



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Мотив противостояния Ученик-Учитель в романе М.А. Булгакова  
«Мастер и Маргарита»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.04.01 Педагогическое образование  
код, направление**

**Направленность программы магистратуры  
«Современное филологическое образование в образовательных  
организациях различного типа»**

**Форма обучения очная**

Проверка на объем заимствований:  
71,28 % авторского текста  
Работа \_\_\_\_\_ к защите  
рекомендована/не рекомендована  
«27» мая 2022 г.  
зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т.Н. Маркова Маркова Т.Н..

Выполнил:  
Студент группы ОФ-215-275-2-1  
Журавлев Валентин Владимирович  
Научный руководитель:  
д-р филол. наук, профессор  
Голованов Игорь Анатольевич

Челябинск  
2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА 1. МОТИВ ПРОТИВОСТОЯНИЯ УЧЕНИКА И УЧИТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ.....	13
1.1 Термин «сюжетный мотив» в отечественном литературоведении .....	13
1.2 Философско-методологический подход к пониманию понятия «конфликта».....	20
1.3 Мифопоэтический подход к пониманию изучаемого мотива.....	24
Выводы по первой главе.....	39
ГЛАВА 2. ФУНКЦИИ МОТИВА ПРОТИВОСТОЯНИЯ УЧЕНИК- УЧИТЕЛЬ В СТРУКТУРЕ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	41
2.1 Вариации мотива в «московских» главах романа .....	41
2.2 Вариации мотива в «ершалаимских» главах романа .....	65
Выводы по второй главе.....	87
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	95
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ.....	95
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	108

## ВВЕДЕНИЕ

В русскую литературу и в наше сознание роман Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» вплетён как невероятно аутентичная целостная художественная структура, в основе которой был сосредоточен чуть ли не весь духовный и идейно-смысловый потенциал русской художественной литературы, имеющей в себе отголосок преемственности вечных нравственных ценностей античности и христианства. Эти ценности пережили революцию, диктатуру, вездесущую пропаганду воинственного атеизма и последующее разрушение государства, сопровождаемое невиданным моральным упадком.

Вполне возможно, именно библейские мотивы сделали судьбу романа поистине уникальной. Когда он создавался, многим современникам автора казалось, что Библия – книга не актуальная, которую кто-то, может, ещё и помнит, но время её уже ушло безвозвратно. Но вот в шестидесятые годы роман, наконец, становится доступен массовому читателю. А читатель этот в большинстве своём не знал ни Ветхого, ни Нового Завета и потому легко отождествлял историю бродячего философа Иешуа Га-Ноцри, рассказанную М.А. Булгаковым, с самим Евангелием, невольно совершая таким образом двойную ошибку: заблуждаясь относительно Священного Писания и не понимая глубины авторского замысла. В нашем исследовании также будет применяться сопоставление мотивов булгаковского романа с самой Библией – Вечной Книгой, которую каждое поколение (и в данном случае это имеет особый смысл) прочитывает по-своему.

Как относился к Библии сам автор «Мастера и Маргариты»? Можно ли ответить на этот вопрос, опираясь на содержание романа? Вполне возможно. Начнём с того, что М.А. Булгаков, сын профессора духовной академии и внук православных священнослужителей, не раз, по воспоминаниям близких, менял в своей жизни отношение к христианской

вере. Нелепым было бы утверждать, будто М.А. Булгаков полемизирует со Священным Писанием в духе популярных в те годы «богоборцев» типа Демьяна Бедного или Емельяна Ярославского. В романе нашли своё отражение две существовавшие тогда точки зрения на историчность Иисуса Христа: мифологическая, считавшая личность Назарянина «персонификацией мифа» то есть придуманной христианами с начала и до конца для «олицетворения» их идеи об уже свершившемся приходе Мессии, Сыне Божиим, выразителе нового религиозно-нравственного учения, созданного впоследствии (у нас в стране она была господствующей вплоть до шестидесятых годов). Другая точка зрения – историческая, которой придерживались как верующие, так и неверующие (последние, правда считали, Христа личностью исторической, но мифологизированной, то есть признавали достоверность евангельской истории частично)

В условиях прошлого столетия для человека позднесоветской эпохи роман представлялся чем-то наподобие канонического евангельского произведения, существование которого само по себе должно было быть дерзким укором по отношению к существовавшей государственной идеологии. Исследователи 60 - 70-х годов изучали произведение с точки зрения исключительно секулярного литературоведения, не обращаясь к религиозному толкованию романа. Были даже попытки скорректировать под рамки идеологических догм, правил и установок творчество писателя и его личность [32]. Были работы, в которых можно заметить стремление адаптировать факты биографии и особенности творческого процесса М.А. Булгакова под художественные и мировоззренческие ориентиры исследователей. [79], [117], [80], [104]. Не обходилось и без попыток обосновать через творчество писателя его солидарность с революцией и её идеями [117], [115]; готовность следовать «партийной линии» [80]; симпатии к социализму [104]. Работы подобного рода можно обосновать, как желание учёных внести писателя в советскую культуру, соблюдая

границу дозволенного и сделать реальным чтение его произведений для рядового читателя.

Новые перспективы были заложены исследованиями М.О. Чудаковой, её фигурой обозначен новый этап в булгаковедении [109]. При изучении творчества писателя стало уделяться больше внимания его рукописям, дневникам, письмам, всевозможным документам и свидетельствам современников.

Уже в конце 80-х, в начале 90-х годов, у исследователей открылись новые горизонты для изучения булгаковского романа, произведение уже можно было рассматривать, прибегая к теологическому толкованию, сопоставляя также библию с ершалаимскими главами романа «Мастер и Маргарита». Тогда стали и актуальны обвинения в искажении евангельских событий, М.А. Булгаков получил регалии чернокнижника, мистика, эзотерика и еретика, где-то вовсе придавался условной анафеме и был заочно записан в последователи теософизма Е.П. Блаватской [103].

Вопроса религиозной веры Булгаков в романе не касается или, лучше сказать, оставляет открытым: в «библейских» главах (особенно это заметно в сравнении с другими, «московскими главами») о чудесах говорится как бы вскользь, неопределенно (Иешуа, например, вылечивает Пилата словами, обычными для любого гипнотизёра), а о Воскресении Христовом не сказано вообще ничего, что можно расценить и как авторский намёк: главное здесь не в этом. В романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгаков, пересказывая евангельскую историю, отстаивает право художника на творческую фантазию. Даже в тех случаях, когда речь идёт о канонических, «официальных» текстах, утвердившихся в сознании людей как единственно правильные. Автор не создаёт новое Евангелие от кого-то, но даёт художественное толкование Священного Писания. И потому следовало бы не упрекать его за «неточности», а задуматься над тем, в чём именно и, главное, ради чего автор отступает от общеизвестных текстов.

Становится очевидным, что фигура писателя и его творчество обрели

множество взаимоисключающих оценок и трактовок. «Сделать писателя продолжателем той же духовной традиции, к которой принадлежали Ф.М. Достоевский, Н.С. Лесков можно только по недоразумению или по причине полного идейного дальтонизма» [30; с. 34] – жёсткий вердикт от Н.К. Гаврюшина, по всей видимости, является ответной репликой на слова И.И. Виноградова: «Нравственный императив верности человека самому себе в истине, добре, справедливости ... и в этом М. Булгаков - прямой наследник традиции русского философского романа XIX века - романа Толстого и Достоевского» [28], [56], чья работа первой ознаменовала интерес к Булгакову, как к писателю, в творчестве которого развивались этические и важнейшие философские темы русской литературы – темы нравственного поиска.

На современных этапах изучение творчества М.А. Булгакова проходило в направлении анализа культурных и литературных традиций, на этих этапах литературоведение получила плодотворные результаты, свидетельством чему стали разнообразнейшие методы и способы анализа булгаковских произведений. На передний план выступила проблема толкования художественных произведений писателя и определения интертекстуальных уровней его произведений. Определённое влияние в литературоведение оказали работы Б.М. Гаспарова. В одном из своих исследований он обозначил литературные и культурные подтексты «Мастера и Маргариты», при изучении мотивной организации структуры романа и его прототипов [34]. Б.М. Гаспаров изучил евангельские мотивы и образы в творчестве Михаила Афанасьевича, и пришёл к заключению о том, что интерпретация на данном уровне позволяет выявить явные связи между художественными текстами писателя, также он отметил, что анализ образов и мотивов позволяет проникнуть во внутреннюю логику развития творчества писателя [35; с. 83].

Богатство смысловых переплетений в текстах писателя с историко-литературным подтекстом эпох современной и предшествующих М.А.

Булгакову стало предметом изучения филолога Е.А. Яблокова [114], [115]. Основываясь на методике мотивной интерпретации, исследователь занимался изучением сложного художественно-философского мира М.А. Булгакова. После анализа Е.А. Яблоков приходит к выводу, что интертекстуальное богатство в произведениях писателя обусловлено своеобразием авторского мироощущения. Множество смысловых переплетений в художественных текстах автора с историко-культурными традициями говорит нам о консерватизме М.А. Булгакова, о его симпатии к идеям сохранения его родной культуры, культуры старой [114; с. 5]. Но вместе с этим, художественному миру писателя присущи «черты пародийности и бурлеска, которые воспринимаются как разнужданные мифы, что препятствуют непредвзятому восприятию исторических событий. Двойственное направление в интертексте булгаковских произведений – есть не что иное, как диалектичное авторское мироощущение, где идея вечного возвращения равноправно сочетается с идеей абсолютного поступательного движения[114, с. 5-6]. Разнообразие межтекстовых связей, присущее Булгакову, по мнению Е.А. Яблокова, является отражением одной из главных черт художественного мира писателя – непреходящего диалога Истории и Культуры [29]:«непредсказуемой и бесконечно саморазвивающейся во времени человеческой жизни «как она есть» - и аккумулирующего метафизическое инобытие в вечности «культурного слоя» [114; с. 6].

Главнейшей из тем, затрагиваемых при исследовании булгаковского творчества, является тема «культурного достояния». Конечно же, подобное связано не только с отвлечённо-академическими вопросами, но имеет и достаточно «прикладную» сторону. Здесь идёт разговор, разумеется, о границах и роли интертекста в литературном наследии писателя.

М.А. Булгаков жил во времена, когда европейские интеллектуалы предвосхищали последние времена для существовавшей цивилизации. Это настроение отражено в популярной книге двадцатых годов и, можно

сказать, в хрестоматийном труде для правых – «Закате Европы» Освальда Шпенглера. Рассуждения, которым предаётся философ, по своему духу близки писателю: «Существует ли логика истории? Существует ли по ту сторону всего случайного и не поддающегося учёту в отдельных событиях некая, так сказать, метафизическая структура исторического человечества...?» [115; с. 128]

Вместе с этим нельзя говорить об однозначном писательском отношении к историческим кризисам: обновление является имплицитной составляющей любого катаклизма. В сущности, для Михаила Афанасьевича Булгакова мифотворчество является обычным и правильным методом «консервации» нашей исторической действительности. Для живой культуры это действенный способ, так сказать, «освоить» время. Но эсхатологизм, свойственный для мировосприятия М.А. Булгакова, обозначает внимание писателя к тем историческим процессам, при которых «количество переходит в качество» и мифы оказываются в явном примате над «живо жизнью» [116; с. 7].

Мыслитель Н. Бердяев в одной из определяющей для своей философии книг «Смысл творчества» (1916 г.) писал о надломе культуры, которая оказалась на пороге своего предела и создающей мир символов вместо растолковывания и преобразования действительности. «Основная проблема XIX и XX века, – пишет Бердяев, – проблема отношения творчества (культуры) к жизни (бытию)» [21; с. 520]. Задача человека, как считает Бердяев, – творить жизнь; культура же всегда создавала лишь отражение к жизни и к началу XX века исчерпала все свои потенции [21; с. 8]. Высокая интертекстуальность булгаковских произведений интерпретируется по-разному. Но Е.А. Яблоков приходит к сочетанию разнонаправленных векторов: «Тут и игра и наследование, и разрыв, и кровное родство, и попреки. Как сыновья восстают на отцов, так восстаёт и Булгаков на своих прародителей. То спор жизни с литературой» [116; с. 8].

Булгаковский интертекст имеет предпосылки к своему



«самоотрицанию». В своём закатном романе автор без сомнения заложил механизм толкования происходящего внутри текста в топике европейско-христианской парадигмы, под этим подразумевается естественное желание читателя «редуцировать» художественные события в области Евангелия, но вместе с этим подобная установка представляется ложной программой, в рамках которой читатель испытывает сомнения касательно того, что он видит в тексте: культурный стереотип или всё-таки «объективные» сюжетные процессы и действия. «Обостренное чувство архетипа, присущее Булгакову, позволяло моделировать события так, что нынешние исследователи находят десятки литературных источников и реминисценций с совпадением в штрихах и деталях – тогда как в подавляющем большинстве случаев это всего лишь обращение к генетическим корням европейской культуры» [90; с. 145].

Проблема взаимосвязи поколений и сохранения культуры; проблема конфликта жизни и мифа на наш взгляд, наиболее полно были отражены во взаимоотношениях нескольких персонажей «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова, чьи действия попадают под типологию Учителя и Ученика, именно данный мотив попадает под изучение в нашей диссертационной работе.

«Библейское» произведение с самого начала своего появления в 1966 году на страницах журнала «Москва» удерживает на себе неустанное внимание лингвистов и литературоведов, пытающихся изучить роман на всевозможных уровнях, включая художественную тематику, проблематику, образы романа, стилевые и жанровые детали, речевой аспект произведения, художественные приёмы и проч. лингвисты и литературоведы, занимающиеся изучением «Мастера и Маргариты», часто прибегают в своих работах к использованию понятия «мотива» [25]. В своей диссертационной работе Васильева-Шальнева Т.Б. приходит к заключению касательно наличия в романе широкой мотивной структуры, состоящей из мотивов двух категорий: мотивы-понятия и мотивы-образы.

К первому феномену относятся мотивы солнца, луны, грозы, огня, цветка, крови, ножа, осколков, а также «номинативные цепочки тождественных знаков» (масло-вино-кровь; меч-копье-нож-игла); ко второй – мотивы любви, творчества, страха, свободы, ученичества, предчувствия, предопределения, слепоты, прозрения, покаяния, искупления, прощения, прощания [25; с. 10].

В художественной системе романа мотивы возникают в обычной, вариативной и пародийной формах, что, вполне понятно, должно устанавливать информационное содержание, связанное с устойчивостью, изменчивостью и относительностью абсолютно всех компонентов, что образуют романное целое.

Присутствие лейтмотивной структуры определяет: целостность художественного пространства, организованного писателем; осуществляет развитие данного художественного пространства с помощью инвариативных и транспозиционных мотивов; и объясняет семантическое содержание художественного текста, его проработанную и фундаментальную способность воздействовать на воображения читателя.

Анализ мотива ориентирован на обнаружение интертекстуальных пересечений в произведениях М.А. Булгакова – от мифопоэтических образов до мотивов классической русской и европейской литературы. Анализ мотива отображает взаимосвязь символов христианских, а также языческих; определяется функция подтекстовых тематических пластов. Анализ мотива, не рассмотренного ранее на глубоком уровне, пополнит копилку толкований «закатного романа» М.А. Булгакова.

Темой данной диссертационной работы является мотив противостояния Учителя и Ученика в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Цель исследования: определить структурообразующие функции роли сюжетного мотива противостояния учитель-ученик

Задачи исследования:

1. Выявить элементы сюжетного мотива противопоставленности учитель-ученик в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»
2. Определить традиционную семантику образов и элементов, входящих в коллизию учитель-ученик.
3. Исследовать функции мотива противопоставленности учитель-ученик в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».
4. Создание методических рекомендаций по изучению романа «Мастер и Маргарита» в соответствии с целью и задачами данной диссертационной работы.

Структура работы такова:

1. Введение
2. Теоретическая часть
3. Практическая часть
4. Библиографическая часть
5. Методические рекомендации

Актуальность данной диссертационной работы обусловлена несколькими факторами. С одной стороны, интересом к мотивному анализу в творчестве М.А. Булгакова, а, с другой стороны, существует явная необходимость изучения специфики его проявления в романе «Мастер и Маргарита». Стоит также добавить об отсутствии фундаментальных работ, полностью посвященных проблемам мотива Учителя и Ученика в художественной литературе.

Объектом исследования является мотив и его функциональное значение.

Предметом исследования является мотив противостояния Учителя и Ученика в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Поставленные в диссертационной работе проблемы определили направление научного изучения произведения М.А. Булгакова: во-первых, принципы мифопоэтического, интертекстуального и мотивного анализов, а также метод религиозно-философской интерпретации художественных

текстов; во-вторых, это принципы структурно-семантического литературоведения, которые предполагают раскрытие поэтики (плана выражения); а также герменевтический подход, филолого-философская теория истолкования текстов, направленная на раскрытие идейно-смыслового ядра художественного текста (план содержания);

При анализе материала будут использованы приёмы описательного метода:

- анализ теоретических положений, касающихся темы исследования;
- классификация изучаемого материала;
- синтез.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в работе конкретизируются теоретические понятия: «мотив», «конфликт/коллизия», дается полная классификация данных феноменов, освещающая разные стороны этих явлений;

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут найти применение в практике преподавания литературоведческого анализа художественного текста в школе.

# ГЛАВА 1. МОТИВ ПРОТИВОСТОЯНИЯ УЧЕНИКА И УЧИТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

## 1.1 Термин «сюжетный мотив» в отечественном литературоведении

Восприятие литературного сочинения зависит от того, в какой степени оно понято. Понимание, возникающее между создателем произведения и читателем возможно потому, что текст внутренне упорядочен, а его элементы не случайны. Они согласуются друг с другом, подчиняясь определённой последовательности. Художественный текст, несмотря на создаваемое им впечатление целостности, членим как в содержательном плане, так и в формальном. Раскрывая свой подход к исследованию литературных текстов, В. Е. Ветловская замечает: «В анализе ... опирающемся на его содержательную природу, мы не можем идти другим путём, кроме как самым «естественным», а именно: отправляясь от мельчайшего тематического элемента – мотива». Мотив является таким структурным элементом анализа, который ... одноприроден произведению искусства. Ведь на такие элементы оно раскладывается без всякого насилия над материалом, поскольку с их помощью оно и строится» [27; с. 99]

Исходя из приведённого определения, можно сказать, что мотив в значительной мере является существенным элементом художественного произведения, при помощи которого и происходит сотворение текста. В «Литературной энциклопедии» под редакцией А. Н. Николюкина он трактуется как «термин, заимствованный из музыковедения, ... как простейшая повествовательная единица» [441; с. 594]

Восходит термин мотив к латинскому *moveo* – двигаю, по другим источникам, к позднелатинскому *motions* – движение. Теоретическое обоснование мотив получает в работах А. Н. Веселовского. Его известный труд «Поэтика сюжетов» во многом посвящён анализу именно этой проблемы. Повествовательный мотив, введенный в науку вышеуказанным

учёным, традиционно является предметом изучения в отечественном литературоведении и фольклористике. Однако необходимо остановиться и на иных трактовках изучаемой категории, чтобы показать спектр основных проблем, которые возникают при исследовании разных подходов к рассматриваемому явлению.

Отметим, что мотив изучали ведущие российские литературоведы на протяжении всего XX столетия. Помимо А. Н. Веселовского, это – А. Л. Бем, Э. А. Бальбуров, Н. В. Брагинская, Н.М. Ведерникова, Б. М. Гаспаров, Г. В. Краснов, Н. Е. Меднис, Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Т. И. Печерская, В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов, А. В. Рафаева, И. В. Силантьев, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, О. М. Фрейденберг и др. Исследование мотива не утратило своей актуальности и в наши дни.

В зарубежном литературоведении эта проблема также привлекает многих литературоведов и критиков: Алана Дандеса, Кенета Пайка, Стифа Томпсона, Хорста Демрича, АлейнаСилвера, Джеймса Урсини, Тину Блю, ДейвидаБароуза, Роберта Эзенхауера и др.

Как в нашей стране, так и за рубежом существует значительное количество работ, посвящённых изучению сюжетных мотивов (мотив дома, мотив зеркала, мотив сна, мотив власти и т.д.) [23],[43], [58], [69], [73], [74], [101]. Многие из них содержат весьма тонкие и интересные наблюдения касательно того или конкретного мотива, однако целью подобных исследований часто не являются вопросы теоретического осмысления становления и развития этого феномена в литературе. Поэтому в предлагаемый обзор включаются только те работы, которые в той или иной степени содержат и теоретически развивают представления о мотиве.

Наряду с вышеозначенными трудами можно выделить весьма внушительный список источников, в которых разрабатываются теория мотива в литературоведении и фольклористике. Подчеркнём, что в течение XX века научному изучению подвергались самые разные стороны этого

комплексного явления. С точки зрения И.В. Силантьева, известного литературоведа, занимающегося проблемами теории мотива, в первой трети прошлого столетия в отечественной науке о литературе возможно выделить несколько направлений, в рамках которых происходило изучение мотива. Они были выработаны основоположником отечественной теории мотива А. Н. Веселовским и его последователями. Эти четыре направления представляют собой следующие подходы к изучению анализируемого феномена: семантический (А. Н. Веселовский, А. Л. Бем, О. М. Фрейденберг), морфологический (В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо), дихотомический (А. Л. Бем, А. И. Белецкий), тематический (Б. В. Томашевский, В. Б. Школвский, А. П. Скафтымов) [88].

