения... Художественное произведение — это хранилище идей, мыслей, чувств, страданий, суждений автора; это слепок определенной эпохи и отпечаток индивидуальной, особенной картины мира писателя, представленной через уникальную речевую системность, в которой не случайно ни один звук или буква, ни одно слово или словосочетание, ни одно предложение и даже ни один пунктуационный знак. Все, о чем думал, за что переживал писатель, покажет читающему *язык* текста. Надо только внимательно, вдумчиво читать. Языковая ткань текста может «предоставить» весьма много информации и о самом произведении, и о его авторе.

Попытаемся рассмотреть особенности картины мира великого русского писателя М. А. Булгакова с помощью анализа языковой специфики одного из фрагментов его знаменитого романа «Мастер и Маргарита».

Среди многочисленных воспоминаний о творчестве М. Булгакова есть такие слова В.Я.Лакшина: «В пьесах Булгакова, в самом их движении и словесной фактуре было какое-то сильное излучение, которое иногда называют неопределенным словом “обаяние”, исходившее, поверх многоголосья лиц, как бы от самой личности автора. Еще отчетливее и ближе лирический голос его прозвучал для нас в прозе. И хотелось

больше узнать о человеке, который так умеет думать, так чувствует и так говорит» [5, с. 7].

В этом «так умеет думать, так чувствует и так говорит» сосредоточена вся великая сила М. Булгакова как мастера русского слова, который каким-то непостижимым образом способен был в речевой ткани текста передать тончайшие оттенки своего мироощущения. Специфика его картины мира кроется во внешне необъяснимой связи с потусторонним миром, он и сам считал себя «мистическим писателем», в чем следовал за любимым его сердцу Н. Гоголем. И они действительно близки друг другу, во всяком случае, в том, что касается остроты и утонченности восприятия окружающего мира.

В своем письме В.Сталину (28 марта 1930 г.) М. Булгаков сам сформулировал свои писательские особенности: «Вот одна из черт моего творчества... Но с первой чертой в связи все остальные, выступающие в моих сатирических повестях: черные и мистические краски (я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной и Великой Эволюции, а самое главное — изображение страшных черт моего народа, тех черт, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания моего учителя М. Е. Салтыкова-Щедрина» [5, с. 27. Выделение автора. — *Н.Д.*]. Именно в острой боли за все, что происходит в России, в страданиях за каждый ее день и каждого ее человека рождались булгаковские тексты. Глубина духовных переживаний писателя при полном понимании, что он бессилен что-либо изменить, привела к болезни и безвременному уходу из жизни. Вот как видел он свое существование в литературе: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашеный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мной и поступили как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе. Злобы я не имею, но я очень устал» [6].

Представляется, что наиболее ярко и полнокровно воплотились эти безысходные страдания писателя в романе «Мастер и Маргарита».

Уставший, загнанный в угол цензурой, писатель в своем письме Сталину просил отпустить их с женой на постоянное жительство за границу. В ответ на это письмо 18 апреля 1930 г. от «отца народов» в квартиру Булгакова последовал телефонный звонок. Во время разговора на вопрос Сталина «А может быть, правда, пустить вас за границу? Что, мы вам очень надоели?» писатель ответил: «Я очень много думал в последнее время, может ли русский писатель жить вне родины, и мне кажется, что не может» [5, с. 27–28]. Этот клубок противоречий, разрывающий душу М. Булгакова, и реализовался, как кажется, в почти детской вере писателя в силу потустороннего мира: если ни вера в доброту человека, ни нравственные законы, ни даже Господь Бог не могут восстановить на земле справедливость, то единственное, что может исправить ситуацию, — мистика, а именно Воланд и его свита, чьи забавы — сущее ребячество по сравнению с тем, что творят представители общества реальных людей.

Многие исследователи творчества писателя считают, что его вера в справедливость высших сил есть не что иное как выражение внутренней, потаенной надежды на правильное понимание Сталиным той ситуации, которая сложилась тогда в советской (постреволюционной) литературе [известны случаи, когда Сталин и в самом деле помог Булгакову, благодаря чему писатель мог творить и работать, хотя отношения с писателями, артистами и режиссерами складывались тяжело]. Как будто

действительно «создатель Воланда в “Мастере и Маргарите” много раздумывал о том, что сила, которая “вечно хочет зла”, может совершать и “блага”» [5, с. 30].