Придерживаясь в своих работах семантической трактовки мотива, А. Н. Веселовский в «Исторической поэтике» указывает на тесную зависимость литературной теории от того материала, который она объясняет. Поставив в этом фундаментальном труде проблему мотива как вопрос теоретический, известный русский ученый предлагает его [мотива] следующее определение: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу» [26; с. 494]. Сформулируем в окончательной форме: мотив – единица повествовательного языка. При этом, считая необходимым отличать мотив от сюжета (как комплекса мотивов), А. Н. Веселовский уточняет: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы ... сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, ибо сюжеты комбинируются друг с другом [26; с. 494]. Сюжет – это аспект повествования, взятый с точки зрения смысловых отношений между изложенными событиями, – в необходимом отвлечении от их фабульных связей [111; с. 22]. Фабула – аспект повествования, взятый с точки зрения причинно-следственной и временной обусловленности изложенных событий [96; с. 68] Что же такое тогда сюжетный мотив? По В. Е. Ветловской, сюжетный мотив – мотив, относящийся к определённой теме («основной замысел, основное звучание

произведения» [93]), передающей действие [27; с. 27]. Данное действие присутствует в названии мотивов художественном произведении через опорное слово, которое грамматически является отглагольным существительным (или же, если сказать иначе, существительным, имеющим связь с глаголом непосредственными семантическими и словообразовательными отношениями), – например, мотив уединения [100], мотивы преступления и наказания [92], мотив похищения [95], мотив измены [91], мотив погони [59] и др. В своей семантической основе подобные слова предикативны и означают некое действие, семантически коррелирующее с соответствующим глаголом или же, в некоторых случаях, с устойчивым глагольным выражением: уединение – уединяться, обретать одиночество; наказание – наказывать; преступление – совершать преступление; похищение – похищать; измена – изменять; погоня – гнаться, бросаться в погоню, и т.п. Естественно, что данный способ номинации мотива посредством предикативного слова указывает на ключевое предназначение предикативного начала в семантической конструкции мотива. Вместе с тем следует отметить, что мотив может вполне обозначаться и через непредикативное слово, но в нашем случае мотив (противостояния) ученика и учителя будет относиться к первому случаю. Мотив, рассматриваемый в данной работе, основан на отглагольных однокоренных словах, этимологически восходящих к глаголу «учить». Помимо этого, следует добавить, что по своему типу данный мотив будет относиться к категории мотивов с константными характерами (скупец, разбойник, интриган, тиран, призрак, убийца и т.д.) [93].

Как следует из вышеприведённого текста, мотив рассматривается здесь как простейший элемент или компонент сюжета. Предлагая различные определения мотива в «Поэтике сюжетов», А. Н. Веселовский указывает, что мотив семантически целостен и обладает свойством неразложимости. Отметим также, что учёный, определяя сюжет через тему, увязывает все три явления. Это лишний раз доказывает



необходимость их более подробного рассмотрения, чтобы попытаться прояснить существующие сходные и дифференциальные характеристики между ними. Мотив по касательной «выходит» как на тему произведения, так и на его сюжет. При этом важны не формальные признаки мотива, а его функции в произведении. Именно поэтому мы рассматриваем функции мотива в построении сюжета при анализе нашего материала, полагая, что мотив и сюжет нерасторжимы.

Иную сторону семантического анализа мотива выделил А.Л. Бем. Последователь теории А.Н. Веселовского обнаруживает у мотива потенциал, способствующий образованию сюжета, и указывает, «что мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [17; с. 227].

Но, пожалуй, основным моментом в изучении мотива отечественными учеными в первой трети прошлого века является разработка идеи эстетической важности мотива в трудах исследователей А.Н. Веселовского, а также О.М. Фрейденберг. Учёные интерпретируют эту идею через такое понятие как «образность». Так, А.Н. Веселовский определяет «мотив как формулу, образно отвечающую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку»; «признак мотива – его образный одноимённый схематизм» [26; с. 493]. Ученый подчёркивает: «Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности». О.М. Фрейденберг также указывает на связь образности и мотива: «Мотив есть образная интерпретация сюжетной схемы» [105; с. 222].

Все эти высказывания позволяют сделать вывод о том, что мотив как повествовательная образная структура, устойчиво вошедшая в литературоведческую традицию, содержит в себе имманентную эстетическую ценность и позволяет утверждать, что конкретно данное

свойство мотива предопределяет в итоге его витальность в литературной традиции и традиции фольклора – его уместность в системе повествовательного языка определённой традиции. [88].

Главная проблема заключается в том, что в современном литературоведении термин мотив не получил единого научного толкования. Этот недостаток отмечается во многих работах [88]. Поэтому не без основания можно сказать, что проблема мотивной организации произведений даже в современном литературоведении остаётся невероятно актуальной.

Рассматриваемое понятие приобретает особое звучание в работах, связанных, например, с анализом интертекстуальности. Здесь уже именно тематический принцип выступает базовым основанием в интерпретации мотива в рамках категории интертекста. Ученые, работающие в этом направлении, используют теоретические работы В.Б. Школвского, а также Б.В. Томашевского. В дискурсе интертекстуального анализа нивелируется фабульная основа произведения. Конкретнее, категория сюжета вытеснена категорией текста, и всё дальнейшее рассматривается в модели «текст-смысл».

Ярким результатом этого направления можно считать исследования Б.М. Гаспарова. В его работе, посвящённом роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», Б.М. Гаспарова рассматривает смысловую канву романа и указывает на то, что мотив, появившись в тексте, может повторяться в нём далее неоднократно, появляясь во всех последующих случаях в новых сочетаниях, а также в новых вариантах с совсем другими мотивами. По-другому, происходит лейтмотивное конструирование литературного повествования. Учёный указывает, что на позиции мотива может оказаться любое смысловое «пятно», любой феномен, элемент ландшафта, событие, слово, черта характера и т.д. [34].

Фактически в работах рассматриваемого направления воспроизведение в тексте служит единственным критерием для

определения мотива. Это отличает предлагаемую Б.М. Гаспаровым трактовку от традиционной интерпретации мотива в сюжетном повествовании. Можно сказать, что происходит слияние понятий мотива и лейтмотива, но, важно заметить, не в значении последнего – «основной мотив», а в значении – «конкретный образ, проходящий сквозь творчество писателя или отдельное произведение, настойчиво повторяемая, многократно упоминаемая отдельная деталь, или даже слово, служащее ключевым для раскрытия замысла писателя» [122; с. 172]. Таким образом, при интертекстуальном анализе имеется в виду собственно текст, а не сюжет как таковой. Мотив же воспринимается как семантический повтор. Иначе говоря, происходит его предельно широкая трактовка, из вариантов которой мы отнесём его к понятию «сквозного мотива», выступающего тоже в роли семантического повтора в произведениях целой эпохи на протяжении нескольких столетий.

В нашем исследовании мы будем опираться на интерпретацию большинства отечественных литературоведов, «разводящих категории темы, мотива, и сюжета». Подводя итог считаем необходимым проакцентировать тот факт, что анализируемое понятие является одним из основополагающих в науке о литературе. Главная сложность изучения этого явления на современном этапе развития науки заключается в том, что исследуемый термин не получил единого научного толкования. Данный недостаток отмечают многие исследователи. Некоторые из них предпринимают попытки выявить релевантные признаки мотива и найти единое его определение. Однако нужно признать, что целостной теории мотива пока не существует. В значительной степени расхождения в трактовке термина объясняются различиями в методологических подходах авторов и целях их исследований. Настоящее время характеризуется особым интересом науки к рассматриваемому феномену. Во многом опираясь на идеи, провозглашенные основателями теории мотива в отечественном литературоведении, современные исследователи ведут

изыскания в различных направлениях, наиболее разработанным из которых является семантический подход к изучению мотива.

## 1.2 Философско-методологический подход к пониманию понятия «конфликта»

Коллизия (или же конфликт) – распространенное понятие в литературоведении. Теоретическое изучение данного явления было осложнено существованием дублирующей пары терминов конфликт-коллизия, в подавляющем большинстве случаев, употребляющихся как синонимы. Акцентируя какой-нибудь один аспект значения понятия и термина «коллизия», они тем самым не раскрывают сущности этого сложного понятия, совмещающего в себе и исторический и эстетический параметры, хотя этимологически оба слова происходят от двух латинских слов-синонимов *collisio*, *conflictus* (столкновение, противоречие) [14]. Поэтому в нашей работе мы не заостряем внимания на разнице этих двух терминов и используем их как синонимы. Определение понятия «коллизия» предложил ещё Г.В.Ф. Гегель в работе эстетика: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено» [37; с. 166]. И.В. Силантьев, называя данное определение исчерпывающим [89], считает коллизию содержательным противоречием, проблемным началом сюжета [89], «коллизия» далее стала одной из самых употребляемых категорий в литературоведческой науке.

В разнообразнейших исследовательских работах (Д.Е. Максимова, Ю.М. Лотмана, А.К. Жолковского, Д.С. Лихачева, М.Л. Гаспарова, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, В.М. Жирмунского, Л.Я. Гинзбург, Б.М. Гаспарова, М.М. Бахтина, Л.И. Тимофеева, В.В. Виноградова, Г.Н. Поспелова, Б.М. Эйхенбаума и многих других [52]) можно найти обширное количество наблюдений и комментариев о месте конфликта в структуре

того или иного произведения или какого-то конкретного писателя.

Интерес к коллизии или конфликту появился в литературоведении примерно в 50-60-е годы. Появлялись исследования, где данное понятие пытались рассмотреть в контексте жанровых и отдельных идейно-тематических тенденций той эпохи: «Конфликт в прозе о колхозной деревне», «Конфликт в прозе о Великой Отечественной войне» «Конфликт в драматургии» (А. Богуславский, Б.В. Михайловский) и т.д. [52]. Неустанный интерес проявляли и к самому явлению конфликта, только его эстетическую сторону затмевали вопросы «диалектико-материалистической природы».

Вполне закономерно, что стремление углубить научное представление о конфликте привело к созданию в 70-80-е годы ряда теоретических работ. Характерным является и то, что именно в 80-е годы произошёл всплеск интереса к серьёзному и всестороннему изучению конфликта в социальной сфере, приведшей к тому, что из социологии, философии и психологии выделилась отдельная, самостоятельная научная отрасль — конфликтология [7].

Вместе с тем, нельзя не отметить, что и до сих пор остаётся много нераскрытых, и даже не поставленных пока вопросов. Вряд ли существует полное и отчётливое представление о том, в чём заключается специфическое отличие драматургического конфликта от конфликта в эпических жанрах и, тем более, в лирике. И доныне довольно распространённым является представление о том, что конфликт — это преимущественная прерогатива драмы, реже – эпоса [22]. Существующие в специальных словарях определения термина опираются главным образом именно на эти литературные рода. Что же касается лирики, то и сейчас «эта проблема остаётся дискуссионной» [125]. В учебных пособиях по теории литературы конфликт выделен в отдельно взятый раздел, «растворившись» среди других важных понятий [94]. Отсюда возникает двойственное впечатление о конфликте: с одной стороны он признаётся в

качестве центрального понятия, с другой — его значение «смазывается», а функция сводится к служебной.

Коллизия является прямым противоборством между действующими силами в произведении (характеры и обстоятельства; разные характеры; разные стороны одного характера). Коллизия может давать о себе знать и в произведении с ослабленным сюжетом или вне сюжета — в композиционном контрасте. Так или иначе, коллизия всегда составляет «ядро художественной проблематики, а способ и направленность его разрешения — ядро идеи художественной» [125].

В ходе размышлений о природе художественной коллизии исследователь категории конфликта, А.Г. Коваленко, приходит к умозаключению, что необходим более тонкий терминологический «инструмент», с помощью которого можно было бы охватить всё многообразие конкретных взаимоотношений — борьбы противоречий, столкновение противоположностей (героев, слов, смыслов, значений), антагонизмов, полярностей. Слово «конфликт/коллизия» их не отражает. Наиболее подходящим, по мнению филолога, представляется кантианское понятие «антиномия», более гибкое, обладающее более широким потенциалом смыслов для описания объекта исследования. Понятие антиномия шире гегелевского конфликта, оно включает автора, позволяет видеть направление «вектора» конфликта, учитывает широкий диапазон многообразных связей и отношений в художественном тексте [50]. Хотя, справедливости ради, следует оговориться, что в диссертации «антиномия» добавляется к паре «коллизия-конфликт» и все они могут употребляться как синонимические.

Каковы же философско-методологические подходы к изучению конфликта? К ответу на этот вопрос может приблизить сама структура исследуемого явления. В самом общем виде, конфликт явление бинарное. Изначально он связан с бинарной структурой человеческого мышления, как логического, так и образного. Бинарность, как доказывают

современные философы, - универсальное свойство человеческого сознания и культуры в целом, в особенности, европейской культуры [102]. Бинарная основа конфликта диктовала необходимость понять и описать, из каких элементарных составляющих построена конфликтная напряженность внутри текста как целого. Задача трудновыполнима, т.к. «элементарных» антиномий может быть потенциально столько, сколько пар понятий можно вообще составить. Теоретически каждая пара может потенциально стать антиномически значимой для произведения. И всё же, существуют наиболее частые и специфические для художественного текста «элементарные частицы», из которых строятся антиномии, например, жизнь-смерть, душа-тело, я-мир, верх-низ, здесь-там и т.д. В сумме они составляют «букет» антиномий, расцветающий в «живом организме» художественного произведения.

Структурирование внешнего мира по методу оппозиций было присуще ещё архаическому обществу изначально. Согласно К. Леви-Строссу, создателю концепции структурной антропологии, последовательный анализ мифологии первобытных племён подтверждает тот факт, что механизм мышления перерабатывал и структурировал окружающий мир по принципу бинарных оппозиций. Ученый выявил механизм мифопоэтической логики, который позволил вычленить оппозиции типа: жизнь-смерть, тёплый-холодный, высокий-низкий, левый-правый и т.д. От одного мифа к другому оппозиции претерпевают изменения по принципу «медиации»: от пар резко противоположных – к тем, где эта противоположность выражена менее резко.

В античном мифологическом и философском сознании существовала разнообразнейшая система антиномических оппозиций. Можно утверждать, что практически весь антиномизм, присущий европейской эстетике, в том числе и русской, уходит своими корнями в античный дискурс. В античном научном и художественном сознании присутствует уже всё то, что позднее оплодотворило европейскую и

русскую художественную культуру. У Платона мы обнаруживаем многие основные типы антиномических оппозиций: прекрасное-безобразное, справедливое-несправедливое, жизнь-смерть, тепло-душа, небо-земля, мир живых-мир мёртвых и т.д. Более того, Платон приводит в «движение» эту систему, «подталкивая» её к процессу взаимодействий и взаимопревращений: «Нет ли между любыми двумя противоположностями как бы чего-то промежуточного? Так как противоположностей две, то возможны два перехода – от одной противоположности к другой, или, наоборот, от второй к первой» [81]

Необходимость прояснить природу конфликта ученика и учителя, его функционирования в тексте М.А. Булгакова, рассмотрение наиболее важных составляющих этой категории, анализ наиболее общих типов конфликта в европейской культуре во взаимосвязи с другими универсальными категориями – автором, характером, стилем, – всё это определяет актуальность данного диссертационного исследования.

### 1.3 Мифопоэтический подход к пониманию изучаемого мотива

Работа с художественными произведениями, а также их анализ приводят исследователей к теме, связанной с формами и способами художественного обобщения в искусстве. В этом случае основообразующим и одним из самых важных лингвистических вопросов является вопрос о художественной условности [66], [64], [65], [72], [108]. Исследователи выделяют миф одной из основных категорий и форм художественной условности. И для нас подобная категория особенно актуальна, ибо филологи определяют «характер литературного процесса XX века как мифотворческий» [51; с. 60]

В «Словаре литературоведческих терминов» 2012 г., «Мифопоэтика – исследование "проекций" мифа (мифологического сюжета, образа, мотива и т. д.) на произведение» [125; с. 110].

Сам термин «поэтика» переводится с древнегреческого языка как



«творение». И это оказывается для нас весьма существенным акцентом. «Творение» как таковое связано, во-первых, с процессуальностью и, во-вторых, с указанием на творца. Мифопоэтика— образование, своеобразный культурный след (или даже целый комплекс таких следов) мифопоэтического типа мировосприятия, проявляющегося независимо от принадлежности воспринимающего к той или иной культуре или от особенности его сознания, независимо от отношения к рациональному и иррациональному, независимо от «багажа знаний» [54; с. 313].

Современное литературоведение большое внимание уделяет изучению мифопоэтического аспекта классических произведений. Прочную базу для изучения взаимосвязи мифа и литературы создали в России А.Н. Афанасьев [12], Ф.И. Буслаев [53], А.Н. Веселовский [99], А.А. Потебня [83].

В.Я. Пропп [84], которые исследовали отношения мифа и фольклора. В дальнейшем работы этих ученых, а также А.Ф. Лосева [62], [63], О.М. Фрейденберг [106]; [107], Я.З. Голосовкера [39], М.М. Бахтина [13], Вяч.Вс. Иванова, В.В. Топорова [47], [22], а также Е.М. Мелетинского [75], [76], [77], изучавших специфику мифа и его роль в генезисе литературы, стали научной основой для исследования символично-мифологической природы литературного произведения.

В.Н. Топоров в своей книге «Мировое древо» указывает, как на особенность, мифопоэтики наличие архетипов, а также мифологем и добавляет к этому, как мы уже указывали ранее, ссылаясь на работу К. Леви-Стросса, наличие мировосприятия, основанного на принципе бинарных оппозиций [98; с. 27]. Учёный указывает на родство мифопоэтики с феноменом мифологического мышления, состоящее «из тождества микрокосма и макрокосма, природы и человека» [98; с. 114]. Помимо этого следует обратить на ещё важное замечание В.Н. Топорова, он указывает на неотъемлемую часть мифопоэтики— присутствие в тексте мифопоэтической модели мира. Важная составляющая черта

мифопоэтической модели мира — «неразрывная двуединая связь диахронии (рассказ о прошлом) и синхронии (объяснение настоящего, а иногда будущего)» [98; с. 210]. Исследователь считает, что мифопоэтическая модель мира способствует установлению пространственно-временных характеристик универсума и их структурирования с обнаружением самых сакральных «точек» — «святынь», «центр мира», «священные места», «начало времени» и присутствие особых образов-символов – мировое древо, небо, земля и др. Мифопоэтическая модель мира создаёт бинарные оппозиции. В.Н. Топоров считает необходимым обозначить основные типы коллизий:

1. Пространственные (верх – низ, небо – земля, правый – левый, восток – запад, северюг, внутренний – внешний);
2. Временные (день – ночь, весна/лето – зима/осень);
3. Цветовые (белый – чёрный или красный – чёрный);
4. Противопоставления, находящиеся на стыке природноестественного и культурно-социального начала (мокрый – сухой, сырой – варёный, вода – огонь);
5. Социальные (мужской – женский, свой – чужой);
6. Генеалогические (предки – потомки, старший – младший) [98; с. 412—413 с.].

Если говорить, с точки зрения мифопоэтики, о рассматриваемой в нашей диссертации паре «ученик-учитель», то следует начать с основного семантического содержания данной группы. Прежде всего, говоря, о ученичестве или учительстве, мы предполагаем получение, передачу, освоение или неприятие каких-то знаний или опыта, полученного в ходе взаимоотношения ученика и учителя. Что такое знание? Как его заполучали герои в художественных и мифологических памятниках древности? Обращаясь к такому пласту мифологических образов лучше обратиться к «корням». Как филологи мы сразу же приходим к культуре индоевропейцев или же, иначе, носителей индоевропейского языка.

Упомянутые, например, ранее лингвисты В.В. Иванов и В.Н. Топоров посвятили серьёзную часть своей деятельности культуре и языку индоевропейцев. Вновь обращаясь к работе «Мировое древо» В.Н. Топрова, обратим внимание на главу «Др.-инд. *védi*:- глубинный смысл и этимология. Ритуальные истоки комплекса «знание – рождение». В ней лингвист пытается провести успешное раскрытие этимологии, семантической мотивировки и внутренней формы слова *védi*. Он обращается к языковому материалу, прежде всего к примерам, засвидетельствованным в наиболее ранних текстах, и не только к самому рассматриваемому слову, но и к его контекстам. Таким материалом является древнейший из дошедших текстов – «Ригведа». Проведя анализ различных отрывков из Ригведы, В.Н. Топоров приходит к умозаключению, что знание рождения, рода, родственников, своего происхождения, знание жертвоприношения, жертвы, обряда, знание мира в его главных ценностях – основа ведийского сакрального знания. В.Н. Топоров указывает на «особые связи между идеями знания и рождения» [98; с. 118]. «Высшему» рождению, как бы преодолевающему энтропическое направление кризиса, соответствует и «высшее» знание, открывающее путь к вечному блаженству. Такое же высшее знание было дано верховному богу Óдину в эддической мифологии, висевшему на дереве (предположительно) Иггдрасиле, варианте мирового древа. К самому скандинавскому богу мы обратимся чуть позже. В традиционных культурных системах за первооснову берётся три кита: сознание человека, некое знание в себе (близкое кантовскому философскому пониманию), имеющее «знак вовне» и значение, что соединяет воедино все три элемента. Есть функциональное единство данных основ, но есть и более глубокое родство между ними. Общий корень этой связи и его знаковое обозначение связано с понятием «знания» (: знать) Это русское слово восходит к и.-евр. \*g'en- : \*g'ne- : \*g'nō- и входит в широкий и в высшей степени достоверный контекст фактов других индоевропейских языков.

Семантический комплекс «нахождение-открытие-рождение», описывающий цели человека в его поисках смысла, наиболее непосредственно демонстрирует близость двух идей – «рождения» и «знания» [99; с. 131-154]. В совокупностях идей «рождения» и в недрах его языковой формы находится концепт страдания-преодоления, через которое человеку станет доступно откровение касательно какого-то из звеньев в цепи рождений и смертей. В этом видится обобщённое представление о концепте рождения, неразрывно связанного с обширным понятием приношения жертвы (не только в религиозном смысле). Благодаря рассуждениям и работе В.Н. Топорова, приведённым здесь в сжатом формате, мы можем установить тесную взаимосвязь на мифологическом уровне между знанием и предшествующим ему рождением и жертвой. Исходя из этого, можно установить следующую цепочку: жертва → рождение → знание.