В результате и сам Воланд, и вся его свита предстают в романе не только как образы положительные и симпатичные, но олицетворяют торжество истины, справедливости, восстанавливают добро и человечность в отношениях между людьми и — главное — вселяют в их души веру во все это (особенно если рассматривать образы Мастера и Маргариты, а также обобщенный образ адресата, у которого после прочтения текста остается именно такое ощущение). Такова, как представляется, общая философская суть художественной идеи М.Булгакова.

Художественно-образная система романа построена на резком противоречии, даже конфликте трех «миров»: с одной стороны, это мир одухотворенности и любви Мастера и Маргариты, с другой стороны — это мистический мир Воланда и его свиты; третий мир составляют все появляющиеся в процессе разворачивания сюжета жители Москвы, к коим относятся и представители литературной среды. Причем первые два мира тяготеют друг к другу как образы, воплощающие в себе положительную оценочную позицию автора. Третий же мир — московские обыватели вместе с творческой интеллигенцией — построен на полном отрицании, неприятии, доходящем в контекстуальном изображении до авторской издевки, ядовитого сарказма.

Одна из ведущих мыслей романа — мысль о справедливости, которая неизбежно торжествует в жизни духа. Однако «изюминкой» этой мысли является авторское решение об источнике справедливости, в функции которого выступает не Бог, а сатана: невозможность изменить реальными силами погрязший в грехах мир людей исправляется мечтой о неминуемом наказании грешников со стороны нереальных сил — сатанинских. Именно он, сатана, оказывается в романе олицетворением высшего суда, наказывающего грешащих и защищающего обижаемых.

Это резкое противопоставление духовного уродства реального мира и какой-то завораживающей красоты мира нереального служит структурно-смысловым ядром (стержнем) всей художественно-образной системы произведения. Пронизывая весь текст, данное противопоставление превращается в концептуальный конфликт, реализация которого осуществляется далеко не только средствами сюжетного, композиционного, событийного построения, но во многом — именно языковыми и речевыми средствами. Причем понимание сути этого конфликта возникает у читателя задолго до того, как он доберется до целостного осмысления книги, т.е. еще в процессе чтения — уж слишком явно, даже резко выведен автором этот конфликт в языковой ткани произведения.

Подтвердим наши утверждения посредством лингвостилистического анализа одного из небольших фрагментов текста. Подчеркнем: лингвостилистический анализ представляет собой единство трех планов интерпретации текста: 1) собственно лингвистический анализ составляющих текста, т.е. квалификацию строевого своеобразия фонетического, морфологического, лексического и синтаксического уровней текста; 2) стилистический анализ текста, т.е. квалификацию его строевого своеобразия с точки зрения речевой системности той или иной функциональной разновидности языка; 3) литературоведческий анализ, предполагающий рассмотрение данного текста в системе идейно-художественных взглядов писателя, а также в парадигме соответствующего произведению этапа (периода) общелитературного процесса [1, 2, 12 и др.].

Проанализируем начало седьмой главы «Нехорошая квартира», а именно момент пробуждения Степы Лиходеева у себя на квартире после хмельного загула «на Сход-

не, на даче у автора скетчей Хустова, куда этот Хустов и возил Степу на таксомоторе». Фрагмент начинается следующим абзацем¹:

*Степа **разлепил** склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытою черной щетиною физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке с воротником и галстуком, в кальсонах и в носках.*

Сразу обращают на себя внимание морфологические средства создания образа Степы Лиходеева (см. выделенное полужирным шрифтом). Ср.: приставки *раз-* и *с-* в словосочетании *разлепил склеенные веки* усиливают у читателя не совсем ясное пока ощущение тяжелого физического состояния Степы в момент пробуждения. Действительно, процесс открытия склеившихся во сне век уже сам по себе требует определенных усилий, однако автор, очевидно, специально добавляет к словосочетанию «склеенные веки» глагол '*разлепил*', делая дополнительный акцент на физической сложности пробуждения героя. Мучительность, вязкость, клейкость состояния героя подчеркивается также посредством *полисиндетона* — стилистически значимого повтора предлогов *с* и *в*: Степа не в состоянии увидеть себя в целостности, его взгляд с трудом перемещается с предмета на предмет, с одной части тела на другую, от одного предмета одежды на другой. Поэтому сорочка, воротник, галстук, кальсоны и носки существуют в сознании героя не как единство, составляющее его «костюм», а как отдельные, оторванные друг от друга детали, отражающие особенность сиюминутного Степиного восприятия. Так посредством морфологических единиц автор передает хаотичную мозаику восприятия, никак не складывающуюся в болезненном сознании героя в целостный образ.