Теперь мы возвращаемся к Óдину как одному из главных источников германо-скандинавской мифологии – «Старшей Эдде», поэтическому сборнику песен о богах и героях [5; с. 60]. Óдин сам пронзил себя копьём и сам повесился (совершил самопожертвование) на Иггдрасиле, «мировом ясене», с целью обретения знания рун. Так провисел он на ветру девять ночей без еды и питья, затем утоляет жажду священным мёдом из рук великана Бёльторна и получает эти самые руны. Особенно интересно, что Óдин считается покровителем экстатических состояний: воинского неистовства, шаманского экстаза и поэтического вдохновения. В мифологическом словаре Е.М. Мелетинского: «О. мыслится и как бог поэзии, покровитель скальдов» [124; с. 407]. Обращение к скандинавской мифологии закрепляет устойчивую связь понятий жертвенности и знания, но здесь у нас помимо этого появляется косвенная связь между поэзией и жречеством. Говоря уже о христианской культуре, сакральное знание, пришедшее жрецу в виде откровения, обычно оборачивается для него же

жертвенным фатумом. Светская вариация такой ситуации – всем нам известный, поэт-пророк, гонимый и непонятый толпой мыслитель [49].

На этом разнообразии субъектов-жертв не заканчивается. Одни из вариантов развития событий может привести нас к ситуации, когда жертвой становится учитель, и не просто кого-нибудь, а жертвой своего ученика. Античная культура представляет нам несколько примеров ситуации подобного рода. Здесь будет уместной мифологическая история жизни Хирона, великолепнейшего и невероятно культурного кентавра-воспитателя царских, а также божественных чад. Он был любим ими, своими учениками, одним из них, Гераклом, он и был убит [51; с. 94]. У Геракла, кстати, это был не первый учитель на счету. Однажды певец и кифаред Лин заменил на уроке учителя Геракла, Евмолпа, от методики преподавания сын Зевса был не в восторге, что и послужило причиной смерти Лина, орудием убийства стала кифара [108].

Очень часто происходит так, что, достигая независимости и эмансипации непростой ценой, Ученик покидает своего наставника, чтобы самому стать Учителем. Всё повторяется. Знал об этом и Хирон: «...слева от лужайки, над кронами деревьев, прямо против солнца, взмыл чёрный орёл. На миг Хирон испугался, но потом понял, что орёл взлетел хоть и слева от него, зато справа от детей. Справа и вверх: двойной знак милости (но *от него* – слева.) Ученики благоговейно вздохнули и, когда орёл исчез в радужном нимбе солнца, взволнованно зашумели. Он обрадовался, заметив, что даже на Окирою это произвело впечатление» [51; с. 94]

От мифа перейдём к античной классике. В комедии Аристофана «Облака», где, по мнению исследователя И.Л. Днепровой, старик Стрепсиад был отлуплен своим собственным сыном Фидиппидом, отношения которых здесь уже ближе к ситуации учителя и ученика, нежели отца и сына. «Учитель» был унижен и высмеян, глупый Стрепсиад здесь является козлом отпущения, и не «Отец» подвергается наказанию, а «Учитель» страдает от «Ученика», показавшего во всей красе плоды

собственной эмансипации [46]. Свою экзекуцию Фидиппид сопровождает педагогическими размышлениями: «А я добра тебе желать не вправе точно так же // И бить тебя, когда битьё – любви чистейший признак?» [11]. Исследователь отмечает данную комедию как предвестие того, что произойдёт через 24 года с философом Сократом, который, высмеян в этом произведении Аристофаном. И Сократ является одной из первых известных немифологических и нехудожественных фигур, чья жизнь была оборвана, так сказать, «руками» своего Ученика. И этим Учеником является город Афины – величественный, сильный и живущий в веках город, «собираемый образ сократовского Ученика» [46]. Сократ взрастил его амбиции, отучил жалеть авторитеты, и сам в итоге стал жнецом того, что посеял.

Почитание мифа людьми античности было несомненным, как и несомненным было то, что миф служил основой для трагедии, они видели в мифе воплощение неких всеобъемлющих законов бытия. В «Поэтике» Аристотель утверждает, что фабула является неотъемлемой и важнейшей частью произведения в жанре трагедии. Она фаворит именно потому, что фабула была взята автором из мифа, в котором действуют известные всем герои: «В трагедии же придерживаются имён, взятых из прошлого; причина этого та, что вероятно только возможное. А в возможность того, что не случилось, мы ещё не верим, но что случилось, то, очевидно, возможно...» [10; с. 100]. Как было сказано ранее в нашей работе, именно XX век взял на вооружение миф, признавая его глубокое значение и художественный потенциал. Как писал Т. Манн: «...всякий миф – это изначальный образец, заданная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [71; с. 88].

Миф это, можно сказать, максимально сконцентрированный опыт и знание, и, естественно, сами способы передачи и существования оно

опыта были запечатлены в мифологической традиции. Взаимоотношения Ученика и Учителя зафиксированы в мифологии различных народов и в разнообразных мифологических сюжетах. В основном сюжетное развитие данного мотива состоит из двух процессов: связь ученика и учителя начинается с гармоничных взаимоотношений, отношения эти длятся продолжительное время. Взаимопонимание двух личностей представлено как нормальное и естественное явление. Далее совершается переход на новую ступень, этот переход происходит параллельно инициации, которой подвергается Ученик. Затем наступает разрыв – Ученик оставляет своего Учителя. И убивает его.

Вновь обратимся к германо-скандинавской мифологии. Сигурд, великий воин и культурный герой (имеющий сходство по этим признакам с Гераклом), совершает убийство (отрубает голову) своего ментора Регина, как только свершает подвиг, являющийся вместе с этим инициацией, – Сигурд одолевает дракона Фафнира. Но есть и ключевое различие в ситуации, приключившейся с Гераклом – Сигурд убивает совершенно сознательно после того, как узнаёт, что Регин замыслил против него плохое. Камнем преткновения послужил клад с проклятым золотом. Но, как и Геракл, наш герой совершает смертоубийство над двумя учителями. Вторым станет Брюнгхильда, давшая герою руны знания и наставления о достойной жизни, их наш культурный герой и приносит человечеству. Ещё до встречи с ней Сигурд видит грядущее: он предаст её, но при этом постоянно и настойчиво повторяет: «Я не хотел бы // хитрить коварно // с достойной девой, // лучшей из дев» [5; с. 89]. Он предаёт её, убивая сперва нравственно, а затем вынуждает её отправиться на свой погребальный костёр, «хотя, по сути, она не имеет на это никого права, кроме права Женщины любить и права Учителя хранить верность тем священным установлениям, которые им заповеданы Ученику» [46].

Добрый пастырь и «Первоучитель» христианских апостолов, Иисус Христос претерпел от своих учеников-посланников двойное

предательство: Пётр отрёкся от него трижды, а Иуда Искариот донёс на него. Но, что отличает эту историю от остальных, так это то, что отношения Учителя и Учеников здесь зашли намного дальше, дав начало новому учению, начало новой религии.

Иисус и его апостолы заложили основы педагогики раннего христианства. Своеобразие концепции Иисуса определило утверждение основанной им воспитательной модели как христианской традиции, превращающей не только слово, но и жизнь Богочеловека в педагогическую идею. Внимание учеников к одному человеку как единоличному архитектору всего учения имело большое значение в последующей мировой истории, а также в сохранении и преобразовании христианской традиции. Становление христианской педагогики было связано с представлением о неповторимости божественного учителя, которому все последующие педагоги должны были подражать и стремиться приблизиться к светлым и высоким стандартам божественной педагогики. Иисус отождествляет личность «последователя», «свидетеля» и «учителя». Даже последовавшие за ним ученики уже не могли не быть учителями [36; с. 81].

В.С. Семенцов, учёный, занимающийся изучением индийской культуры, считает, что основной целью обучения было «воспроизведение личности учителя» – и последующее «духовное» рождение ученика. Данный принцип был главным в процессе обучения в древних культурах [87; с. 103]. «Рождение» ученика соотносилось с обрядом инициации, а его продолжительная жизнь подле учителя (и в его доме) связывалась с неким длительным жертвоприношением. Изучая ведийские тексты, исследователи отмечают, что в процессе инициации отражаются древние представления людей о даровании «силы» от человека к человеку. Каким образом передавались знания? Сакральные тексты вед произносились вслух учителем (важно указать, что делалось это по памяти), а ученик в свою очередь повторял текст и заучивал его. На то, почему это делалось по



памяти, а не записывалось каким-нибудь образом, мы уделим внимание в практической части нашего исследования.

Рассматривая антиномию «учитель-ученик», обратимся к работе Исупова К.Г. – «Культурный концепт «учитель/ученик» на фоне русской «правды», исследователь обозначил типологию вопросно-ответного процесса между учителем и учеником:

1. собеседник поставлен перед свободным выбором ответить так или иначе на подсказанном учителем пути к истине (греко-римская традиция сократического диалога);

2. ученик получает готовый и неальтернативный ответ (буддийская и христианская традиции);

3. формой ответа служит молчание (паламизм; буддизм).

Первый тип мотивирован природой искомой истины; второй – авторитетом Текста; третий – мистико-созерцательным опытом [49].

Исследователь предполагает, что в традиции европейской риторики не было понимания того, чем же является истина. Подобное заключение очень живо резонирует с ершалаимской сюжетной линией «Мастера и Маргариты», а также первой главой романа. Салонной, светский разговор, как категория речевого поведения, воодушевлённый изяществами всевозможных афоризмов, был наполнен лоском парадоксализма, сублимациями логической беспомощности, а также суггестией «птичьего языка» (см. лекция Берлиоза Бездомному). В романе «Братья Карамазовы» непревзойдённая риторика Великого Инквизитора перебита красноречивым безмолвием Христа, а все глупые филантропические побуждения (изменённые для душевной ноши Инквизитора в невоплощённые силлогизмы его трагической вины) были прощены и даже поняты «поцелуем мира» его ночного собеседника. В «Братьях Карамазовых» мы видим описанную ранее ситуацию с Сократом, когда Учитель пожинает плоды своей деятельности.

Также учёный отмечает такую концепцию как «научение через подражание», объявляя её прямым воплощением ситуации «учитель-ученик» на широкие социально-исторические формирования. Но, по его мнению, преемственность и развитие культур Афин, Рима, Иерусалима и Константинополя, доставшиеся «Третьему Риму», уже не воспринимается как живой и реальный процесс. «Рецидивом ностальгического припоминания» исследователь называет яркие вспышки внутри нашей исторической памяти по перечисленным выше «учительным культурам», экстраполяцией этих вспышек стали разговоры в период Серебряного века об «александризме» и «эллинистических сумерках» (символисты и акмеисты, А. Блок), об «эллинском духе русского языка» (О.Мандельштам) и философское направление «Греческого возрождения»(Ф.Ф. Зелинский). И через поколения символисты обратили свой взор на куртуазность, атмосферу Прованса и прилегающий антураж средневековья, сублимировав всё это в «Незнакомок».

Мы рассмотрели основные признаки, образы и стадии, образующие категорию взаимоотношения Ученика и Учителя. Ученик перенимает и воспроизводит личность учителя, получает от него знания, приносит за эти знания жертву, сам становится учителем, но становится ли он точно таким же Учителем? Не растворяет ли он в себе образ наставника? Не внесёт ли он своих интерпретаций в учительские знания и догмы? Или же вовсе станет абсолютной противоположностью Учителя, отвергнув всё, чему был обучен? Художественная литература явила на свет нам примеры подобных метаморфоз. Взглянем на некоторые проявления данного мотива.

Иоганн Вольфганг Гёте создал самое известное художественное воплощение немецкой легенды о странствующем алхимике, Иоганне Фаусте, в одноимённой трагедии «Фауст», преемственность фаустианы, как известно, множеством отголосков пронизывает роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. При главном герое имеется второстепенный

персонаж, его ученик, Вагнер. Они противопоставлены друг другу уже с первых страниц трагедии [3]. Фауст расположен к действию и преисполнен стремлений. Книжный червь, Вагнер пытается найти истину в книгах древних, только в них он видит способ и возможность познания тайн и познания сущности бытия. Непосредственное знание учителя, его личность и воззрения, восхищение природой вместе с устной традицией передачи знаний противопоставлены попыткам Вагнера искать истину в древних талмудах. Трудно здесь говорить о каком-то высмеивании, Вагнер – учёный нового времени, он систематизатор, рационалист и теоретик. При этом егоне покидает пиетизм по отношению к учителю, он с уважением относится к его духовному богатству, хоть и имеет свою позицию, которую безропотно отстаивает. Для него примат научного знания над природой очевиден, возможно, таким был и сам Фауст в молодости. Вагнер уверен, что человечество развито уже до такой степени, что способно разобраться во всех вопросах и преткновениях мира, он закладывает фундамент в образе будущих поколений массового общества, где родится профессор, которому «всё известно, он всё знает и понимает».

Приводя примеры из отечественной литературы, стоило бы начать с самых её истоков. В древнерусской литературе имеются образцы произведений, в которых в том или ином варианте представлен мотив ученичества. Например, «Повесть о Горе-Злочастии» и «Повесть о Савве Грудцыне». В первом произведении: герой-добрый молодец должен жить согласно житейским поучениям родителей. Молодец не является «новым человеком», ему нечего противопоставить житейскому опыту своих родителей. Нарушает он наставления, не исходя из каких-то идей, а потому что «мал и глуп». Научить молодца жить взялось мудрое Горе-злосчастие, помогают ему в этом кабацкие друзья (лжеучителя). Как правило, наказанием бог приводит людей на «спасеный путь» (уклад, по которому должен жить христианин), а молодец «спамятует спасеный путь». Житие, благословлённое богом, равно родительскому учению. Во второй

повести: купеческий сын вдали от родителей начинает жить во грехе, прелюбодействует, закладывает душу дьяволу, дабы вернуть любовь прельстившей его женщины. Психологизм «темных страстей», которыми охвачен главный герой, получит углубленное развитие в позднейшей литературе, где тёмным страстям будут сопутствовать «идеи». Бес выполняет функции мнимого брата-наставника для героя, лжеучителя характерны и для позднейшей литературы. Савва также как и герой «Горя-злосчастия», уходя от Бога, к концу всё равно возвращаются к нему.

Классическая русская литература богата на плеяду героев-лишних людей. Молодые люди находятся в постоянных поисках смысла жизни, у них утерян нравственный ориентир или авторитет, способный этот ориентир дать. Вместе с ними присутствуют персонажи, которые испытывают на себе их влияние: Базаров и Аркадий Кирсанов («Отцы и дети» И.С. Тургенев); Онегин и Ленский («Евгений Онегин» А.С. Пушкин); Печорин и Грушницкий («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтов). Впоследствии персона учителя заменяется идеей («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского)

Интересный пример из русской литературы нам явил роман Ф.М. Достоевского «Бесы» [4]. Главный герой, Николай Ставрогин, русский Фауст, его отрицательная сторона, ведь в нём исчезла любовь, за ней исчезло и то безудержное стремление, спасшее Фауста [46; с.442]. Он поведал Кириллову вместе с Шатовым о русском мессианизме, о его мистериях. Николая – носитель крестной фамилии (σταυρός [ставрос] – крест с древнегреческого), ему с его неиссякаемым творческим и духовным потенциалом было даровано «царственное помазание», но он предаёт низошедшую ему святыню. Он не следует ни мировоззрению первого учителя, ни интересам революции, которую также предаёт, и заканчивает свою трагическую жизнь подобно Иуде, предавшего не столько учителя, сколько Истину в библейском понимании [42; с. 432]. Об учителе Николая Ставригина. До того, как отправиться в лицей Николая

пестовал Степан Трофимович Верховенский, профессор либеральных взглядов. Учителем он также приходился своему сыну Петру и Шатову, потому что крепостного крестьянина. Для Петра Верховенского и Шатова вполне справедливо назвать вторым учителем Ставрогина. Романтический и слезливый по натуре своей профессор теряет воспитанников, и то пустое пространство, которое не преобразил Степан Трофимович внутри их душ, было заполнено «тёмными, супостатскими силами» [78, с. 365]. Были ли их революционные и насильнические настроения социалистического толка логичным развитием бессильного либерализма, проповедуемого Степаном Верховенским, или же не было абсолютно ничего общего между этими двумя дискурсами – в нашем размышлении это не так важно, но с уверенностью можно сказать, что по своему духу желания и действия молодых революционеров были чужды мировоззрению бывшего наставника. Перед нами вновь противостояние Ученика и Учителя. Здесь обходится без учительских убийств, но то, что создаст Николай Ставрогин, намного страшнее любого смертоубийства. Одержимый идеями и преисполненный пассионарной силой Николай распространяет эти идеи вокруг, которые овладевают окружающими умами молодых людей, превращая их в «стадо одержимых». Стадо, потому что лишены собственного «я», живое в них исчезло, вместо этого – чужая воля, что приведёт их и всех вокруг к плачевному финалу. О каком-то новом «рождении» его учеников даже не приходится говорить. Перед нами образ лжепастыря, извратившего умы лишь одними своими мыслями, Н. Бердяев писал, что в бесах есть лишь один герой – Ставрогин, а всё остальное – его эманации. Жуткое хладнокровие и цинизм проявляет Верховенский младший, когда дело касается человеческой жизни, он не испытывает укоров совести или какой-то нерешительности и сомнений. Нравственное нутро выжжено вместе с личностью, а внутри него поселилась «лишь фантастическая идея» [76; с. 26] Преемственность на это не заканчивается.

Помимо очевидных мифологических параллелей, как с Лже-Царевичем Ставрогиным, в романе присутствует неявный сакральный образ. Пётр Верховенский собрал вокруг себя собственных учеников, скрепив их коллектив кровью. В сцене прощания группы Верховенского после убийства Шатова знаковым символом становится камень. Камень вместе с крестом, алтарём, мировым деревом, храмом – центр сакрального пространства, до него добраться можно, лишь преодолев трудный путь (по В.Н. Топорову) [97]. В романе он играет роль того, что соединит в себе пространство ментальное и пространство реальное, камень постепенно материализуется, начиная от концепта камня как идеи, способной придавить Липутина вместе с Шатовым, и окончательно формируясь в каменный грот, куда заговорщики спрятали несколько камней, дабы «спрятать концы в воду» – или же, по-другому, труп Шатова [18; с. 93]. Далее камень вновь появляется на ментальном уровне, превращаясь в метафору совести, на которую грех лёг камнем на сердце (Виргинский, сознаваясь в убийстве, сказал: «С сердца свалилось»). Убийство обременило камнем совесть и сердца тех, чья душа ещё сама не стала каменной, хотя того же сказать совсем нельзя про предводителя-убийцу, Петра Верховенского (Πέτρος [петрос] – «камень» на древнегреческом). Имя его вызывает прямые ассоциации с верховным евангельским апостолом Петром, которому Иисус Христос сказал: «и Я говорю тебе: ты - Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» [42; с. 70]. После убийства группа Верховенского полностью разваливается, всё начинается с их лидера: Петр бежит за границу, бросая всех остальных. Революционная ячейка без своего вожака и наставника не может оставаться единым целым. Принеся в жертву Шатова, ученики Верховенского испытывают своеобразное «рождение»: Ляпшин отправился сдаваться полиции (после несостоявшейся попытки суицида), Липутин предался разврату «безо всяко меры», Виргинский слёг: «лежал больной и был в жару». Учитывая мифологические корни концепта

взаимоотношения учителя и ученика, очень забавным представляется в этом сюжете то, что измену совершает именно учитель, Петр Степанович. Хотя в самом провинциальном городишке о Верховенском высказываются достаточно лестно, принимая его «чуть не за гения», подобное указывает на неотъемлемую черту жителей городка, характеризующуюся тягой к сплетням и перетолкам, которые при отсутствии реальной информации помогают создавать почти что свой локальный миф.

### Выводы по первой главе

Основываясь на опыте лингвистов и литературоведов, мы будем использовать для нашего дальнейшего изучения функций мотива противостояния Ученика и Учителя в структуреромана «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова следующие выводы:

Мотив – единица повествовательного языка. Под определение мотива может попасть абсолютно любой предмет, явление, черта характера или действие или, как в нашем случае, взаимоотношение субъектов социальной и духовно-культурной модели Ученика и Учителя.

Мотив – это всегда повтор, но повтор не лексический, а функционально-семантический, то есть мотив в произведении может быть манифестирован через множество вариантов, выполняющих в тексте одну и ту же функцию и имеющих то же смысловое наполнение. В художественном тексте мотив может вступать в связи с другими мотивами, образуя мотивные комплексы и реализуя при этом дополнительные смыслы.

Мотив противостояния обладает большими смыслообразующими возможностями. Конфликт является прямым, иногда неявным противодействием между основными персонажами или концептами внутри произведения. Он образует основу художественной проблематики, а направления развития конфликтных взаимодействий составляет основу художественной идеи. Этим объясняется высокая частотность

использования данного мотива в литературе, а также появления целого ряда исследований, посвящённых его функционированию в тексте. Говоря уже о литературоведческом концепте взаимоотношения Ученика и Учителя и уж о тем более о мотиве их противостояния, мы можем констатировать тот факт, что данные области изучены не на достаточном уровне, что и обуславливает актуальность и ценность данной диссертационной работы.