Тяжесть Степиного похмелья раскрывается, кроме того, и словосочетаниями *опухшая физиономия, заплывшие глаза*, которые в данном контексте и рядом с сочетаниями *покрытою черной щетиною* и *с торчащими в разные стороны волосами* приобретают комическое, даже ироничное значение: мы не только не проникаемся сочувствием к герою, но смеемся над ним (или, как минимум, начинаем ощущать, что он смешон). Эта семантика иронии усиливается приемом стилистического контраста, создаваемого, во-первых, с помощью введения в контекст иностилевой фразеологии, в частности стереотипных сочетаний, свойственных канцелярскому подстилю, ср.: *отражается 'в виде человека'*. Во-вторых, с помощью постфикса *-ою*, свойственного преимущественно высокому поэтическому или песенному языку: слова *покрытою* и *щетиною* в окружении сниженной лексики и в целом комичного контекста усиливают семантику иронии. В-третьих, с помощью слов сниженной коннотации *Степа* и *физиономия*.

Следует отметить, что на стилистическом контрасте построен весь рассматриваемый абзац, где сочетаются (сталкиваются) слова нейтральной (*веки, увидел, трюмо, черный, глаза* и др.), сниженной (*физиономия, торчащий, щетина*) и возвышенной (*покрытою, сорочка*) коннотации. Интересно, что общее ироничное значение контекста меняет изначально нейтральное или возвышенное значение слов. Таковы, например, слова *торчащими, опухшей, заплывшими, кальсонах, грязной* (нейтр.) или слова *отражается* (в обыденной речи мы скажем «он увидел себя»), *сорочка* (более привычно — «рубашка»), *разлепил* (вместо нейтрального «открыл»).

Особое значение приобретает в этом отрывке и звукопись, усиливающая общее звучание конструируемого автором ироничного смысла. Так, можно отметить преоб-

¹ По мере анализа фрагменты текста будем приводить отдельными или несколькими абзацами с попутными комментариями и необходимыми выделениями посредством разных шрифтов, подчеркиваний и разрядки.

ладание свистящих, шипящих и «рычащих» звуков, в целом акцентирующих тяжесть Степиного состояния.

Кроме названных (полисиндетон, стилистический контраст), здесь можно выделить и такие средства речевой выразительности (тропы), как инверсия (см. подчеркнутое), обилие эпитетов (*торчащие волосы, опухшая физиономия, заплывшие глаза, грязная сорочка* и др.), каламбур (*сорочка с воротником и галстуком*), градация. Что касается последнего тропа, то он обнаруживается в описании того, что Степа Лиходеев идентифицирует как собственную внешность. Ср.: ... *в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытой черной щетиной физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке с воротником и галстуком, в кальсонах и в носках*. Каждый последующий компонент этого ряда оказывается более значимым, резко усиливая ироничное отношение автора к образу героя, потому что самыми важными деталями в его облике оказываются кальсоны и носки, относящиеся в народной культуре к интимным частям мужской одежды, о которых не принято говорить открыто.

Перейдем ко второму абзацу:

Таким он увидел себя в трюмо, а рядом с зеркалом увидел неизвестного человека, одетого в черное и в черном берете.

Как видно, писатель продолжает разворачивать прием антитезы: после подробного описания, мягко говоря, непривлекательного облика Степы читатель видит иного героя, по внешнему виду резко противоположного первому, поскольку черная одежда и черный берет, как дополнительная деталь костюма, свидетельствуют (кроме принадлежности к виртуальному миру черных сил, как известно из романа) о строгости, опрятности, о принадлежности к культурному слою общества (ср. сложившееся в народном сознании именно такое представление о внешнем виде поэтов, писателей, художников). Во всяком случае, подобное ощущение возникает у читателя в подсознании благодаря контактному расположению этих двух абзацев.

Противопоставление двух героев, двух миров усиливается также за счет анафоры, ср. начало второго абзаца (см. подчеркнутое) и практически такое же начало первого абзаца (*Степа ... увидел, что отражается в трюмо...*). Автор как бы останавливает внимание читателя на безобразно выглядящем Степе, чтобы более эффектно перейти к представлению героя иного уровня.