Крупных работ, посвящённых мифопоэтике данного мотива нет, в исследованиях известных лингвистов и литературоведов (В.Н. Топоров, В.В. Иванов, Е.М. Мелетинский), можно найти отдельные записи, косвенно связанных с данной темой, но при этом, как было показано в теоретической части на примере классических произведений художественной литературы, мотив противостояния Ученика и Учителя имеет благодатную почву для всевозможных поисков, в том числе при рассмотрении этой антиномии с точки зрения мифопоэтики. Были выяснены основные понятия, связанные с получением знания; на примерах из скандинавской и греческой мифологии определены основные этапы и векторы развития взаимоотношений между Учителем и Учеником. И мы приходим к выводу о том, что конфликт зачастую является имплицитной составляющей этих отношений, которые в итоге могут привести к тотальной конфронтации между Учителем и Учеником и между их идеями.



## ГЛАВА 2. ФУНКЦИИ МОТИВА ПРОТИВОСТОЯНИЯ УЧЕНИК-УЧИТЕЛЬ В СТРУКТУРЕ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

### 2.1 Вариации мотива в «московских» главах романа

Мотив ученичества для московских и евангельских сюжетов булгаковского романа имеет серьёзное семантическое значение, вместе с этим он играет весомую структурообразующую роль для всего произведения в целом. В «Мастере и Маргарите» данный мотив сопутствует мотиву творчества, ибо подлинное ученичество, как мы выяснили в предыдущей главе, представляет собой, если кратко обозначить данное явление: осознанный процесс духовного перерождения личности. Говоря о «московских» главах, мотив ученичества отображён в динамике образа Ивана Бездомного.

В работах, исследующих литературное достояние М.А. Булгакова, образ Бездомного исследуется в контексте мотива ученичества [55], [56][31],[15], [36], [16]). Судьбоносная для Ивана встреча с мастером в клинике для душевнобольных профессора Ставринского и его эзотерический опыт знакомства с романом про Понтия Пилата создают для него путь, ведущий к трансформации его личности, путь этот, как можно было понять, является путём ученичества. «В Мастере Бездомный обретает духовного учителя, спасшего бывшего псевдопоэта от пошлого и унижительного существования» [55; с. 84-85].

Мотив ученичества прослеживается в основных сюжетных транспозициях, все они углубляют смыслы художественных образов. Жизнеописание молодого пролетарского поэта можно разделить на две основные части: до встречи с мастером (учителем) и после. Вот эта встреча и выстраивает вектор внутренних преобразований Ивана, начало же этому было положено трагичной встречей на Патриарших с иностранным консультантом, итог которой – странная и страшная гибель председателя

МАССОЛИТа, Михаила Берлиоза, и последующая попытка осмысления Бездомным всего произошедшего.

Иван Бездомный – автор богоборческой сатирической поэмы о христианском боге Иисусе Христе. В 30-е годы атеистического Советского Союза были сильны антирелигиозные настроения, подтверждение которых отражено в популярности литературного богоборчества Д. Бедного и массовая богоборческая пропаганда. Всё это оказало своё влияние на сотворение романа [110; с. 386]. Эти настроения показаны на карикатурном примере мировоззренческой картины пролетарского поэта И. Бездомного.

Номинация фамилии Бездомный связана с тем периодом жизни героя до того, как он встретил Мастера, и находился под влиянием Берлиоза, и демонстрирует нам главные черты его языковой картины мира. Фамилия образует связь между человеком и его предками, их верой, в ней можно найти и духовное наследство его предков. Замена настоящей фамилии на ложную (псевдоним) демонстрирует отречение от своих предков, полное исчезновение исторической самоосознанности и памяти; сам Иван в силу своего невежества не чувствует значения своего нового имени, скорее всего, ассоциирует такой псевдоним с солью земли новой эпохи, противящейся морали господ, «кулачков» и всех элементов, что существовали «до исторического материализма», его сознание неотделимо от идеологии, господствующего класса. Опасность данного отказа видна по внутренней форме псевдонима: в словообразовательной структуре слова «Бездомный» морфемы отражают семантику, значение которой заключается в признаке, указывающем на отсутствие дома. Проводя разбор внутренней формы псевдонима, стоит указать в его семантике, помимо отречения от его фамильного, реального имени, утрату связи с прошлым, приводя ассоциацию «с поговоркой об Иванах, не помнящих родства»; в основе ассоциации смысловая близость слов безродный и бездомный. В булгаковской мифопоэтике дом – «средоточие духовности, находящей

выражение в богатстве внутренней культуры, творчестве, любви? [68; с. 40]. Уничтожение контактов с духовной культурной традицией собственного народа демонстрирует то, в каком моральном упадке находится внутренний мир молодого пролетарского поэта Ивана Бездомного. Форма его псевдонима показывает изнанку мировоззренческой картины Ивана – идеологию эпохи массового общества, тоталитарную систему советской России, что несёт в себе полное уничтожение всех нитей, связывающих современный мир с прошлым, с культурой и обычаями предков, с религией и нравственными представлениями. Идеологизированное массовое сознание эпохи модерна выстраивает ценностную парадигму для булгаковского героя, который является отличным примером носителя такого сознания. Язык эпохи даёт пространство для существования идеологии, сама идеология, в свою очередь, воздействует на семантическое и структурное пространство языка и его слов. Идеология, таким образом, способна на создание своей собственной модели восприятия действительности, которая вживается в массовое и, конечно же, в индивидуальное языковое сознание [60; с. 7-8].

Ядро языковой модели личности пролетарского поэта Бездомного основано на идеологемах, содержащих в себе инвариативдифференциального семантического признака «чужой»: злодейская шайка, шпион, интеллигент, бандиты, кулачок, русский эмигрант, вредитель. В семантической основе данных идеологем находится инвариативная сема «чужой», воплощенная в примерах «непролетарский» (интеллигент), «контрреволюционный» (вредитель), «эксплуатирующий» (кулачок). Подобные признаки отражают классовое сознание Ивана Бездомного, состоящее из презрительных слов-идеологем и сниженной лексики в его речевом поведении. В контексте воплощается пейоративное значение слова интеллигент – «значительной части интеллигенции были присущи политическая трусливость, краснбайство и бездеятельность, болезненная рефлексия и нерешительность» [119; с. 230]. «Вредитель» в

эмоциональном контексте Бездомного имеет вполне определенный социальнополитический смысл, развившийся в эту эпоху и закреплённый в словаре: «контрреволюционер, наносящий советскому государству экономический и политический вред с целью подорвать его мощь и подготовить антисоветскую интервенцию» [120; с. 394].

Идеологеме «пролетарий» с позиции классового сознания семантически противопоставлены номинации вредитель, кулачок и интеллигент. Иван Бездомный оценивает своего коллегу по цеху, поэта Рюхина, короткой, чуть ли не анекдотической, характеристикой, состоящей из насыщенного идеологического паттерна своей эпохи: «Типичный кулачок по своей психологии /.../, и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария» [1; с. 48]. В оценках, что выдаёт Бездомный, видно его превосходство над окружающими, это превосходство позволяет ему судить тех остальных, кто не находится на стороне главенствующих в классовой иерархии общества.

Бинарная коллизия «свой»-«чужой» демонстрируется в идеологическом сознании Ивана при встрече с иностранным консультантом на Патриарших прудах. Признак «чужой» формирует в языковом сознании Ивана вражеский образ. Фундаментом этого образа является инакомыслие профессора Воланда, который в вопросах религии занимает явно противоположную позицию относительно литераторов-атеистов, поборников идеологии модерна; да и сам Иван не в состоянии уловить смысл диспута между Берлиозом и Воландом, от этого классовая неприязнь только усиливается. Поэтому закономерна реакция Ивана, и его классовый вердикт, который он сообщает старшему товарищу: ««Вот что, Миша, – зашептал поэт /.../, – он никакой не интурист, а шпион. Это русский эмигрант, перебравшийся к нам. Спрашивай у него документы, а то уйдет» [1; с. 18]. Номинации «русский эмигрант» и «шпион» синонимичны между собой на основе актуализированного признака «чужой», а именно «контрреволюционный», и эти слова для Ивана,

естественно, имеют схожую негативную коннотацию и отождествляются в языковом сознании Бездомного с образом врага. Вычленив словосочетание, можно прийти к утрированному выводу о том, что в какой-то степени «русское» для Ивана является чужим, враждебным и контрреволюционным. Все мосты сожжены, Иван Бездомный – это новый человек, человек массового общества. Идеологизированное сознание нового человека в принципе ориентировано на поиск врага. Всякое инакомыслие подводится под образ врага и преследуется. Поэтому, когда в дискуссии между председателем МАССОЛИТа и Воландом на тему доказательств бытия Бога проскакивает имя немецкого мыслителя, Иммануила Канта, действительно инакомыслящего, который ратовал за бытие Божие, Бездомный реагирует моментально и резко, как отлаженный механизм: «Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки» [1; с. 16]. В данном контексте понятно, что под Соловками подразумевается место ссылки политзаключенных. И кёнигсбергский философ, и специалист по чёрной магии в идеологизированном сознании Ивана Бездомного являются врагами. Сопряжение же в подобном контексте несоотносимых исторических реалий (Кант и Соловки), наглядно показывают невежественность пролетарского поэта. Невежество – идеальная почва, чтобы воздействовать идеологическими аксиомами на мировоззренческую картину мира. Бездомный невежественен, он не в состоянии как-то размышлять вне штампов, догм и идеологием, у него неразвита речь, неразвиты малейшие правила хорошего тона – все эти черты, что являются важнейшими для человека творческого, для творца; они определяют тип социальной личности, всё это атрофировано у Ивана. Именно такими представлены его качества в речи стилистически сниженной.

Разоблачение и поиск врага является главным, общественным долгом. Неудержимые старания при выполнении общественного долга приводят Ивана к расшатанному психическому состоянию, им овладевает

мания разоблачения.

Отправка молодого поэта в клинику для душевнобольных – следствие его шумных и угрожающих выходок, которые он начал совершать после трагедии на Патриарших прудах. Конечно, это сюжетное движение имеет и неявный смысл. Здесь демонстрируется в достаточно гротескной форме неказистость и ужасность системы, где все её элементы пропитаны маниакальным стремлением обличать и карать. Речевое поведение, в частности побудительные волеизъявления Бездомного, воплощаются в ведущей макроинтенции, основу которых составляют требования.

Речевое поведение, в частности волюнтаристическая макроинтенция, Ивана Бездомного реализуется прежде всего в совокупности волеизъявлений, основу которых составляют требования; с ними сочетаются и другие речевые акты: категоричные суждения, угрозы, негативно-оценочные и эмоционально-оценочные высказывания.

Иван на отклонения от нормативного, с позиции классового сознания, проявляет злобу и агрессию. Когда Воланд задаёт вопрос о существовании дьявола, то Иван реагирует следующим образом «растерявшись от всей этой муры», отвечает: «Нету никакого дьявола! /.../ Вот наказание! Перестаньте вы психовать!» [1; с. 33]. Бездомный формулирует нестерпимую досаду разговорным выражением «вот наказание!», далее следует категоричный императив «перестаньте» и безапелляционное суждение с отрицанием бытия дьявола. Он раздражён, его речь груба, что передаётся через восклицания и стилистически сниженные слова: «психовать» и «мура» (оценочное слово Бездомного, вкрапленное в авторскую ремарку).

«Ты нарочно под ногами пугаешься? — зверея, закричал Иван. – Я тебя самого предам в руки милиции!» [1; с. 64]. В своём раздражении, вызванным недолжным поведением Коровьева, пролетарский поэт проявляет экспрессию через разговорное выражение «путаться под

ногами», и, помимо этого, его негодование и возмущение передаётся семантикой авторских ремарок: впадая в гнев, прокричал; зверя, закричал. Угрозой завершается его разъяренность: «Я тебя самого предам в руки милиции!», [1; с. 64]. Его угроза основана на общественно-политическом шаблоне эпохи, который демонстрирует идею общественной бдительности: «предать в руки милиции».

Потрясенный предсказанной смертью Берлиоза, Иван бросается к иностранному консультанту с вопрошанием: «Сознавайтесь, кто вы такой?» [1; с. 33]. И затем: «Не притворяйтесь! – грозно сказал Иван и почувствовал холод под ложечкой /.../ Вы – убийца и шпион! Документы! – яростно крикнул Иван» [1; с. 30]. Сравнивая указания «сознавайтесь», «не притворяйтесь», с безглагольным требованием: «Документы!» – в соединении с восклицательной интонацией звучит еще более категорично, чем императивы. Волеизъявление сочетается с обвинением пейоративно-оценочного характера: «Вы – убийца и шпион!». Выразительный и яркий характер высказываний указывает восклицательные конструкции и авторские ремарки: «холод под ложечкой», «грозно», «яростно», напрямую показывающие эмоциональный настрой героя.

Преследование иностранного консультанта не увенчалось успехом. Иван оказывается в «Грибоедове», он пытается заручиться помощью. Эмоциональная составляющая его речевых актов приобретает всё более агрессивную форму параллельно тому, как он тщетно пытается исполнить свой моральный долг перед Берлиозом и свершить справедливость.

Попытка посетителей «Грибоедова» привести в порядок и успокоить Ивана встречает грубый отпор с его стороны: «Ты, – оскалившись, перебил Иван, – понимаешь ли, что надо поймать профессора? А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин!» [1; с. 50]. Оскорбительное обращение «ты», подкреплено контрастом стилистической коллизии должного и недолжного модуса общественной деятельности: «надо поймать» – «а ты лезешь с глупостями» – и мотивированная этим противопоставлением

злая оценка: «Кретин!» – перед нами стилистически сниженный речевой портрет Ивана Бездомного в новой и непривычной ситуации, неизменной доминантой пронизывающий в принципе остальные сцены с его участием до встречи с Мастером.

Оказавшись в клинике для душевнобольных, Бездомный сыплет угрозами: «/.../ я подам жалобу на всех вас. А на тебя в особенности, гнида» – отнесся он отдельно к Рюхину./.../ На то, что меня, здорового человека, схватили и силой приволокли в сумасшедший дом! – в гневе ответил Иван» [1; с. 80].

Нарастание речевой агрессии отражается в эмоционально-экспрессивных выражениях Бездомного. Он бранится и угрожает. Поэту Рюхину, который доставил его в клинику Ставринского: «Сволочь!.. Сволочь!» [1; с. 80]; в клинике доктору: «Слава те господи! нашелся наконец один нормальный среди идиотов, из которых первый – балбес и бездарность Сашка!» [1; с. 81]; «Да черт их возьми, олухов! Схватили, связали какими-то тряпками и поволокли в грузовике!» [1; с. 82]; «Бандиты!» [1; с. 82].

Речь Бездомного агрессивна, она выражает его эмоции ярости, крайнего раздражения и гнева. Семантическим корнем выражения его эмоций является ничем не прикрытая брань: «сволочь», «идиоты», «балбес», «гнида», «олухи», «кретин»; к этому добавляются слова сниженной лексики: «лезешь с глупостями»; и междометные обороты, через которые передаётся его негодование: «Да черт их возьми, олухов» [1; с. 83]; «Подите вы все от меня к чертям, в самом деле!» [1; с. 83]. Экспрессия данных речевых оборотов усиливает контекст и конструирует психологическую доминанту речи молодого поэта.

Раздражение, злоба, агрессия и ненависть как доминанты эмоционального тона речей Бездомного соответствуют его побудительной макроинтенции, демонстрируя речевое поведение героя и вместе с тем отражая его ценностные ориентиры в мире. Таким предстаёт перед



читателем поэт до того, как подвергнется изменениям, находясь в клинике Ставринского. Отправной точкой в его душевных преобразованиях станет встреча с таинственным профессором чёрной магии.

Начальная форма мотива ученичества представлена взаимоотношениями Михаила Берлиоза, председателя МАССОЛИТа, и Ивана Бездомного, создавшего антихристианскую поэму о Христе. Данный тип ученичества состоит из двух художественных агентов: Бездомный является учеником, а Берлиоз – лжеучителем. В основе этого лжеученичества находится механическое усвоение информации, которую Берлиоз подаёт догматически своему ученику.

М.А. Берлиоз, вступая в дискуссию с Воландом по поводу доказательств бытия Божьего, практически дословно цитирует сведения, которые Булгаков взял для своего героя из статьи Д. Васильева "Бог" Энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона [123]. Перед Бездомным нет наставника и нет личности. При написании поэмы о Иисусе Христе своим творческим наитием он невольно создаёт «живого» Христа, что, естественно, не удовлетворяет идеологического настроя Берлиоза, а, во-вторых, сам псевдоучитель не способен к созиданию, он не творец и не может быть примером для Ивана, действительно обладающего талантом. Берлиоз изучил множество научного материала, он с лёгкостью его цитирует, но применить и осмыслить он не в состоянии: это мы видим в ситуации, что развернулась на Патриарших. Если малограмотному Бездомному простительно не знать гражданина Канта и не разглядеть культурные маркеры, по которым можно опознать христианского Дьявола, то последнее упущение для Берлиоза оканчивается смертельным приговором.

Другая форма ученичества, которая сразу же в сюжете представлена следующей, заключается в «стихийном» ученичестве молодого пролетарского поэта у Воланда. Иван постигает иной взгляд на бытие и небытие через болевые точки (гибель Берлиоза – преследование

таинственного консультанта – непонимание и отстранённость людей в «Грибоедове» и далее). Иван не в состоянии эпистемологически ориентироваться в том, что происходит с ним. Профессор чёрной магии появляется на Патриарших «жарким весенним вечером», выбор именно этого времени года является неслучайным. Весна – это начало нового цикла, «нового времени». Новая жизнь настанет и для молодого поэта [123].

«Никогда не разговаривайте с неизвестными», – что таит в себе название первой главы булгаковского «Мастера и Маргариты»? Это наставление родителей своим неразумным детям [33; с. 286]. Встреча Берлиоза и Бездомного с вечностью прошла под сенью этого правила. В массовом обществе перевёрнута шкала ценностей, иерархия авторитетов, что всегда образовывала основу для культуры, изуродована до состояния, когда, по мнению И. Бездомного, все должны знать «Мишу Берлиоза», его коллегу и наставника, но про композитора-однофамильца молодому пролетарскому поэту самому ничего неизвестно. Вот в таком обществе происходит встреча Воланда и литераторов, для которых подобный контакт является бессмысленным и даже вредоносным. Произошла встреча двух миров: старого и нового, традиционного и модерна. Встреча, организованная автором в романе, является коллизией между персоналиями мира современного и мира премодерна, т.е. мира, который модерн пришёл уничтожить [42].

Что ещё может указать исследователям на эту двусмысленную конфронтацию? Русская литература находилась в самых тесных связях с фольклором на протяжении всего своего существования. Исключением не является и XX век вместе с булгаковским романом. Героям изучаемого произведения доведётся встретиться с нечистой силой на просторах Москвы тридцатых годов. Мотив встречи с чертом, безусловно, своими истоками уходит в догородской фольклор. Использование фольклорных мотивов в литературном творчестве обусловлено той художественной

традицией, внутри которой был взращен писатель, помимо этого обращение к фольклорным константам в творчестве М.А. Булгакова обусловлено отрицательной позицией автора относительно социальных и культурных изменений, произошедших после смены государственной и общественной формации в России в начале двадцатого века. Демоны на страницах романа порою своими расправами вполне себе воплощают одну из главных констант русского народного сознания – константу справедливости [38; с. 13], поэтому неудивительно, что злые духи, устоявшиеся в народном сознании как отрицательные сущности, в булгаковском произведении вызывают симпатию у читателя. Булгаков в этом плане не является первопроходцем ни в литературном, ни, естественно, в фольклорном контексте, когда сталкивает городских жителей с нечистой силой. Персонажи «народного» фольклора нашли своё пристанище и в пространствах современного города, место отыскалось даже потусторонней силе из нерусской мифологической традиции [41].

Говоря о «старом мире», мы можем найти те приметы, благодаря которым Воланд выделяется на фоне своих собеседников, выделяется он и на фоне литературного текста. Обратим внимание на фольклорные мотивы, которые прослеживаются в тексте романа. Рассмотрим начало произведения: встречу на Патриарших прудах. Встрече предшествует описание обстановки, в которой находились литераторы: «В час жаркого весеннего заката...» [1; с. 7], – герои изнывали от жары и «первым делом бросились» к будочке, где продавали напитки. Герои просят нарзану, затем пиво. Здесь уже зарождается контекст для фольклорного мотива встречи с нечистым, где «черт толкает человека к пьянству» [19; с. 20] или же «первыми жертвами при забавах нечистой силы являются обыкновенно пьяные люди» [70; с. 22], пьянства у героев не происходит, но Берлиозу под воздействием жары виднеется марево, «морок», в котором он видит «гражданина престранного вида». Данная ситуация интересна, если посмотреть на неё профанным взглядом, ибо мало удивительного в том,

что по какой-то забавной случайности с пьяным человеком происходят различные проказы, виновником которых является, конечно же, не горе-гуляка, а нечистая сила. Но для нас важен сам фактор того, что человек встречает беса, когда его сознание подвержено воздействию (в нашем случае это воздействие жары), что мы можем наблюдать с нашими литераторами на Патриарших прудах. После того, как призрачное видение исчезает, Берлиоз начинает чертыхаться: «— Фу ты черт! – воскликнул редактор, – ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался!» [1; с. 9]. Поминание чёрта (чертыхание) в народном сознании является табу, порою даже предпочтительнее выругаться матом, нежели вспоминать лукавого, ибо человек, таким образом, в своей речи апеллирует к образцу зла для рода человеческого [20; с. 282]. Последствия не заставят себя долго ждать, и скоро сам дьявол явится к нашим героям. Стоит также отметить несколько любопытных обстоятельств, при которых появляется сатана. Появляется он в тот момент, когда никого не было на аллее вдоль пруда на Патриарших [1; с. 8], как это бывает в народных произведениях и быличках, где нет иных свидетелей встречи, кроме непосредственно самого участника; в нашем случае – участников, правда поведать об этом событии сможет лишь один из них. И обратим внимание на место, где всё произошло, – Патриаршие пруды. Как указывают исследователи, локусом, жилищем чёрта является – болото [19; с. 10], на славянском уровне мифологии – вода и омут [85; с. 322], т.е. водное пространство, в котором человек может утонуть [57; с. 295]. Можно сделать вывод о том, что появление Воланда было предопределено самим текстом произведения, и в дальнейшем логика сюжетного развития будет соответствовать тому, что было задано в начале романа.

Не будем подробно анализировать литературные параллели между Воландом и гётовским Мефистофелем (и другими возможными литературными предшественниками), а обратимся к фольклорным праобразам. Трость Воланда с набалдашником «в виде головы пуделя»

является аллюзией на чёрного пуделя, в которого превращался Мефистофель в «Фаусте». Черти любят принимать на себя облик людей и животных, иногда и вещей. Излюбленным окрасом животных, в которых превращаются бесы, является чёрный, это отличает их от колдунов и ведьм, становящихся первертами исключительно белых и серых цветов [70; с. 14-16]. Сам Воланд в превращениях уличён не был, в отличие от члена его свиты, Бегемота, перевоплощающегося в огромного чёрного кота. Бегемот, помимо своих явных функций в произведении, исполняет роль дублёра-животного, когда появляется вместо чёрта (Воланда) в «кадре», дабы отвлечь внимание преследующего дьявольскую компанию Бездомного: «Занявшись паскудным котом, Иван едва не потерял самого главного из трех – профессора» [1; с. 51]. В фольклорных произведениях таким дублёром обычно является заяц [19;с. 16]. По народным преданьям чёрт страдает хромотой, по причине того, что собаки откусили лукавому пятку [19;с. 13], также дьявольская хромота объяснима низвержением искусителя с небес. Сей недуг у булгаковского дьявола отвергается самим автором [1; с. 10], но имеется у него «боль в колене, оставленная на память в далёкие годы одной ведьмой» [7, с. 250].

Какова основная деятельность чёрта в устном народном творчестве? «Словом – черти устраивают против людей всякие козни и исполняют главное свое назначение, состоящее в многообразных искушениях» [70; с. 14]. Искушения, которым подверглись жители Москвы тридцатых годов, можно выстроить по определённой градации. Были и совсем несерьёзные соблазны, что опробовали на стойкость буфетчика Варьете, предлагая ему вино, женщин и азартные игры. По народному поверью черти не только обольщают людей, но и сами не прочь предаться бесовским наваждениям: «Старые и молодые черти охотно пьют вино и напиваются; а сверх того любят курить табак, <...> Самое же любимое занятие, превратившееся у чертей в неутолимую страсть, это – игра в карты и кости» [70; с. 12]. Воланд развлекался, предлагая вино и азартные игры работнику Варьете,

ведь явственно понимал, что его порок — это скупость. Булгаковский Мефистофель не развращает людские души, а приходит на всё готовенькое. Далее следует упомянуть случай, послуживший поводом для прихода буфетчика, Андрея Фокича, в злополучную квартиру. Все зрители Варьете, пришедшие на сеанс чёрной магии, были подвергнуты испытанию дьявольскими прелестями: решали судьбу Жоржа Бенгальского и его головы, знакомились с магазином парижского модного платья, а также попали под «денежный дождь» из червонцев. Эти самые червонцы в дальнейшем превращаются в иные волокнистые материалы: в этикетки с различных напитков, в обычную бумагу или даже в иностранную валюту. Меняющиеся червонцы, которые с радостью расхватывают жадные зрители, становятся шуточной эмблемой, неким гербом чёрта и его особой меткой. Подобный мотив встречается в быличках, где незадачливый пьяница, обманутый чёртом, оказывается в болоте или «на сучке высокого дерева с еловой шишкой в руке вместо рюмки вина» [70; с. 15]. И последнее, самое главное искушение наш герой исполнил безупречно. Новый мир, мир модерна и идеологий принёс в Россию невиданный шабаш уродливого, глупого и наглого богоборчества. Привычный для нашего представления искуситель должен был бы потакать и поддерживать литераторов в дискуссии на Патриарших о существовании Бога, но действует он намного хитрее и идёт от обратного, становясь защитником веры. В черновой версии романа Воланд не гнушается совсем уж топорной провокации: «- Необходимо быть последовательным, - отозвался на это консультант. - Будьте добры, - он говорил вкрадчиво, - наступите ногой на этот портрет, - он указал острым пальцем на изображение Христа на песке» [2, с.111]. Зная о том, что Бог есть, Воланд истово отстаивает его существование, для этого он даже переносит своих визави на две тысячи лет назад, при этом читатель видит невооружённым взглядом, что всё происходящее с литераторами дьявол и его свита превращают в обыкновенный фарс и издевательство над напыщенными

невеждами, ибо какими бы фактами не оперировал Берлиоз, всё это – идеологический эрзац знаний и пересказ статей советской энциклопедии с размышлениями Шиллера и Штрауса по поводу кантовских доказательств. На деле Берлиозу даже не хватает культурного багажа, чтобы догадаться хоть бы о том, какую роль перед ним отыгрывает умалишённый псевдоиностралец. Большой компетенцией в этом вопросе обладали АндрейФокич и кухарка, заставшая как Аззелло уносит души Маргариты и Мастера навсегда из этого мира, – при виде бесовщины они пытаются защитить себя крестным знаменем, что, как известно, в народном придании является лучшим средством от злых духов [70; с. 9].

Воланд по заслугам завоевал свою симпатию у читателя, но почему автором в качестве вершителя справедливости был выбран образец зла? Эстетизировал ли его Михаил Булгаков? Скорее нет, чем да. После всех революционных процессов Родина Булгакова пребывала в хаосе ценностных ориентиров, были разрушены устоявшиеся культурные иерархии, и на фоне этого бесовского вертепа появившийся из ниоткуда ревизор-сатана несёт в себе именно тот утерянный в начале двадцатого века мир. В лукавом не прибавилось добродетели, просто наша действительность изменилась настолько, что нам кажется обратное, но дьявол остаётся дьяволом, а, как было сказано, «люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их».

Событие на Патриарших прудах описывается как авторской речью, так и со стороны Берлиоза и Бездомного. Действие основано на слепоте невежественных литераторов, неспособных распознать литературные и культурные приметы Соблазнителя [44; с. 100]. Берлиоз (наделённый всеми тремя инициалами Булгакова) инициирует историографическую канву романа, только поднятая им тема не подвластна самому литератору и по итогу оборачивается против него страшной силой.

Мотив подлинного ученичества предстаёт перед читателем в виде взаимоотношений Ивана и мастера. Общение этих людей является

образцом для демонстрации ученического процесса, в котором два субъекта взаимодействуют друг с другом, при этом один из этих миров явно скуднее другого в духовном плане, и данный субъект (Иван Бездомный) принимает участие в антиинерционном творческом перерождении личности.

Личность Ивана Бездомного претерпевает изменения по ходу развития сюжетных событий романа. Содержательная смена его модели мировоззрения подготавливается поэтапно. Развитие его языковой характеристики демонстрируется нам в переоценке его прошлых взглядов, а также в формировании для героя иных ценностных категорий. Изменение мировосприятия проявляется и в прагматических характеристиках – меняются речевые замыслы и эмоциональный тон. Речевые особенности «нового» Ивана имеют различное проявление. Произошло изменение смыслового и пейоративного оценочного акцента в теме, касающейся Воланда. Иван перестаёт называть его шпионом, исчезают любые намёки на его контрреволюционность – Воланд перестаёт быть врагом в идеологическом понимании; образ иностранного консультанта с Патриарших связывается с таинственностью и нереальностью: «он, консультант /.../ с нечистой силой знается [1; с. 40]; таинственная личность, иностранец не иностранец [1; с. 56]; этот страшный тип, а он врет, что он консультант, обладает какою-то необыкновенной силой...» [1; с. 30].

По контексту можно сделать вывод о двойственном отношении Ивана к Воланду. Незвестный с Патриарших прудов в глазах Ивана окружён ореолом притягательной загадочности – лексическое значение «таинственного» можно определить как личность, что непохожа на окружающих, скрывающая что-то, т.е. появляется то, что уместно будет отнести к положительной оценке, хотя не исчезли и отрицательные нотки в номинациях Воланда: «страшный тип», «знается с нечистой силой», «проклятый иностранец», «страшный консультант»; номинации, имеющие



в своём общем значении признаки «опасного», «пугающего». Иностранец с Патриарших предстаёт в речи Ивана с иных ракурсов.

В разговорах с профессором Ставринским повествование молодого пролетарского поэта о событиях, приключившихся с ним на Патриарших прудах, значительно прибавляет в деталях. Сами порывы Ивана касательно поимки неизвестного сменили свой тон с требовательных на содержащие модальность «необходимого»: «Его надо немедленно арестовать, иначе он натворит неопишуемых бед» [1; с. 20]; «Но его необходимо поймать!» [1; с. 22]. Из речи Бездомного постепенно уходит императивный характер волеизъявлений, вместе с этим исчезают и сами побудительные интенции.

Находясь один в палате, Иван проявляет склонность к размышлению. Мы обнаруживаем в поэте, неприметную для него ранее рассуждения в форме внутреннего диалога, в которых видна внутренняя рефлексия персонажа, действительные попытки осмыслить что-то самостоятельно, без псевдоучителей и дьявольских козней: «Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? – рассуждал поэт. – В конечном счёте, ну его в болото! /.../ я, в сущности, даже и не знал-то по-настоящему покойника. Действительно, что мне о нем было известно? Да ничего, кроме того, что он был лыс и красноречив до ужаса» [7; с. 60]. Имплицитный характер размышлений Бездомного заключается в его неосознанном отречении от лжеучителя – Михаила Александровича Берлиоза. Иван освобождается от негативного влияния тоталитарно-атеистической идеологии, внедряемой в его невежественный разум председателем МАССОЛИТа. Параллельно этому закладывается основа для встречи с истинным Учителем. Там же исчезает неоднозначность восприятия таинственного незнакомца: «...разберёмся вот в чём: чего это я, объясните, взбесился на этого загадочного консультанта, мага и профессора с пустым и чёрным глазом? К чему вся нелепая погоня за ним в подштанниках и со свечечкой в руках, а затем и дикая петрушка в ресторане? /.../ Он личность незаурядная и таинственная на все сто. Но

ведь в этом-то самое интересное и есть! Человек лично был знаком с Понтием Пилатом, чего же вам ещё интереснее надобно?» [7; с. 62].

Преображение происходит и в самокритичном взгляде Ивана на произошедшие события, а также на свою роль в тот жаркий весенний вечер. Произошедшее расценивается «дикая петрушка», «глупейшая буза на Патриарших», «нелепая погоня» [7; с. 61]. Негативная оценка своего лексически сниженного речевого поведения свидетельствует об изменившемся взгляде Бездомного на своё навязчивое желание выискать и разоблачить врага. Его новые реакции отражают новый, самостоятельный и индивидуализированный подход к осмыслению событий и своей собственной личности; неосознанное отторжение от идеологически-зашоренной стереотипной модели поведения; и самое главное – Иван проявляет готовность для своего духовного, ученического перерождения.

Встреча с Мастером в клинике Ставринского определила вектор личностной трансформации Ивана Бездомного, который к этому моменту проявляет признаки готовности к качественным изменениям. Внутренние неявные зачатки и конкретные процессы перерождения Ивана прослеживаются в трёх картинах: знакомство и первая беседа с Мастером в доме сумасшедших, прощание Мастера с учеником и эпилог: полнолуние, которое переживает Иван.

В первой беседе с новым Учителем происходит переход молодого пролетарского поэта к принципиально новому для него отношению к действительности. Эти изменения проявляются в содержании диалога, который разворачивается вокруг судьбоносного для Бездомного события – встречи на Патриарших прудах с Воландом, а также темой разговора становится история Мастера о его любви и о его романе о прокураторе Понтии Пилате. Мастер на вопрос растерянного собеседника о том, с кем же ему довелось встретиться в тот жаркий весенний вечер, даёт предельно ясный ответ: «Вчера на Патриарших прудах вы встретились с сатаной» [7; с. 66]. Вчерашний пролетарский поэт-атеист реагирует

соответственно своему статусу: «Не может этого быть! Его не существует!» [7; с. 67]. Реакция содержит в себе двойное отрицание бытия сатаны. Но всё-таки постепенно исчезает прежняя идея-фикс, ещё живущая внутри Ивана по остаточной инерции: «Как-нибудь его надо изловить? – не совсем уверенно, но всё же поднял голову в новом Иване прежний, ещё не окончательно добитый Иван» [7; с. 68]. В вопросе Бездомного, имеющем авторскую ремарку, присутствует сомнение в обязательности выполнения этой ловли и неуверенность в том, каким же образом («как-нибудь») нужно проводить её.

Стоит вспомнить, по какому пути происходило изменение макроинтенции Ивана касательно «поимки» специалиста по чёрной магии. От беспрекословного побуждения, походящего больше на приказ, к немедленному шагу – к констатированию необходимости, сопровождающееся волюнтаривностью; затем наступает сомнение в необходимости исполнения: «Ловите его немедленно – иначе он натворит неопикуемых бед!» [7; с. 30]; «— Его надо немедленно арестовать, иначе он натворит неопикуемых бед» [7; с. 31]; но его необходимо поймать! [7; с. 40] «— Как-нибудь его надо изловить?» [7; с. 68].

На смену императивному отрицанию бытия дьявола приходит осторожное допущение существования сатаны и его антипода – Бога: «Он [Иван] помолчал некоторое время в смятении, всматриваясь в луну, плывущую за решёткой, и заговорил: – Так он, стало быть, действительно мог быть у Понтия Пилата? Ведь он уже тогда родился? А меня сумасшедшим называют!» [7; с. 69]. Осознание всего этого становится для Ивана переломным моментом в реформации его ценностной парадигмы. Абсолютное доверие к истинному Учителю открыло дорогу к новым принципам мировоззренческой картины молодого поэта, в новых ориентирах находится место для существования высших сил, контролирующих процессы мировые и человеческие частные; становится не таким глупым представление о ином бытии после смерти.

Трансформация личности Ивана Бездомного протекает на фоне луны. Луна в культурном плане расценивается как духовное просветление, как свет внечеловеческой истины. Данное изменение сознания Ивана воспринимается как безумие, ибо по-другому оно и не может быть воспринято в научно-детерминированном обществе массового человека. Новое восприятие отражается на стилистической окраске речи Ивана. На смену сниженной лексике придёт стилистически-нейтральная.

Имплицитная тяга к творению, которую Иван не мог осознать в силу своего невежества, привела его в ремесленный цех пролетарских поэтов, где его под своё крыло взял пропагандист Миша Берлиоз. Всё это окончилось неудачно. Бездомный был от природы одарён творческим талантом, ведь Иисус в его антирелигиозной поэме «...получился ну, совершенно живой» [7; с. 7]. Сам Иван относится патетически к своему призванию, это отношение можно услышать в его обращении к коллегам по литературному делу: «Здорово, други!; Братья по литературе!» [с.7; с.26].

Первое движение Ивана Бездомного в сторону духовного преображения – критика себя самого, чего не наблюдалось прежде. Ранее все его оценочные суждения были направлены именно на других. И начинает он с творчества, творчества не поэта Рюхина, а своего. Оценки он даёт очень категоричные. На вопрос Мастера: «Хороши ваши стихи, скажите сами?» – звучит смело и откровенно: «Чудовищны!» [1; с. 78]. На другой вопрос своего нового учителя: «ведь, я не ошибаюсь, вы человек невежественный?» – какой-то совершенно новый Иван отвечает кратко: «Бесспорно» [1; с. 78]. Перерождение личности отмечается отказом от ложного словотворчества. Когда Мастер просит не заниматься больше литературой, Иван торжественно отвечает ему: «Обещаю и клянусь!» [1; с. 79]. Также следователю Иван сообщает: «я больше стихов писать не буду; Стихи, которые я писал, – плохие стихи, и я теперь это понял» [1; с. 79]; В последней встрече с Мастером он также вспоминает про это: «Я ведь слово

своё сдержу, стихов больше писать не буду» [1; с. 79]. И каждый раз с отказом от ложного творчества следует и негативная оценка своих лирических произведений: «чудовищны», «плохие», «стишки».

Настоящий творческий всплеск в образе Ивана демонстрируется в эпизоде эзотерического сна, где он лицезреет одну из ершалаимских глав – «Казнь». Не похожая на антирелигиозную реальность Москвы, что стала привычной для Ивана, сакральное и мифологическое пространство, в котором оноказывается, концептуально меняет его сознание и мировоззренческую картину. Путь его внутреннего преобразования сопровождается и изменением эмоционального характера речи. Гнев и злоба, являвшиеся ранее неотделимыми чертами пролетарского поэта-атеиста уходят безвозвратно, эти эмоции сменяются растерянностью и смятением, которые показывают нам кризис прежних и ложных моральных ориентиров.

Последняя беседа Ивана с призраками Мастера и Маргариты, фантомы которых были бы восприняты прежним Иванушкой как нечто безумное и нереальное, отражает внутреннюю эволюцию духовного мировосприятия будущего профессора; меняется отношение героя к той части бытия, что находится вне человеческой жизни, за гранью смерти, это выражается также и в авторской ремарке «просветлел»: «Иванушка посветлел и сказал: – Это хорошо, что вы сюда залетели. Я ведь слово своё сдержу, стихов больше писать не буду. Меня другое теперь интересует, – Иванушка улыбнулся и безумными глазами поглядел куда-то мимо Мастера, – я другое хочу написать. Я тут пока лежал, знаете ли, очень многое понял» [1; с. 500]. Новый взгляд на жизнь позволяет достигнуть молодому поэту гармоничного состояния, это отражается в чуждых когда-то Ивану эмоциональных состояниях: «Какая красивая, – без зависти, но с грустью и с каким-то тихим умилением проговорил Иван [1; с. 501]; обращаясь к работнице в клинике Ставринского: «А вы мне лучше скажите, – задушевно попросил Иван, – а что там рядом, в сто

восемнадцатой комнате сейчас случилось?» [364]. Значение этих авторских ремарок выражает состояние душевного просветления и кроткой радости, которых достигает Иван. «Безумные глаза» героя передают его озарённость, что позволила ему взглянуть на истину, скрытую от остальных (что и делает её таковой). Ему снова приходится пройти испытание смертью, но, что интересно, она его больше не страшит, как это было, например, с непредвиденной гибелью Берлиоза, ведь вместе с озарением пришло и понимание того, что смерть не является конечным явлением для человека. Новое отношение к смерти демонстрируется в высказывании Бездомного касаясь смерти соседа из сто восемнадцатой палаты, а также это высказывание сопровождается авторской ремаркой: «Я так и знал! Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в городе ещё скончался один человек. Я даже знаю кто, – тут Иванушка таинственно улыбнулся, – это женщина» [1; с. 448]. Теперь ученик мастера реагирует на смерть улыбкой.

В высказываниях Ивана преобладает не волюнтаривно-требовательная и агрессивная макроинтенция, агрессия, сниженная и ругательная лексика вовсе исчезают из его речи. Теперь она приобретает вопросительный характер. Эти просьбы, мольбы и вопросы обращены к его настоящему учителю – Мастеру. В себе они содержат подсознательное стремление Бездомного к постижению истины: «Так вы хоть про роман-то скажите, – деликатно попросил Иван» [1; с. 80]; «Умоляю, дальше!; Дальше, /.../ и не пропускайте, пожалуйста, ничего!» [1; с. 85]; «Скажите мне, а что было дальше с Иешуа и Пилатом, – попросил Иван, – умоляю, я хочу знать» [1; с. 90]. Истину нельзя сообщить вслух, про неё нельзя кому-то рассказать, в этом и есть её особенность: она сокрыта и добаться до неё можно только самому.

Ранее ему не были свойственны вежливость и формулы речевого этикета. Фатическая функция языка как бы нарочно избегалась пролетарским поэтом. С Мастером же он начинает соблюдать вежливый

тон: говорит «пожалуйста»; его речь сопровождается авторской ремаркой «деликатно спросил».

Учитель оставляет своего ученика. «Лжёт он, лжёт! О боги, как он лжёт! /.../ Вовсе не воздух влечёт его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте. Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну, чтобы знать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит её?» [1; с. 515] – в эпилоге романа Иван задаётся риторическим вопросом, отражающим его стремление познавать сокровенное. Внутренний огонь познания «Познавательная ценность» подобных безответных вопросов состоит в извлечении и осознании проблемы, волнующей человека [55; с. 134]. В эпилоге «Мастера и Маргариты» намечен тот путь, по которому способен отправиться алкающий познания ученик Мастера: широкая лунная дорога, возможно, ведущая через вечность к свету истины.

В булгаковском романе мы видим только начало ученического пути, на который ступает Иван Бездомный. Будучи профессором истории и философии, он испытывает мучительную тревогу в полнолуние, это одна из частей его преобразования. Полнолуние насыщает на него тоже волнение, что переживал он при встрече с Воландом на Патриарших. Он подслушивает Николая Ивановича, которого в полнолуние терзают мысли о прошлых событиях. В его душе находится отклик на переживания Николая Ивановича, «нижнего жильца» в особняке Маргариты. Иван наедине с собой размышляет о своей жажде к постижению тайны Николая: Иван перестал писать стихи, и вместе с тем удивительно: стиль его речи стал выше; в ней появились действительно поэтические окраски, которые появляются благодаря книжным словам: «влечёт», «утратил», «бесплодно». Меняется и структура его высказываний, появляются повторы и риторические обращения: «Лжёт он, лжёт! О боги, как он лжёт!». Экспрессия его речи теперь связана не с агрессивными эмоциями, здесь присутствует напряжённость, но она скорее имеет лирический

отенок. Он находится в растерянности. Его «вылечили» в клинике, возвратили в серую, рациональную повседневность. Идеалистическая картина мира, к которой он пришёл под влиянием Учителя, связана с интуитивным способ познания окружающей действительности, но больший интерес вызывает, конечно же, то, что лежит за пределами этой действительности. И факт бытия «сокрытого», что был усвоен Иваном, теперь навсегда останется частью его сознания, эта тайна не даст ему покоя.