Еще одним средством противопоставления героев во втором абзаце служит слово *зеркало*. Действительно, Степа отражался в трюмо, и только с ним (как привычным предметом человеческого обихода) мог быть соотнесен образ этого, с точки зрения авторской концепции, отрицательного героя. Воланд же предстает перед Степой и читателями, находясь рядом именно с *з е р к а л о м* как символом виртуального мира, могущественного и загадочного.

Третий абзац так же, как и второй, состоит из одного предложения:

Степа сел на кровать и сколько мог вытаращил налитые кровью глаза на неизвестного.

По сравнению со стилизованным рисунком первого абзаца данное предложение (впрочем, как и уже проанализированное второе предложение) не отличается явным стилистическим контрастом: все слова несут либо нейтральную, либо разговорную, сниженную окраску (ср. лексемы *Степа, вытаращил*, идиому *налитые кровью глаза*). Однако это предложение нельзя считать стилистически невыразительным, более того, содержательно оно усиливает концептуальные смыслы рассматриваемого фрагмента текста. Посредством чего это достигается?

Прежде всего обращает на себя внимание анафорическая связь данного предложения с первым абзацем, поскольку и то и другое начинаются лексемой *Степа*. Сле-

дует отметить, что в ближайшем контексте (во время диалога Лиходеева и Воланда в «нехорошей квартире») лексема *Степа* в качестве начальной позиции абзаца и, следовательно, одновременно в качестве анафоры используется автором еще несколько раз, ср.:

Степа нащупал рядом с кроватью брюки... [9 абзац фрагмента];

– *Простите...* — *прохрипел Степа, чувствуя, что...* [13 абзац фрагмента];

Степа был хитрым человеком и, как ни был болен, сообразил... [15 абзац фрагмента];

Степа, тараща глаза, увидел, что на маленьком столике... [18 абзац фрагмента].

Кроме того, лексема *Степа* на полутора ближайших страницах текста употребляется (в добавление к уже названному) еще девять раз. И это не случайно для автора: называя героя именно так — в контексте произведения стилистически сниженным, даже пренебрежительным вариантом имени, — М.Булгаков целенаправленно подчеркивает приниженность данного образа и одновременно выражает свою негативную оценку по отношению к нему.

Выразительность третьего абзаца-предложения создается также, во-первых, характерным для Булгакова приемом «разрушения стереотипа». Так, автор пишет: *Степа... сколько мог вытаращил... глаза*. Распространение известного фразеологизма *вытаращить глаза* сочетанием *сколько мог* служит очередным средством акцентирования читательского внимания на важной мысли о том, что Степа все еще пьян, он мучительно и больно приходит в себя: глагол *вытаращить* обозначает максимальную степень действия, в единстве же с сочетанием *сколько мог* максимальная степень возрастает до гипермаксимальной, обозначая невероятные по силе чувства страха и удивления, которые охватили Степу в этот момент. Во-вторых, выразительность создается метафорой *налитые кровью глаза* с помощью которой подчеркивается тяжелое похмельное состояние героя и его сходство с животным, а также выражается очередная «порция» авторской иронии по отношению к Степе. Интересно, что это уже второй акцент на сходстве последнего с животным (см. в первом абзаце такие актуализаторы, как *с опухшей, покрытой черной щетиною физиономией*). Если объединить эти акценты, то получив выраженное на смысловом уровне (т.е. в подтексте, имплицитно) полное неприятие, отрицание автором образа Степы как представителя творческой русской интеллигенции советского периода. Это позволяет говорить о том, что в данном отрывке мы имеем дело не просто с иронией автора, но со *злой* иронией, уничтожающей и отвергающей Степана Лиходеева как представителя человеческого общества. Во всяком случае все проанализированные нами абзацы представляют героя лишь человекоподобным существом, находящимся на уровне недо-человека.