Исследователи отмечают в образе Ивана свою особенность. Он единственный по-настоящему развивается в этой книге, это факт, невидимый сразу, но едва ли не самый значительный. Иван один из немногих (не единственный ли?) кто претерпевает такую глобальную трансформацию своей личности. Мы отметили те признаки, по которым можно говорить о когнитивном изменении его взглядов, которое, в первую очередь, отражено в его речевом поведении (подвергаются изменению цели, мотивы и тональности его речевой модели). В начале романа – молодой пролетарский поэт, образцовый представитель нового массового общества, моральные ориентиры которого подменены идеологией. В эпилоге читатель видит Ивана Николаевича Понырёва – профессора истории и философии, совершенно нового человека, ни капли не похожего на того героя, с которым мы знакомимся на Патриарших прудах. Свершилось перерождение, и прошло оно благодаря гармоничному союзу, где Иван становится учеником непризнанного и несправедливо поруганного мастера. Как было отмечено в теоретической части нашей работы, вполне ожидаемым является такое продолжение взаимоотношений, финалом которых становится разрыв. Выросший ученик «перерастает» учителя, их идейные пути становятся противоположными, или же всё может привести к прямому конфликту, что закончится смертью.

Эпилог даёт нам возможность посмотреть с разных сторон на



дальнейшую судьбу уже бывшего пролетарского поэта. Возможно, Иван станет достойным учеником своего духовного наставника, продолжит дело Мастера, привнесёт в этот мир своё собственное слово. И конец булгаковского романа, в котором герой смотрит на широкую лунную дорогу, является достоверным доказательством положительного исхода в окончательном витке его личностного перерождения [31; с. 131-132]. Другие исследователи Булгакова видят в эпилоге явный намёк на нерадостную предопределённость судьбы профессора Ивана Понырёва. Он «никогда не завершит роман Мастера и не станет его продолжателем в земной жизни, поскольку, кроме ночи полнолуния, проводит свою жизнь в беспомыслии, то есть в состоянии духовной смерти. Мир Мастера полностью уходит вместе с ним, ... откровение снов, посещающих Ивана Бездомного в полнолуние, угасает в невнятице буден» [16; с. 139].

## 2.2 Вариации мотива в «ершалаимских» главах романа

В ершалаимских главах мотив ученичества представлен в нескольких формах. Самым главным в этой сюжетной линии будет выявление художественной сущности образа Левия Матвея. На допросе, бродячий философ, Иешуа Га-Ноцри сообщает о своём знакомстве с, так называемым, единственным учеником, Левием Матвеем (условность его ученичества небезосновательна, на это мы обратим внимание далее). Встретились они в Вифании, в окрестностях Елеонской горы. Рассказываемая в булгаковском романе история о встрече чудного мыслителя и сборщика податей топографически всего лишь отчасти соответствует тому, что можно прочесть в Матвеевой книге (там действительно упоминается это поселение, но с самим апостолом Матвеем оно не связано): «И когда приблизились к Иерусалиму и пришли в Виффагию к горе Елеонской, тогда Иисус послал двух учеников, сказав им: пойдите в селение, которое прямо перед вами...» [6; с. 50]. Выбор апостольского прототипа Булгаковым понятен: считается, что именно

бывший мытарь написал первую из евангельских книг, основываясь на свидетельствах о жизни Спасителя, которые передавались из уст в уста. Она же единственная и самая древняя из книг Нового Завета, что написана на арамейском. Обращение к оригинальным записям не представляется возможным в виду их утраты, хотя это никак не влияет на литературный процесс, ибо важен сам культурный факт: Евангелие от Матвея создано раньше, чем остальные. Два года апостол от двенадцати наблюдал за житием своего учителя. Встретился ученик с Иисусом Христом в городе Капернауме. В дальнейшем Матвей занимался проповедями учения Христа на территории Палестины.

Первые нотки сомнительного успеха в деле ученичества отражены в самом имени Левия Матвея, искусствовед Татьяна Поздняева указывает на то, что имя персонажа получено от одного из, как отмечают, главного создателей Нового Завета – апостола Матфея (Левия) Алфеева. В книге всех книг второе имя евангелиста (Левий) упоминалось несколько раз в тех моментах, где в библейской истории рассказывается о смене ценностных взглядов у сборщика податей, бросившего своё дело и ставшего учеником Иисуса Христа (или «рабом», по мнению Воленда). Своё новое имя (Матфей) Левий получает после духовного перерождения, бросив прошлую жизнь, он прощается и со своим прежним именем. Зеркальность имени литературного героя, где мытарь «Левий» стоит впереди апостола «Матвея», а не наоборот, как это было в Евангелии, связывается с насмешкой к герою произведения. Исследователь называет это «тёмной иронией» [82]. Если евангельский праобраз смог испытать духовное перерождение, то касательно булгаковского персонажа имеется подозрение, почву для подозрения подготовят слова прокуратора Иудеи.

Само имя Левия Матвея прозвучало на допросе, устраиваемого Понтием Пилатом бродячему философу Иешуа Га-Ноцри. Учитель без опаски и тени сомнения сообщает Пилату всё, что знает о своём единственном ученике, некогда сборщике податей. В руках прокуратора

оказались записи, что вёл Левий, странствуя и следуя за Иешуа, на эти записи Га-Ноцри реагирует: «весь напрягаясь в желании убедить» прокуратора, что «решительно ничего из того, что там записано», он не говорил [с. 439]. Немного странным выглядит беседа о Левии Матвее. Иешуа сам без наводящих вопросов и давления со стороны Пилата, затронул личность своего ученика, он же называет его имя и выражает своё мнение касательно записей Левия на пергаменте. Упомянув его имя, Иешуа ставит под угрозу его жизнь и свободу, ибо в первоисточнике, в евангельской истории, стража пыталась отыскать и арестовать учеников Христа; апостолы были напуганы не на шутку: чего только стоит страх Петра и его трижды повторённое отречение, когда свидетели стали указывать на него, как на одного из учеников Спасителя, и как итог «...тогда все ученики, оставив Его, бежали» [6; с. 88]. Последовали за арестованным учителем лишь Иоан и Пётр, а на Голгофе из всех апостолов остался только Иоанн.

Помимо этого, стоит учесть, что, рассказывая о личности своего ученика, Иешуа, естественно, затронул его бывшую профессию. Мытари (они же сборщики податей и налогов) состояли на государственной службе у римского прокуратора Иудеи, т.е. деньги, которые они собирали в ходе своей работы, являлись казёнными, и, бросив эти деньги на дороге, Левий совершил однозначное преступление (даже без всяких крамольных записей и общения с сомнительными элементами). Но о подобных мелочах не задумывается Иешуа, когда раскрывает всю подноготную своего ученика, и с какой-то досадой говорит о нём: «...ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет» [1; с. 28].

Если записи эти лживы, то зачем, с какой целью составляет их Левий, который старается поймать и сохранить каждое слово своего учителя? «...только с самого утра смотрит в рот: как только я слово произнесу - он запишет» [1; с. 29]. Поведение Левия Матвея похоже больше на поведение фанатичного последователя, который, с одной

стороны, неистово следует во всём за своим предметом раболепия, прикладывает все свои силы для достижения цели, а, с другой, разуму такого человека не свойственно терзать себя рефлексией и размышлением о предмете своего обожания. Стоит рассмотреть сам процесс, которому предан Левий, а именно – процесс письма. А.В. Юдин в своей работе, посвящённой русской народной духовной культуре, размышляя о путях развития цивилизации, приходит к заключению о том, что древние искали возможность передать для следующих поколений мудрость предков, для этого они прибегали к записыванию. Развитие грамотности не всегда воспринималось как благая тенденция и, так называемый, прогресс. Зачастую письменность была доказательством деградации человеческой памяти и моральным разложением традиционного жизненного уклада. Письмо расценивалось как некий духовный «протез», который должен помогать в сохранении увядающей традиции [113]. В качестве примера такой точки зрения Юдин приводит отрывок из диалога древнегреческого философа Платона «Федр», где письмо обвиняется повинным в забывчивости людей, их память не развивается, люди будут надеяться не на себя, а на помощь извне; взамен они получают средство для припоминания, на место настоящему обучения приходит возможность знать что-то понаслышке. [81; с. 367].

Письмо позволяет человеку «припоминать», а не знать. Он записывает то, что не запомнит. И Левий Матвей не будет знать учения Ганноцри, в отличие от Пилата, который именно «слушал» допрашиваемого, что приближает его намного ближе к той модели ученичества, которое было выведено нами в теоретической части диссертации. Также Иван Бездомный, в отличие от Левия Матвея, воспринимает слова своего Учителя на слух, ничего не конспектируя при этом, он запоминает его мысли, ведь записывается то, что не запомнится. Как заметил литературовед и культуролог Ю. М. Лотман, комментируя упомянутый диалог Платона: «общество, основанное на письменности, представляется

Сократу беспмятным и аномальным, а бесписьменное – нормальной структурой и с твёрдой коллективной памятью ... (он) связывает с письмом не прогресс культуры, а утрату ею высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом». [67; с. 105]. Записям древних священных текстов предшествовал длительный период их устного бытования. Этот «устный» период их существования и является временем расцвета мифологической (мифопоэтической) традиции, усложнения и «изощрения» её текстов. Затем, видимо, наступил период постепенного упадка и забвения.

Ироничными будут казаться научные данные, где указывается, что первоисточки письма связаны с чисто хозяйственными нуждами. Об этом писал Вяч. Вс. Иванов: «Бурное развитие производящего хозяйства /.../ требовало развитие новых форм учёта /.../ Письмо в Месопотамии и возникло как такое изображение символов /.../ на глиняной плоскости /.../ и в начале (в IV тысячелетии до н. э.) имело функции чисто учетно-бухгалтерские, насколько можно судить благодаря дешифровке протошумерского письма» [45; с. 15]. Таким образом, письмо родилось в практике хозяйственной жизни. Но только необходимость записи сложных мифологических текстов сделала его таковым в полном смысле этого слова.

В пергаменте Левия Матвея мысли и речи его учителя даны попеременно с «хозяйственными заметками» и своими личными записями: «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты...», – философское утверждение соседствует рядом с дневниковой записью о поедании плодов смоковницы; вполне вероятно, обрывок записей связан с евангельской историей о бесплодной смоковнице, но из беспорядочного текста, создаваемого Левию, это новозаветное событие представлено как будничная процедура приёма пищи. Тот, кто жил подле Иешуа, не способен понять его изречения, как бы ни старался перенести их все на пергамент. Французский писатель и философ, Эрнест Ренан, разбирая исторический

контекст евангельских событий, пишет в своей работе «Апостолы», впервые изданной в России еще до революции 1917 года, и которую, скорее всего, знал и читал М.А. Булгаков: «Впрочем, не надо забывать степень нравственного образования учеников Иисуса, которые вѣровали въ привидѣнія, полагали, что они окружены чудесами и не принимали никакого участія въ позитивной наукѣ своего времени /.../ Въ этом отношении Палестина была одной из самых отсталыхъ странъ; галилеяне были самые необразованные люди Палестины и ученики Иисуса принадлежали къ самому простому классу населенія Галилеи» [86; с. 42-43].

Ученичество Левия Матвея рабское, и рабское оно именно в неспособности глубоко осмыслить идеи своего учителя, поэтому он с фанатичным неистовством относится к тому делу, с которым справляется вполне хорошо, по сравнению с безграмотным населением, что окружало их. Он записывал всё, что мог уловить, живя рядом со своим учителем. На попытки отнять эти драгоценные скрижали Левий реагирует злобно и готов отстоять их перед кем угодно, даже перед лицом всадника «Золотое копьё», римского прокуратора Иудеи, Понтия Пилата.

Иешуа говорил снисходительно даже о тех, кто против него же свидетельствовал в слухах о разрушении Ершалаимского храма: «Эти добрые люди... ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной» [1; с. 33]. Такую снисходительность тяжело разглядеть в отношении Иешуа к своему ученику. Вполне можно предположить, что Иешуа источником своего злоключения видит именно козлиный пергамент, на котором вѣл записи Левий Матвей. Иешуа про донос Иуды из Кириафа, что окажется у Понтия Пилата уже после смерти философа, не догадывался совсем. Отрекаясь от всего записанного, Га-Ноцри по рассеянности или осознанно направляет взор римского правосудия в лице Понтия Пилата на своего

ученика Левия, вместе с тем его выгораживание ставит под сомнение деятельность апостолов-евангелистов, с которыми читатель отождествляет горе-ученика Иешуа. Сам же уроженец Гамалы видит себя в качестве предвестника нового вероучения, об этом говорит его опасение из-за путаницы, судьба которой жить и жить среди людей «очень долгое время»! Подобная путаница возможна только от невежественных записей на козлином пергаменте и кривотолков безграмотных, что верят в привидений и чудеса. Данной характеристике подвергнуты будущие евангелисты.

Иешуа по каким-то причинам не указывает как на «доброе человека» (среди прочих «добрых людей») Левия Матвея. Он и за своего ученика его вроде бы не принимает, для него он лишь «спутник» [1; с. 33] бродячий философ всеми силами стремится отречься и отмежеваться от странного преследователя, который делает неправдивые записи вряд ли из-за намерений погубить, скорее по глупости своего доброго и преданного сердца.

Из этого следует и непростое отношение Понтия Пилата к ученику Иешуа. Он не отправляет в заточении Левия (хотя был обязан арестовать его), но вместе с этим не признаёт его учеником философа: «Ты, я знаю, считаешь себя учеником Иешуа, но я тебе скажу, что ты не усвоил ничего из того, чему он тебя учил» [1; с. 442].

Левий очевидно не похож на своего учителя. В нём нет того смирения и милосердия. Пилат порицает его: «Ты жесток, а тот жестоким не был» [1; с. 443]. Выглядит Левий неблагоприятно, глядит «по-волчьи, исподлобья». Он безмолвен, ведёт себя дерзко и без капли страха обвиняет римского прокуратора в смерти своего учителя, Иешуа Га-Ноцри.

От нас остаётся скрытым, каким образом происходило взаимодействие Иешуа и Левия, из чего состояло их ученичество и как долго оно длилось. Ученик Иешуа свои записи бережёт как зеницу ока, он ими невероятно дорожит. Когда игемон просит Левия показать их, тот с

«ненавистью поглядел на Пилата и улыбнулся столь недоброй улыбкой, что лицо его обезобразилось совершенно.

– Все хотите отнять? И последнее, что имею? – спросил он» [1; с. 444].

Бережность, с которой относится к пергаментам Левий, может быть оценена как образцовая.

Левий Матвей не присутствовал на допросе своего учителя у римского прокуратора Иудеи, он наблюдал только за казнью Иешуа. Записи в пергаменте он продолжал и на Лысой Горе, дотога момента, пока Га-Ноцри не умер окончательно. Всё, что хотел Левий – убить своего учителя, чтобы прекратить его мучения на кресте. Записи эти экспрессивны, вместе с их экспрессией растёт и роптание Левия на Бога. От ещё безобидно-бессильных поношений он обращается к явному кощунству: «Проклинаю тебя, бог!» [1; с. 218], а после начинает говорить о других богах, более милосердных, нежели упоминаемый в проклятьях несправедливый Бог: «Он кричал о полном своем разочаровании и о том, что существуют другие боги и религии. Да, другой бог не допустил бы того, никогда не допустил бы, чтобы человек, подобный Иешуа, был сжигаем солнцем на столбе» [1; с. 222]. И оканчивается эта тирада кричащим отрицанием и проклятьем: «Ты не всемогущий бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» [1; с. 224].

В данном эмоциональном накале отчётливо прослеживается то, что Левий Матвей ни разу не рассматривал мысль о смерти Иешуа, как о чём-то правильном и предопределённом, он думал, что его предназначение заключается именно в милосердном убийстве своего учителя. И к тому же он считал, что в этом мире есть сила могущественней и реальной того Бога, на которого он обрушивал свою хулу. Этим Левий нарушил первую христианскую заповедь: «Да не будет у тебя иных богов».

Если говорить иначе, то Левий, преступая Закон и провозглашая своё



отчаянное богохульство, показывает не только безудержный накал эмоций, но и демонстрирует своё духовное безверие. Здесь видна негативная аллюзия на Священное Писание: христианский Бог превращается в «бога разбойников, их покровителя и душу» – это явная отсылка на притчу о покаявшемся разбойнике и слова Иисуса, обращённых к разбойнику: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» [1; с. 442].

Божественное провиденье отсутствовало во всём том, что происходило с Левию Матвеем и его учителем. Ученик относится к Иешуа именно как к человеку, в его хуле и намерениях убить своего учителя из милосердных воззрений присутствует что-то злое. Последние слова его кощунственных речей становятся отправной точкой для начала грозы, ускорившей мучительную смерть Га-Ноцри. Но твёрдое намерение Левия Матвея умертвить своего учителя исполняет палач, пронзая сердце Иешуа и завершая его земной путь (только сам Левий намеревался нанести удар в спину).

Появление грозы было предопределено для Иешуа, и вместе с этим выкрикиваемые проклятия Левия Матвея словно бы повлияли на её появление, ибо началась она сразу же после его богохульств, демонстрируя некую магическую силу произнесённого вслух слова. Действительны и мысли: всё кипящее в голове Левия Матвея было воплощено в жизнь, с оговоркой на то, что замыслы исполнены не так, как себе это представлял ученик Иешуа. Смерть Иуды из Кириафа идёт второй в списке Левия (первая – смерть учителя), гибель Иуды приводится в исполнение людьми Афрания, которому скрытый приказ был отдан лично Понтием Пилатом, давшему в двусмысленном диалоге добро на убийство провокатора.

Жажда отмщения не покидает Левия, он надеется собственноручно расправиться с губителем Иешуа. Чего-то противоречивого в этом желании обнаружить трудно: Левий в характере своём совсем не мягок, казнь учителя потрясает его, и естественным продолжением из этого для него является убийство Иуды. Интересно другое: каким образом Левию

становится известно о том, что Иуда учиняет провокацию, за которой последует арест бродячего философа. На казни он ни с кем не вёл бесед, нигде лично Левию или же публично не было сообщено о действиях и мотивах Иуды, провокатор не покаялся ни перед кем в содеянном, а Каифа и вовсе отрицает какую-либо агентурную связь с человеком из Кириафа.

Весь контекст романа о Пилате ясно показывает, что ни о каких провокациях Иуды из Кириафа Левий не знал и знать не мог. Но, несмотря на всё это, Левий Матвей знает об этом. На допросе Иешуа свидетельствует, что Иуда, после того как они познакомились, сразу же пригласил Иешуа к себе в дом, затем Иешуа схватили и повели в тюрьму. По версии мастера получается, что Иуда и Левий Матвей о существовании друг друга вообще не знали, а арестован Иешуа Га-Ноцри был в ночь со среды на четверг. Что он делал после ареста более суток – неизвестно; скорее всего, находился в темнице. Очевидно, что и в данном случае противоречие с евангельским текстом неслучайно. Булгаков отодвигает арест Иешуа на сутки назад, и из контекста ясно, что ни о предательстве Иуды, ни о его знакомстве с учителем Левий Матвей знать не мог. И, тем не менее, откуда-то знал.

Для читателя (даже поверхностно знакомого с библейской историей) евангельские события накладываются на происходящее в романе о Пилате. Знание Нового Завета затмевает значительное умолчание в сюжете романа мастера. Знакомство и взаимодействие Левия Матвея и Иуды из Кириафа в таком случае становится естественным и не требующим дополнительных комментариев. Хронологическая неувязка становится незаметной. Хотя это очень важно, в этих противоречиях скрыто тайное сообщничество персонажей из романа о Пилате, созданного руками мастера. Возможно, Левий Матвей способен предвидеть так же, как к этому способны Иешуа и Пилат. Возможно, ершалаимские события являются спектаклем, в котором знакомство Левия и Иуды – ничто иное как допускаемая условность.

Говоря о непохожести ученика на своего учителя, стоит отметить

речевые особенности Левия Матвея. Его языковая модель схожа с тем, что мы наблюдали у поэта Бездомного. Речь его экспрессивна, ситуации, в которых предстаёт перед читателем Левий, наполнены эмоциональной «горячностью», герой находится на грани истерии и, в отличие от Бездомного, его бранные высказывания могут быть направлены и на самого себя: «Мучения человека были настолько велики, что по временам он заговаривал сам с собой. – О, я глупец! – бормотал он, раскачиваясь на камне в душевной боли и ногтями царапая смуглую грудь, – глупец, неразумная женщина, трус! Пададь я, а не человек!» [1; с. 244]; «...он осыпал себя проклятиями за то, что она не пришла ему раньше...» [1; с. 250].

Авторское комментирование речи и несобственно-речевое поведения Левия Матвея подчёркивает то эмоциональное состояние, в котором он находится; он подвергнут иступлению и последующей усталости, он зол, взбешён, он в отчаянии: «...безнадежно записал острой палочкой» [1; с. 250]; «... он болезненно всхлипнул и опять ногтями изранил свою грудь»; «В бешенстве на себя...» [1; с. 252]; «...простонал Левий...» [1; с. 245]; «... мучения Левия достигли наивысшей степени, и он впал в ярость /.../ стал проклипать себя. Он проклинал себя, выкликая бессмысленные слова, рычал и плевался, поносил своего отца и мать...» [1; с. 245]; «...впал в отчаяние и злобу. Он кричал /.../ Он был возбужден, выкрикивал что-то бессвязное, то просил, то угрожал и проклинал...» [1; с. 238]; «Он сказал, что не уйдет, даже если его начнут убивать...» [1; с. 350]; «...но заявил, что он никуда не уйдет...» [1; с. 350]; «...мрачно поглядел в пол» [1; с. 353]; «...добавил мрачно» [1; с. 353]; «...с ненавистью поглядел /.../ и улыбнулся столь недоброй улыбкой, что лицо его обезобразилось совершенно» [1; с. 353]; «Та же плохая улыбка исказила лицо Левия...» [1; с. 359]; «глядя горящими глазами /.../ зашептал ему» [1; с. 359]; «...оскалившись и улыбаясь» [1; с. 360]; «... дико озираясь, и выкрикнул» [1; с. 361]; «...открыл рот, дико поглядел на

прокуратора...»[1; с. 361]; «...исподлобья недружелюбно глядя на Волада» [1; с. 450]; «...ответил дерзко вошедший» [1; с. 451]; «...все более озлобляясь, ответил ...» [1; с. 451].

Макроинтенции Левия реализуются прежде всего в совокупности волеизъявлений, основу которых составляют требования; с ними сочетаются и другие речевые акты: категоричные суждения, не допускающие иных вариантов, что будут отличаться от позиции говорящего; угрозы, негативно-оценочные (обвинения, порицания, осуждения) и эмоционально-оценочные (оскорбления, брань) высказывания: ««Иешуа! /.../ Я, Матвей, твой верный и единственный ученик!» [1; с. 230]; «он сжал сухие кулаки, зажмурился, вознес их к небу, к солнцу /.../ и потребовал у бога немедленного чуда. Он требовал, чтобы бог тотчас же послал Иешуа смерть» [1; с. 230]; «...и, не разжимая век, Левий продолжал выкрикивать язвительные и обидные речи небу. Он кричал о полном своем разочаровании /.../ – Я ошибался! – кричал совсем охрипший Левий, – ты бог зла! /.../ Ты не всемогущий бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» [1; с. 232] «Тогда Левий закричал: // – Проклинаю тебя, бог! // Осипшим голосом он кричал о том, что убедился в несправедливости бога и верить ему более не намерен. // – Ты глух! – рычал Левий, – если б ты не был глухим, ты услышал бы меня и убил его тут же»[1; с. 233]; «...но я зарежу Иуду из Кириафа, я этому посвящу остаток жизни» [1; с. 333]; «Потому что я не хочу, чтобы ты здравствовал» [1; с. 450]; «Я не буду с тобой спорить, старый софист...»[1; с. 450]; «– Я не раб /.../ я его ученик» [1; с. 450].

Эмоциональная составляющая речевой модели Левия Матвея не настолько однообразна, но выше представлена практически исчерпывающая его характеристика. Эволюции Левия, что случилась с Бездомным, читатель не увидит, персонаж не подвержен изменению, в нём нельзя отследить того ученического перерождения, без которого не может обойтись сам процесс становления новой личности. Нет изменений в

авторской модальности, освещающей образ героя. Нет изменений принципов изображения героя и смене его номинаций в авторском повествовании. Созданный мастером персонаж не продолжает жизни уже самостоятельной, он такой, каким был задуман, и таким же остаётся навсегда. Он не способен к изменениям, динамика его образа, по сравнению с Иваном Бездомным, находится в глубокой стагнации. Ему не хватает сил для того, чтобы стать чем-то большим, чем персонажем-болванчиком. Его неизменяемость мы отчётливо видим в московских главах: ученик Иешуа и в XX веке всё так же серьёзен и хмур, он всё так же ходит в хитоне с пятнами глины, в которой он испачкался ещё на Лысой Горе. Всё это относимо и к Понтию Пилату: за двенадцать тысяч полнолуний всё так же не высыхает вино на полу у ног игемона. Сам прокуратор непеременичив – как и тысячелетия назад он не признаёт своей вины за казнь бродячего философа.

Мотив ученичества также связан с образом Понтия Пилата. Сам же игемон называет себя не учеником, а «поклонником» Иешуа. Указывая на своё почтительное отношение к Га-Ноцри, Понтий Пилат допускает из учения бродячего философа лишь одну удобную часть, что даёт ему возможность прикоснуться к неизвестному ему ранее нравственно-этическому измерению, утверждающему высшую ценность свободной духовности. Специфика образа Понтия Пилата в контексте художественного мира заключается в диалектической сущности самого процесса «ученичества» Пилата у Иешуа: скептическое отношение к постулату Га-Ноцри, что «все люди добрые» сочетается с восхищением касательно поведения арестованного. Усвоив лучшее из учения Иешуа, Пилат по-прежнему остаётся на позициях дохристианских – месть Иуде становится для него навязчивым священным долгом. И также, как и в случае с Левием Матвеем, личность игемона не подвергается перерождению в процессе его собственной версии ученичества – «поклонничества» учению Иешуа. Он не преодолел своей трусости, самого

страшного из пороков, за что и поплатился. Понтий Пилат – «выдуманный» герой «угаданных» событий.

Рассматривая ученичество Левия Матвея с позиции того, что Левий не равен евангельскому Матфею, соответственно, не равен правильной и гармоничной модели ученика, то следует обратить внимание на его записи, которые он делал, идя следом за Иешуа. «Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты... Мы увидим чистую реку воды жизни... Человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл...» [6; с. 402]. В этих записях прослеживаются переиначенные слова из Откровения апостола Иоанна Богослова. «И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло» [6; с. 404]. «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца [6; с. 418]. «Среди улицы его, и по ту, и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» [6; с. 418].

Подобное касается и фрагмента из пергамента Левия: «...большого порока... трусость...» – аналог мы можем найти в том же Откровении: «Боязливых же и неверных, и скверных и убийц, и любодеев и чародеев, и идолослужителей и всех лжецов участь в озере, горящем огнем и серою» [6; с. 410].

Почти все исследователи творчества М.А. Булгакова отмечают его прекрасное знание библейской истории. И, тем не менее, отступления в романе очевидны, они бросаются в глаза тем, кто знаком с Евангелием. По какой причине мастер искажает слова Апокалипсиса от Иоанна? В «Белой гвардии» Булгаков использует отрывки из Откровения, несколько не коверкая их: «...слезу с очей, и смерти не будет, уже ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло». [6; с. 409]. С этого фрагмента начинаются записи Левия Матвея: «Смерти нет... Вчера мы ели...» и т. д.

Записи Левия Матвея, таким образом, имеют прямые аллюзии на Апокалипсис Иоанна Богослова, эти фрагменты на пергаменте выполняют иную функцию Левия Матвея – пародирование апостола Иоанна. Ранее уже было указано, что единственным учеником, находившимся у Креста, на котором был распят Христос, был именно Иоанн Богослов. Левий уподобляется апостолу Иоанну, его «псевдологии» являются неточной пародией на Откровение. Утверждая ложность этих записей, Иешуа перечёркивает миссию всех апостолов-евангелистов. Мастер искажает слова из Апокалипсиса, делая их бессмысленными, обрывочными и бессвязными. Символичным является то, что автор «Мастера и Маргариты» начинает пергаментные записи Левия Матвея со слов, которыми он заканчивал цитаты из Откровения Иоанна Богослова.

Заканчивая «Белую гвардию», Булгаков продолжал верить, в нём не угасала надежда на перерождение России, и, также как в процитированном им Откровении «прежнее небо и прежняя земля миновали...», обновится Россия. «Но он не страшен. Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» [7; с.289]. В этом душевном порыве автора содержится и печальное сожаление о людях, что стали далеки от Бога и, при этом, в своей гордости не хотят увидеть окружающих их трагических событиях первопричину: гордыню и забвение Божественного промысла. Сами люди становятся хозяевами своей жизни и всей Земли – так думает усреднённый, не обременённый рефлексией москвич. «Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге» [1; с. 19], – фундаментальная основа их воззрений, воззрений булгаковских современников-интеллигентов.

Фраза «смерти нет», записанная Левию Матвеем, является видоизменением слов Иоанна Богослова из Откровения: «И отрет Бог

всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже» [6; с. 402]

Фразу эту, возможно, Левий записал во время мольбы, направленной на скорейшее умерщвление Иешуа. «Смерти нет», – это крик отчаявшегося и верного ученика на Лысой Горе, в этом вопле нет и намёка на бессмертие, здесь мы слышим зов к смерти, только она и способна избавить Иешуа от мучений. Левий требует смерти у Бога. Вместе с ним и Булгаков в последней главе «Мастера и Маргариты» противопоставляет вечной жизни смерть, признавая силу и величие последней: «...кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его» [7; с.794].

Слова из пергамента Левия, созданные на основе Откровения Иоанна Богослова, становятся первоосновой для искажённого христианского мировоззрения. Суровый и мрачный Левий целостен и непреклонен в своём понимании «добра». Для него в определённый момент между добром и немедленной смертью Иешуа (дабы избавить его от мучений) ставится знак равенства. Смерть – высшее проявление добра.

Слова из Откровения прекрасно иллюстрируют тот духовный надлом, переживаемый автором романа о Пилате и бродячем философе Иешуа Га-Ноцри: «И я также свидетельствую всякому слышащему слова пророчества книги сей: если кто приложит что к ним, на того наложит Бог язвы, о которых написано в книге сей; и если кто отнимет что от слов книги пророчества сего, у того отнимет Бог участие в книге жизни и в святом граде, и в том, что написано в книге сей» [6; с. 428]. Мастер создаёт Левия Матвья, персонажа, искажившего слова из пророчества Иоанна Богослова. И автор, и его персонаж оказываются вне «книги жизни», ведь пророчество, данное в Апокалипсисе, было точно известно первому.

Левий Матвей в какой-то мере является архетипом ученика в динамике образа Ивана Бездомного. Хоть Бездомный и является человеком



нового времени, человеком массового общества, ученик мастера наделён символическим именем, в котором скрыто его истинное предназначение: сделать то, на что не был способен ученик Иешуа, Левий Матвей, а именно – написать и завершить новое откровение.

Как было отмечено ранее, в романе Булгакова образ Левия Матвея связан одновременно с номинациями «раба» и «ученика», и прилегающими к ним смыслам. Перед лицом Воланда Левий категорично и резко встречает брошенное в него с презрительное слово «раб». «Я не раб, – все более озлобляясь, ответил Левий Матвей, – я его ученик» [1; с. 480]. Левий, являющийся искусной пародией на Матфея и Иоанна, не способен увидеть себя в этой роли. Но сам Иоанн Богослов, повествуя о получении божественного Откровения, провозглашает себя рабом Христа: «Откровение Иисуса Христа, которое дал Ему Бог, чтобы показать рабам Своим, чему надлежит быть вскоре. И Он показал, послав оное через Ангела Своего рабу Своему Иоанну, который свидетельствовал слово Божие и свидетельство Иисуса Христа и что он видел» [6; с. 396]. В злобном отрицании Левия отчётливо прослеживается его гордыня, реагируя на колкости Воланда, он в очередной раз пренебрегает всяким смирением. Левий Матвей – практически полная противоположность апостола Иоанна, их образы вступают в явный конфликт, мы говорим о «практически» полной противоположности: значит, есть нечто такое, что связывает этих двух личностей? Размышления на данную тему мы приведём чуть ниже. Хотя стоит отметить также, что в какой-то мере герой напоминает простого и искреннего апостола Петра.

Пилат, общаясь с Левию, именуется «книжным человеком», в его словах нет иронии. Как мы могли убедиться, Левий Матвей перефразирует цитаты из Откровения Иоанна Богослова. Уже находясь в Москве, на размышления Воланда о добре и зле Левий неожиданно отвечает непрямой цитатой из «Фауста»: «Я не буду с тобой спорить, старый софист» [1; с. 480]. Ср. с «Фаустом»: «Софист и лжец ты был и будешь». Левий

Матвей по авторской воле свободно оперирует различными произведениями, что, вполне вероятно, может раздражать Воланда, который презрительно называет «книжного человека» глупцом: «...не успел ты появиться на крыше, как уже сразу отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чем она – в твоих интонациях. Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла» [1; с. 481]. Рассуждения Левия звучат действительно странно, ибо он сам является тенью апостолов: «...тени получаются от предметов и людей» [1; с. 479], – мы вновь оказываемся в ситуации, когда слова Искусителя звучат рассудительно. Левий всего лишь тень, возникающая от личностей евангелистов Иоанна и Матфея. Что относится и к его учителю: Иешуа Га-Ноцри – блеклая тень Иисуса Христа. Как здесь не вспомнить Мишу Берлиоза, блестяще владевшего литературными и историческими источниками, но дальше этой эрудированности персонажи не шагнули, они остались на периферии, отделяющей их от «творцов», наподобие мастера и Бездомного.

В этом мы и видим сходства между Левием и реальным апостолом Матфеем, образованным, прекрасно знающим иудейскую литературу. Булгаковский Матвей, конечно же, не обладает даром писателя, но ведь что-то побуждает его писать на своих козлиных пергаментях? Что именно? Одним графоманством здесь всего не объяснишь. Здесь уместна и другая точка зрения, Левий Матвей, может быть, единственный из героев романа, сознающий высочайшую ценность пребывания на земле своего учителя Иешуа Га-Ноцри и стремящийся хоть как-то, хоть с помощью своих «малохудожественных» записей сохранить присутствие света в этом греховном мире. В одной этой характеристике появляются сами собой различные интерпретации, где Левий – человек морально рабского восприятия, или же – один из немногих на свете, чьи глаза «открыты» для истины. Ещё одним элементом в противопоставлении Левию может выступить как раз таки «художник» мастер, его художественный образ

контрастирует с человеком-идеи. Об идеях мы поговорим также.

Воланд саркастично и высокомерно относится к ученику Иешуа, дразнит его, провоцирует его на злобу и гнев. Бывший мытарь совсем не понимает юмористичных тонкостей дьявола, слово «раб», обращённое к нему Воландом, серьёзно задевает его, он возмущён и оскорблён этим. Левий Матвей не ладит характером ни с умным, но трусливым Понтием Пилатом, ни с дьявольски язвительным и умным Воландом.

Иностраный консультант, затягивая Левия в «софистическую» беседу, провоцирует его вопросом с неявным укором: «Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» [1; с. 480]. В их разговоре вновь появляется аллюзия на роман Гёте, где Мефистофель обращался к Фаусту:

«Да хоть с ума сойди, – всё в мире так ведется, Что в воздухе, воде и на сухом пути, В тепле и в холоде зародыш разовьется. Один огонь еще, спасибо, остается. А то б убежища, ей-богу, не найти» [3; с. 129].

Воланд сравнивает ученика Иешуа с Мефистофелем, в такой позиции «голый свет» уподобляется огню, сжигающему всё живое на своём пути. По всей видимости, философский конфликт Левия и Князя Тьмы вёлся ещё задолго до сюжетных событий романа, за его пределами. Нам демонстрируется лишь один из его примеров. Левий не готов к тонкой интригующей игре и дискуссиям, он откровенен в своей светолюбивой мрачности, это то, что кажется скучным и примитивным для Воланда, таинственного консультанта чёрной магии, тяготеющего к сокровитному; ему претит топорная прямолинейность бывшего сборщика податей. Левий Матвей парирует аллюзией из всё того же немецкого романа, обзывая своего визави «старым софистом». И тот, и другой отлично чувствуют язык литературной иносказательности; по крайней мере, именно за счёт этого, а не своей грубости, Левий Матвей в плане культуры находится на несколько ступеней выше литераторов с Патриарших, которые оказались

не способны к тому, чтобы считывать очевидные культурные подсказки, щедро оставляемые Воландом в их разговоре.

Вторая насмешка Воланда связана с рассуждением о моральном: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» [1; с. 485]. Здесь стоит обратить внимание на слово «твое». Какое именно добро представляет своими мыслями и деятельностью ученик Иешуа? Проклявший Бога, озлобленный и неистовый в своих порывах Левий Матвей не вызывал особого расположения у Иешуа, который при первой возможности отмежевался от бывшего сборщика податей.

Воланд иронизирует по делу: призрачность и относительность личности Левия подобна его двусмысленному добру, оно не является живым. Ученик Иешуа представляет мрачную сторону добра и любви, которые на практике оказываются смертью и хулой на всё, кроме его учителя. А что же такое тогда зло? Воланд вновь не скрывает своей усмешки: «...Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп» [1; с. 487]. Эта реплика породила праведный гнев исследователей (с богословским уклоном) творчества М.А. Булгакова, которые рассмотрели в этом монологе скрытую дьявольскую ересь, направленную на догматы православной веры. Например, М. Дунаев в своей работе: «...Это персонифицированное зло пытается внушить людям идею своей необходимости в мире. Сознательно или нет, но Булгаков вторит лжи дьявола»; «Лукавая ложь как бы незаметно вкладывается в сознание читателя в надежде, что он проглядит порочность нечистой логики». [61; с. 216]

Вслед за Дунаевым посвящает диалогу Воланда приличную по размерам главу в своей книге Андрей Кураев, в той главе он проходится по Воланду, по Елене Блаватской, непонятно каким образом причастной к

закатному роману Булгакова, и по русским интеллигентам без православия (таких А. Кураев именует «бездомными образованцами»), достаётся и Левию Матвею. Вместе с этим оба исследователя вступают в богословский диспут с автором «Мастера и Маргариты», одерживают, по всей видимости, в нём победу. Предполагался ли спор самим Булгаковым? Ответ скорее «да», чем «нет», учитывая, что в последний год своей жизни он был очень далёк от богословских вопросов [118].

«Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар...», – это прямой укор против идеологических лозунгов и того назойливого фанатизма нового общества, где каждому было обещано светлое и прекрасное далёко, обещание эти распространялись и на всех жителей Земли. Во имя этого мифического будущего уничтожались реальные люди и рушились реальные судьбы. Слова Воланда являются выпадом против фанатизма, который зачастую становится итогом даже для самых светлых идей, стремительно перетекавших в идеологию.

Ранее было сказано про непеременимость Левия Матвея, он появляется в Москве на крыше дома Пашкова всё таким же мрачным и в хитоне, запачканным в глине, он всё такой же, каким был в Ершалаиме. Левий по-прежнему персонаж романа, который преступил барьер художественного текста, и вроде как ведущий свою отдельную от романа жизнь. Но он неизменно продолжает оставаться тем же самым героем ершалаимской истории, сочинённой мастером, с тем же характером, с той же литературной концепцией, вложенной в него автором. Левий – герой ли романа мастера о прокураторе иудейском, актёр ли сатанинского кукольного театра имени Воланда или то и другое сразу – ученик Иешуа Га-Ноцри находится вне «книги жизни», его духовное преображение не представляется возможным, в отличие от Ивана Бездомного.

Левий Матвей в романе – человек честный, но ограниченный. Мотив ученичества-рабства или же ученичества-фанатизма неразрывно связан с художественным образом с Левием. Несколько раз в романе было дано

толкование данному мотиву. Первый раз это происходит во время встречи Понтия Пилата с учеником Иешуа (глава 26). Прокуратор укоряет Левия Матвея в полном непонимании учения своего Учителя, Иешуа Га-Ноцри: «Ты жесток, а тот жестоким не был» [1; с. 320], – упрекает Левия Матвея игемон после отказа на предложение стать его личным библиотекарем в резиденции, взять деньги, даваемые Пилатом и т.д. Иначе говоря, Левий Матвей совсем не следует проповедям своего Учителя, он отклоняет подход Иешуа, в котором заключались новые идеалы любви и милосердия. Бывший сборщик податей остаётся верен взглядам Ветхого Завета, т.е. принципам злобы и мщения («око за око и зуб за зуб»). Второй раз дешифровка мотива ученичества-рабства проявляется в узости мышления Левия Матвея, в его категоричном отсутствии творческого отношения к происходящему и способности корректировать то, что он уловил из размышлений Иешуа. Для Воланда всё перечисленное является проявлением рабского духа взаимоотношениях между Левием и его учителем.

Бывший сборщик податей, изменившийся после приобщения к философскому учению, проповедуемого бродягой Иешуа, определяет свою главную жизненную цель в абсолютном следовании везде и всегда за своим Учителем, оказании ему всей той помощи, на которую способен Левий, а также записывать всё то, о чём размышляет и проповедует Иешуа. Вот эти самые записи упоминаются во время допроса Иешуа, и обвиняемый отрицает любую истинность записанного на пергаменте. После казни Га-Ноцри у игемона появляется возможность взглянуть лично на пресловутый пергамент, записи в нём представляют «несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков»[1; с. 319]. По этим записями можно сделать вывод о том, что Левию подвластно воспроизведение сказанных речей, но он не способен разглядеть суть философии своего Учителя. В этих взаимоотношениях нет того развития личности что должен претерпеть ученик. Таким образом, мы

приходим к выводу о том, что мотив ученичества, относящийся к образу Левия, содержит в себе семантику рабского отношения к воспринимаемому, т.е., в нашем случае, к своему учителю, Иешуа Га-Ноцри.

#### Выводы по второй главе

Сюжетный путь Ивана Бездомного в романе выступает отличным лекалом модели взаимодействия ученика и учителя: находясь под воздействием псевдоучителя, Иван демонстрирует пример обезличенного элемента массового общества, сознание и язык которого подменено пропагандой нового государства эпохи модерна, но благодаря внутреннему потенциалу настоящего творца и беседам с мастером в клинике для душевнобольных его мировоззренческая картина меняется с ног на голову, в ней появляются идеалистические установки, несопоставимые с его прежними взглядами. Личность Ивана перерождается, меняется отношение Бездомного к жизни и смерти, а также он становится самокритичней по отношению к себе и своему творчеству; Иван предаётся рефлексии, чего и близко с ним не случалось до попадания в клинику Ставринского, меняются и авторские номинации: в начале романа наш герой именуется Иваном Бездомным, затем псевдоним отпадает, и его место занимает, по всей видимости, настоящая фамилия поэта – Понырёв. Его сознание освобождается от зашоренности, внедрённой в его разум агрессивной атеистической пропагандой. Открытым вопросом остаётся его дальнейшая судьба: продолжит ли он дело своего учителя, завершит ли новое евангелие? Мнения исследователей по этому поводу разнятся, но, учитывая мифопоэтическую модель ученичества, у нас есть основания предполагать, что эпилог романа как раз и указывает на трагическую судьбу профессора Ивана Понырёва, который не смог вынести всей взвалившейся духовной тяготы, переданной ему мастером; всё это он до конца своей жизни будет воспринимать как последствия проделок

иностранных иллюзионистов, а мистический опыт, разделённый мастером с ним, для него останется ядом, что терзает его душу каждое весеннее полнолуние. Следовать учению своего наставника он не в состоянии и непосильным для него останется продолжение романа о Пилате.