Это межеумочное состояние Степы, противоположное образу Воланда (который, не являясь человеком, все же более человечен), писатель буквально вылепляет по крупницам в следующем фрагменте, посвященном диалогу этих героев. См.:

Молчание нарушил этот неизвестный, произнеся низким, тяжелым голосом и с иностранным акцентом следующие слова:

– *Добрый день, симпатичнейший Степан Богданович! Произошла пауза, после которой, сделав над собой страшнейшее усилие, Степа выговорил:*

– *Что вам угодно? — и сам поразился, не узнав своего голоса. Слово «что» он произнес дискантом, «вам» — басом, а «угодно» у него совсем не вышло.*

Обращение Воланда к Лиходееву выступает (на фоне только что прочитанного) как гипербола-антитеза, поскольку *такого* Лиходеева трудно назвать по имени-отчеству, а тем более увидеть в нем хоть что-то симпатичное. В результате в сознании вдумчивого читателя возникает понимание того, что автор в очередной раз, те-

перь уже от лица Воланда смеется над Степаном, скорее даже издевается над ним (ср. превосходную степень прилагательного). Автор не снижает интенсивности своего сарказма и в следующем предложении: *произошла пауза* — глагол «произойти» в сочетании с существительным «пауза» актуализирует значение неожиданного затруднения, замешательства, какого-то умственного тупика, вдруг случившегося со Степой; *сделав над собой страшнейшее усилие* — знакомый нам прием «разрушения стереотипа» служит еще одним средством авторского акцента на комичности Степного состояния и самого Степы как одного из героев романа; *выговорил* — глагол, демонстрирующий другую сторону тяжелого похмелья героя, связанную с его неспособностью говорить. Ср. в связи с этим следующее предложение о том, как Степа начинает говорить: произносимые им слова не произносятся. И в этом случае весьма значимым средством иронии и противопоставления героев оказывается синтаксис.

Так, Воланд легко и бодро говорит «низким, тяжелым голосом», причем бодрость и незатруднительность речи героя подтверждаются восклицательным знаком. При этом градация — *низким, тяжелым голосом и с иностранным акцентом* — выполняет функцию смыслового усиления: контекстуальные синонимы *низкий* и *тяжелый*, находясь в однородной позиции, как бы укрупняют мысль об уверенном, сильном, властном голосе незнакомца, а сочетание *с иностранным акцентом* специально поставлено автором в постпозицию, чтобы выделить в этом ряду мысль о том, что незнакомец относится к какому-то другому, неизвестному для Степы миру.

Описание речи Степы выстраивается писателем в соответствии с его отношением к чиновникам МАССОЛИТа и в то же время весьма эффектно, концептуально значимо. Так, сначала Булгаков воспроизводит обращенный к Воланду Степин вопрос, заданный, кстати, по всем канонам бюрократического языка — *Что вам угодно?* Можно считать, что стилистика вопроса также концептуально значима и выступает в качестве очередного средства гиперболизированной антитезы. Далее мы читаем о том, как произносится этот вопрос устами Степы. И здесь после слов «не узнав своего голоса» по правилам современной пунктуации должно следовать двоеточие, ибо автор начинает разъяснять, почему герой не узнал своего голоса. Однако более адекватным и, очевидно, эффективным для авторской концепции оказывается парцелляция, в результате чего уточняющая конструкция выступает как самостоятельная мысль. Такой синтаксис, безусловно, позволил более ярко выразить очередную «порцию» авторского смеха над Степой. Не случайно далее в рассматриваемом контексте Булгаков еще не раз отметит это состояние тяжелого речепроизводства Степы ремарками типа *хрипло спросил; прохрипел Степа; начал он, еле ворочая языком; пискнул Степа; Степа выдавил из себя слова*.

В этом духе злого смеха и резкого противопоставления двух миров продолжается описание встречи Воланда и Лиходеева. В целом же конфликтность сопоставления команды Воланда и псевдоинтеллектуальной, псевдокультурной чиновничьей богемы первых постреволюционных десятилетий — одна из основных линий эстетической концепции М.Булгакова, воплощенной в данном произведении. Писатель намеренно романтизирует нечистую силу, чтобы ярче показать бездуховность и ничтожность реальных людей, принадлежащих к элите московского общества. По воле автора команда Воланда оказывается благороднее и умнее образованных представителей творческого бомонда; именно Воланд и его спутники несут ответственность за происходящее в реальности и восстанавливают справедливость, наказывая зло и спасая невинно страдающих от бюрократической машины. Такой «расклад» системы образов свидетельствует, как мы отмечали, о резко отрицательном отношении М. Булгакова к современной ему российской действительности, о полном неприятии

советских служителей литературы и искусства, о мечте восстановить в реальной жизни справедливость.

Вместе с тем запечатленное в романе многоголосие и противостояние трех миров (см. выше) направлено не только на отрицание. Сила авторского сарказма устремлена, как мы узнаём из текста всего произведения, на утверждение бескорыстного служения искусству, которому писатель был верен всю свою недолгую жизнь. Благородство души, чистая совесть, сердечная доброта, нравственное достоинство, служение справедливости, бескорыстная любовь — вот основные концепты эстетической идеи автора в романе «Мастер и Маргарита».

Литература

1. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Филологический анализ текста. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003, 400 с.
2. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Москва: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
3. Войтак М. Стереотипизация и творчество в поэтической молитве // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2000. С. 47–63.
4. Волков А. А. Курс русской риторики. М.: Русская панорама: Кафедра, 2013. 414 с.
5. Воспоминания о Михаиле Булгакове: Сборник / сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. 528 с.
6. Высказывания о М. Булгакове [Электронный ресурс]. URL: <http://aphorism-citation.ru/index/0-588> (дата обращения 24.11.2018).
7. Горшков А.И. Русская словесность: От слова к словесности // Язык как материал словесности: сб. науч. статей: к 90-летию профессора А.И. Горшкова. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А. М. Горького, 2013. С. 5–25.
8. Кожина М. Н. Речеведческий аспект теории языка // Stylistyka. Вып. VII. Opole, 1998. С. 5–32.
9. Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка. М.: ФЛИНТА: Наука, 2018. 462 с.
10. Куликова И. С., Салмина Д. В. Миссионерское Евангелие: добро или зло?: Филологическая критика. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000. 239 с.
11. Купина Н. А. Креативная стилистика. М.: Флинта: Наука, 2017. 180 с.
12. Купина Н. А. Филологический анализ художественного текста: Практикум. М.: Флинта: Наука, 2003. 405 с.
13. Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. 2. М.: Флинта: Наука, 2006. 511 с.
14. Львов М. Р. Риторика. Культура речи. М.: Академия, 2004. 270 с.
15. Мечковская Н. Б. Язык и религия. М.: Гранд: Агентство «Фаир», 1998. 349 с.
16. Нерознак В. П. Теория словесности: старая и новая парадигмы // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 2009. С. 13–31.
17. Рождественский Ю. В. Теория риторики. М.: Флинта: Наука, 2004. 510 с.
18. Шмелева Т. В. Речеведение: в поисках теории // Stylistyka. Вып. VI. Opole, 1997. С. 301–313.
19. Штайн К. Э. Многогранность философско-религиозного дискурса О. Павла Флоренского и глубинный стереотип // Стереотипность и творчество в тексте. Пермь, 2000. С. 32–46.

Н. В. Данилевская. Картина мира писателя в языковом пространстве текста (на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

A PICTURE OF THE WORLD OF WRITER IN HIS LANGUAGE SPACE
OF THE TEXT (ON THE EXAMPLE OF NOVEL "MASTER AND MARGARET"
BY M. BULGAKOV)

Natalia V. Danilevskaya
doctor of philological sciences,
associate professor
Perm state national research university
15, Bukirev street, Perm, 614990, Russia
E-mail: danil6@mail.ru

In the article is examined a question about the features reflecting the individual picture of the world of writer M. Bulgakov in artistic conception of his novel "Master and Margaret". An analysis is made taking into account opinions of literary critics of specific maintenance of novel, and also on the basis of expressions made by M. Bulgakov about himself and his novel. The special attention is paid to the features of language used to implement the author's idea. It becomes firmly established that reason of appearance of difficult and contradictory artistic conception of the novel is a writer's pain for everything, that takes place in Russia, his experiencing for every day and everybody. By means of linguistic analysis of fragment of text the article proofs that firstly, the difficult, many-voiced conception based on the opposition of three worlds is created in a novel; secondly, contradictory attitude of author towards reality and simultaneously childish faith in the triumph of justice is realized in a thin carefully thought out language fabric, where facilities of different levels of language and various speech receptions are organized in a system. The research is an attempt to substantiate the importance of thoughtful reading of fiction texts, the importance of the reader's understanding of the specific speech system that arises in the text, which appears as a result of the author's purposeful activity on the selection and combination of speech units and techniques in the language tissue of the text. With the help of linguistic and stylistic analysis, the thesis of component-language reflection of the writer's worldview in the language of the work is substantiated.

Keywords: linguistic and stylistic and stylistic analysis; artistic text; picture of the world of writer; structural-semantic hardcore of characters.