В противовес образу Ивана Бездомного читателю представлены основные герои ершалаимских глав: Левий Матвей и Понтий Пилат. Первый не признан как ученик самим Иешуа: записывает бывший мытарь, Левий Матвей, за своим учителем какие-то вещи, которые Га-Ноцри отрицает. Сам образ Левия является пародией на христианских апостолов-евангелистов. Соответственно, псевдоевангелист представляет собой и фанатичного псевдоученика, не способного ни на бумаге, ни на деле, ни даже в мыслях воплотить то, о чём проповедовал его обожаемый учитель. Понтий Пилат же сам обозначая себя лишь как поклонника, вполне постигает философию бродяги Иешуа, он проникается ею, но только отчасти. Также как и Левий он не в состоянии до конца следовать учению Га-Ноцри. Пилат не разрывает связи с моралью старого мира; оставаясь в его топике дохристианского мировосприятия, он совершает мщение за гибель безобидного бродяги-философа, и губит игемона трусость, самый страшный грех, который был не в силах преодолеть некогда бесстрашный воин-полководец, ставший высокопоставленным чиновником – дрожащей тенью себя прежнего.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью нашей исследовательской работы было определение структурообразующей функции роли сюжетного мотива противостояния Учитель-Ученик в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Для достижения данной цели мы, в первую очередь, дали обозначение основным дефинициям, которые задействованы в теме магистерской диссертации. Основываясь на работах отечественных лингвистов, мы вывели определение для таких понятий как мотив и конфликт, выяснили их релевантность и актуальность в области литературоведческих исследований. Данные понятия на практике оказываются одними из ведущих объектов в сфере интереса литературоведов и лингвистов. Указанный факт без сомнения стоит отнести к положительным чертам в вопросах актуальности этих литературных терминов, но вместе с этим перед нами выявляется и одна из ключевых сложностей в их изучении (это касается в основном «мотива»): такое пристальное внимание порождает и большое количество научных толкований от авторитетных исследователей; и, рассматривая всё это множество толкований, тяжело в простом остатке выделить основополагающие элементы и признаки, свойственные данным литературным феноменам. Мы делаем вывод о том, что фундаментальная теория мотива ещё не выстроена. Также немаловажным будет отметить то, что трудность в изучении мотива и конфликта возникают из-за схожих и синонимичных культурных понятий, которые приходится разграничивать. Разбирая литературоведческую теорию, термин «мотив» был отделён от схожих явлений: фабула, сюжет, тема; а «противостояние» было решено использовать как синоним для «конфликта», «коллизии», «антиномии». В этой работе мы придерживаемся определения «мотива», основанного на трудах И. В. Силантьева и А. Н. Веселовского, положившего начало семантическому подходу, наиболее востребованному в области исследования мотива.

Определение для литературного и философского понятия «конфликта/коллизии/противостояния/антиномии» было взято из работы Силантьева.

Следующим мы определили традиционную для европейской культуры семантику образов и элементов, которые можно отнести к мотиву конфликта ученика и учителя. Начиная с индоевропейского культурного пласта, благодаря работе В.Н. Топорова мы провели параллели между такими категориями как «жертва» и «знание». Подтверждение связи этих явлений мы нашли в скандинавской мифологии, что позволяет нам с уверенностью говорить о том, что для получения знания необходимо совершить определённое самопожертвование, то есть, чтобы получить что-то, нужно отдать что-то равноценное взамен. Далее, основываясь на работах, посвящённых традиционным моделям взаимоотношений учителя и ученика в культурах древних обществ, мы установили основную цепочку действий и процессов, совершаемых в этой паре наставника и наставляемого. Ученик проживает определённый отрезок времени подле своего учителя, слушает и заучивает религиозные тексты, передаваемые ему ментором. После этого взаимодействия должно произойти преобразование личности ученика, он становится иной личностью, изменение которой произошло именно под воздействием персоны учителя. Для того чтобы подняться на одну ступеньку в духовном плане, ученику необходимо быть копией учителя, впитывать всё то, что доносит до него наставник. Только став тенью учителя, ученик может впоследствии стать индивидуальным и самостоятельным. Занимаясь изучением античной и европейской мифологии, к этой традиционной модели мы добавили мифопоэтический элемент, суть которого заключается в том, что после продолжительной и гармоничной связи ученика и учителя закономерным продолжением становится убийство последнего своим учеником. Это мы и интерпретируем, как отражение возможного конфликта между учителем и

учеником в европейской культурной традиции (смерть как итог конфликта необязательна). Изучая классическую литературу, мы видим в ней множество различных примеров и инвариантов развития мотива взаимодействия ученика и учителя, внутренняя составляющая которых содержит в себе нужный потенциал для последующего противостояния. Подводя итог проделанной теоретической работе, мы приходим к выводу о неисчерпаемых возможностях мотива противостояния ученика и учителя для формирования художественной идеи литературного произведения, данный мотив имеет и сюжетообразующую функцию, которую можно выделить и в закатном романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», также мы подчёркиваем частотность появления этого мотива в классической литературе. Вместе с этим, данный мотив практически не изучен в современном литературоведении, особенно с точки зрения мифопоэтики, исследователям ещё предстоит написать основательные работы по этой теме.

Используя выведенную культурную модель противопоставления ученика и учителя, мы выявляем элементы данного сюжетного мотива в романе «Мастер и Маргарита». Мотив ученичества, представленный различными формами, лежит в основе взаимодействия одних из главных персонажей романа. Для московских глав: ученичество Ивана Бездомного у Михаила Берлиоза (лжеучителя), Воланда (учителя стихийного) и Мастера (настоящего учителя). Для ершалаимских глав: ученичество Левия Матвея (псевдоученика) и Понтия Пилата (поклонника) у Иешуа Га-Ноцри.

Молодой пролетарский поэт, Иван Бездомный, проходит путь от образцового представителя массового общества с манией преследования и поиска «врагов», а также лишённого своих корней до человека чувственного, рефлексирующего, не проявляющего агрессию по отношению к окружающим. Встреча с иностранным консультантом на Патриарших позволяет разорвать Ивану порочную связь с его

лжеучителем и попасть в клинику профессора Ставринского, где в соответствии с моделью взаимоотношений ученика и учителя молодой поэт при помощи гармоничного взаимодействия и общения с мастером перерождается в совсем другого человека. В отличие от Ивана Бездомного личности Пилата и Левия не претерпевают таких невероятных преобразений. Учение Иешуа, конечно же, оказывает на них влияние, даёт им возможность взглянуть иначе на окружающую действительность, но этого морального потрясения оказывается недостаточно для кардинальных изменений в их сознании. В этом и состоит конфликт Учителя и его несостоявшихся Учеников, их коллизия находится в идейных вопросах, в которых при рассмотрении обнаруживается глубокое несоответствие.

Ранее была озвучена сюжетобразующая функция мотива противостояния ученика и учителя в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Не менее важной нам представляется аксиологическая функция исследуемого мотива. Булгаков жил во времена катастрофических перемен. Пришедшая на смену традиционному обществу эпоха Модерна в своей основе имела цель полностью стереть ценности и устои эпохи прошлой. Ценности должны устанавливаться идеология. В новом времени не останется места для религиозной культуры с её мифологическим мироощущением и традиционному укладу жизни, и художественному творчеству. Социальная конфронтация внутри России, кризис православной веры, в государстве столкнулись две стороны, представляющие диаметрально противоположные культуры, непонятно откуда возникшие и учинившие бойню – всё это поменяло представление о мире, дало толчок к развитию новых нравственно-философских идей.

Булгаков, симпатизирующий монархии, отрицательно относился к происходящему в его родной стране, на революцию в своём дневнике отзывается глухо. Возможные корни этой конфронтации уходят ещё в Гражданскую войну, Булгаков служил врачом на стороне белогвардейцев в Теркском казачьем полку, но особых проблем этот факт из его биографии

ему не доставил. После войны переживший тиф и наркозависимость молодой врач отправляется покорять Москву. Его творческий путь будет сопровождаться травлей со стороны коллег по цеху (найдутся, конечно, и те, кто открыто поддержит писателя, как например, А. Ахматова). Именно советская писательская интеллигенция, а не деспотичный правитель, больше любого будет портить кровь автору «Мастера и Маргариты»: в список этих злодеяний войдут и призывы к запрету печати булгаковских произведений, и чинимые препоны, дабы не позволить попасть автору на работу во МХАТ. Булгаков жил в непростой период нашей истории, когда открытое противостояние всемогущим берлиозам и ярославским было бессмысленным, и М.А. Булгаков мог лишь просить (как, например, в письме Правительству СССР) не отторгать его окончательно от своих читателей и зрителей, дать возможность зарабатывать на жизнь. Это был для него единственный шанс сохранить хоть какую-то внутреннюю свободу, пусть даже ценой компромисса. Своё отношение к писательской массе он выразит на страницах закатного романа.

В «Мастере и Маргарите» М.А. Булгаков проводит своеобразную линию, очерчивающую программу нравственно-философских исканий автора. В этом романе живут различные мотивы, связанные с моральными вопросами. Например, мотив нарушения нравственного закона, что приводит к печальным последствиям для преступивших его. Палач становится жертвой, а богоборец попадает под удар бесовских сил. Или мотив столкновения творческого человека с обществом или деспотом. В художественном завещании Булгакова нашли пристанище его главенствующие идеи и этико-философские представления, в этом романе была образована уникальная авторская аксиологическая модель.

Помимо очевидных сатирических мотивов, связанных с современной для Булгакова Москвой, он высмеивает интеллигента и творческого деятеля нового времени на примере Ивана Бездомного. Его духовное перерождение, осуществлённое при помощи учительской опеки мастера,

демонстрирует приближенный к «правильному» образ творца, к которому приходит Иван. Булгаковские нравственные, эстетические, художественные ценности, а также его отношение к общественному мнению, самому обществу и творческому процессу вступают в прямой конфликт с тем миром, что пришлось осветить ему своим присутствием. Определённые жизненные принципы и философское мироощущение нашли своё пристанище в обширной сюжетной канве ершалаимских глав, центральным мотивом которых по праву может быть мотив противостояния Ученика и Учителя.

## ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

### ПАСПОРТ ПРОЕКТА

Название проекта: сборник заданий и вопросов, основанный на магистерской диссертации «Мотив противостояния Ученик-Учитель в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Цель проекта – разработать сборник задания и вопросов, основанный на магистерской диссертации «Мотив противостояния Ученик-Учитель в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Задачи:

1. Изучить историю изучения теории мотива и мифологического анализа мотива учитель-ученик;
2. Провести анализ функций мотива учитель-ученик в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»;
3. Составить 10 вопросов и 10 заданий, ориентированных на выявление уровня компетенций. Задания и вопросы поделены по типу деятельности: знание, умение и владение материалом, основа которого составляет магистерская диссертация;
4. Сформировать фонд заданий для изучения материала, основа которого составляет магистерская диссертация.

*Аннотация:* учебное пособие предназначено для преподавателей, работающих с учениками старших классов и студентами-бакалаврами, осваивающих программу филологического образования, а также изучающих понятие мотива или же роман М.А. Булгакова. Оно содержит фонд заданий и вопросов, структурированных по типу деятельности. При создании фонда заданий были изучены учебные пособия по литературе для старших (универсальных и профильных) классов общеобразовательных учреждений.

В пособии под редакцией В.Я. Коровиной [126] «Мастеру и Маргарите» в старших профильных классах выделяется 3 учебных часа, созданные задания можно использовать на занятиях-практикуме по жанру и композиции романа «Мастер и Маргарита», а также анализу эпизода из

романа, где будет анализироваться в том числе тема ученичества Левия Матвея; многоплановость, разноуровневость повествования: от символического (библейского или мифологического) до сатирического (бытового), помимо этого задания могут пригодиться при разговоре о традиции европейской и отечественной литературы в романе «Мастер и Маргарита».

В программе по литературе для 5-11 классов за авторством Г.С. Меркина, С.А. Зимина и В.А. Чалмаева [127] роману Булгакова уделяется 7 часов. Фонд заданий подошёл бы при изучении темы взаимодействия трёх повествовательных пластов в образно-композиционной системе романа, а также темы нравственно-философского звучания «ершалаимских глав».

Сборник заданий может подойти к учебной программе И.Н. Сухих для 10-11 классов общего образования (базового уровня) [128], в которой «Мастеру и Маргарите» уделяется 6 учебных часов, в числе этих занятий есть тема «Воланд как провокатор и чудесный помощник», где применимы задания из разработанного нами фонда.



# ПРОЕКТНЫЙ ПРОДУКТ

## Фонд заданий

### Знание

#### Задания (Тест по теоретической части диссертации)

##### 1. Что такое мотив?

- 1) Единица повествовательного языка.
- 2) Аспект повествования, взятый с точки зрения смысловых отношений между изложенными событиями.
- 3) Аспект повествования, взятый с точки зрения причинно-следственной и временной обусловленности изложенных событий.
- 4) Законченная в смысловом отношении часть текста

##### 2. В каком из произведений А.С. Пушкина присутствует мотив дороги?

- 1) «Гроб юноши»
- 2) «Дельвигу»
- 3) «Бесы»
- 4) «Анчар»

##### 3. Кто из данных исследователей занимался изучением теории мотива?

- 1) И.В. Силантьев
- 2) М.Н. Эпштейн
- 3) В.В. Иванов
- 4) А.А. Потебня

##### 4. Какова этимология понятия «мотив»?

- 1) Смысл (англ.)
- 2) Движение (лат.)
- 3) Внутри (франц.)
- 4) Предназначение (др.греч)

##### 5. По какой причине Левий Матвей неверно запечатлел проповеди и мысли Иешуа Га-Ноцри, исходя из традиционного отношения к знаниям?

- 1) Он их записывал, а не запоминал.

- 2) Проповеди Иешуа были ересью.
- 3) Вина в искажённом восприятии Левия Матвея.
- 4) Ему мешал Дьявол.

**6. Укажите произведение, в котором присутствует мотив взаимоотношения учителя-ученика.**

- 1) «Смерть в кредит»
- 2) «Кавалер Глюк»
- 3) «Большой шум»
- 4) «Макбет»

**7. Укажите произведение, в котором присутствует мотив взаимоотношения «отцы-дети»?**

- 1) «Господа Головлёвы»
- 2) «На дне»
- 3) «Герой нашего времени»
- 4) «Казачьи»

**8. Что такое коллизия?**

- 1) Структурный элемент коллективного бессознательного.
- 2) Неиконический знак, изображение, не имеющее видимого сходства с обозначаемым предметом.
- 3) Столкновение противоположных взглядов, стремлений, интересов
- 4) Простейшая повествовательная единица.

**9. Укажите термин по его определению:**

*Изучает способы художественного освоения и трансформации мифа, мифологических образов и мотивов, рассматривает различные принципы введения архаико-мифологических элементов в текст, их функционирование в творчестве деятелей литературы различных эпох.*

Это – ...?

- 1) Мифология
- 2) Сакрализация
- 3) Онтология
- 4) Мифопоэтика

**10. Укажите произведение, в котором присутствует мотив взаимоотношения «тиран-жертва»?**

- 1) «Очерки Бурсы»
- 2) «Идиот»
- 3) «Тарас Бульба»
- 4) «Красный смех»

## **Вопросы**

1. Назовите несколько произведений, в которых присутствует мотив взаимоотношений «ученик-учитель».
2. Назовите несколько произведений, в которых присутствует мотив взаимоотношений «тиран-жертва».
3. Назовите несколько произведений, в которых присутствует мотив взаимоотношений «отцы-дети».
4. Назовите несколько произведений, в которых присутствует мотив взаимоотношений «старший-младший».
5. Укажите произведения, в которых мотив взаимоотношений «ученик-учитель» изображён от лица ученика.
6. Укажите произведения, в которых мотив взаимоотношений «ученик-учитель» изображён от лица учителя.
7. Назовите исследователей, в чьих работах затронут мотив «ученик-учитель», с точки зрения мифопоэтического подхода.
8. Назовите известные вам сюжетные мотивы и произведения, в которых эти мотивы имеются.
9. Каким способом происходит названия мотива, его наименование?
10. Какие ипостаси взаимоотношения «учитель-ученик» представлены в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

## **Умение**

### **Задания**

1. **Определить принцип объединения авторов или произведений в один ряд:**
  - 1) «Господа Головлёвы», «Отцы и дети», «Тарас Бульба»
  - 2) «Бесы», «Иуда Искариот», «Отцы и дети»

3) «Очерки Бурсы», «Подросток», «Гимназисты»

**2.Определение, какого термина дано:** *«Изучает способы художественного освоения и трансформации мифа, мифологических образов и мотивов, рассматривает различные принципы введения архаико-мифологических элементов в текст, их функционирование в творчестве деятелей литературы различных эпох»*

**3.Дополнить ряд произведений еще одним, удовлетворяющим тем же признакам:**

- 1) «Бесы», «Иуда Искариот», «Отцы и дети»
- 2) «Очерки Бурсы», «Подросток», «Гимназисты»
- 3) «Господа Головлёвы», «Отцы и дети», «Тарас Бульба»

**4.Определение, какого термина дано:** «Единица повествовательного языка»

**5.Исключить лишнее из ряда:**

- 1) «Московский чудака», «Фанданго», «Необычайные похождения Хулио Хуренито» «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», «Клоп»
- 2) «Учитель», «Учитель словесности», «Человек в футляре», «Бег»
- 3) «Очерки Бурсы» «Детство Тьмы» «Подросток», «В дороге»

**6.Определение, какого термина дано:** «Аспект повествования, взятый с точки зрения смысловых отношений между изложенными событиями».

**7. Дать определение термина двумя разными способами (переформулировать одно и то же определение)**

- 1) Мотив
- 2) Сюжет
- 3) Коллизия

**8. Исключить лишнее из ряда:**

- 1) Левий Матвей, Иван Бездомный, Пилат, Иешуа
- 2) Фагот, Азazelло, Бегемот, Римский
- 3) Каифа, Афраний, Низа, Босой

**9. Объяснить, в чём противоположность:**

- 1) Воланд и Пилат
- 2) Иешуа и Мастер
- 3) Маргарита и Мастер

**10. Объяснить, как связаны:**

- 1) Мастер и Герберт Аврилакский
- 2) Воланд и чёрт
- 3) Левий Матвей и Иван Бездомный

## Вопросы (по «Мастеру и Маргарите» М.А. Булгакова)

1. Какие точки конфликта можно выделить в эпизоде на Патриарших прудах?
2. Каково значение названия первой главы романа в контексте мотива противостояния «учитель-ученик»?
3. Как себя проявляет модель отторжения во взаимоотношениях Берлиоза и Бездомного?
4. Как себя проявляет модель отторжения во взаимоотношениях Иешуа и Пилата?
5. Как себя проявляет модель отторжения во взаимоотношениях Воланда и Берлиоза с Бездомным?
6. Как себя проявляет модель отторжения во взаимоотношениях Иешуа и Левия Матвея?
7. Как себя проявляет модель принятия во взаимоотношениях Мастера и Бездомного?
8. Как себя проявляет модель принятия во взаимоотношениях Иешуа и Пилата?
9. Какая народная примета присутствует в первой главе романа, и какой с ней связан урок, который был преподан Берлиозу с Бездомным?
10. Какие черты, реплики указывают на различие между Иешуа и Христом?

## Владение

### Задания

#### 1. Какой мотив используется в данном отрывке:

*«Как часто, пестрою толпою окружен,  
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,  
При шуме музыки и пляски,  
При диком шепоте затверженных речей,  
Мелькают образы бездушные людей,*

*Приличьем стянутые маски».*

**2. Какой мотив используется в данном отрывке:**

*«Мчатся тучи, вьются тучи;*

*Невидимкою луна*

*Освещает снег летучий;*

*Мутно небо, ночь мутна.*

*Еду, еду в чистом поле;*

*Колокольчик дин-дин-дин...*

*Страшно, страшно поневоле*

*Средь неведомых равнин!»*

**3. Какой мотив используется в данном отрывке:**

*«Тогда какой-то злобный гений*

*Стал тайно навещать меня.*

*Печальны были наши встречи:*

*Его улыбка, чудный взгляд,*

*Его язвительные речи*

*Вливали в душу хладный яд.*

*Неистоимой клеветою*

*Он провиденье искушал;*

*Он звал прекрасное мечтою;*

*Он вдохновенье презирал;*

*Не верил он любви, свободе;*

*На жизнь насмешливо глядел —*

*И ничего во всей природе*

*Благословить он не хотел».*

**4. Какой мотив используется в данном отрывке:**

*«И море, и буря качали наш челн;*

*Я, сонный, был предан всей прихоти волн.*

*Две беспредельности были во мне,*

*И мной своевольно играли оне.  
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,  
Окликались ветры и пели валы.  
Я в хаосе звуков лежал оглушен,  
Но над хаосом звуков носился мой сон».*

**5. Какой мотив используется в данном отрывке:**

*«С тобой, владычица, привык я забывать  
И то, чем был, как был моложе,  
И то, чем ныне стал под холодом годов.  
Тобою в чувствах оживаю:  
Их выразить душа не знает стройных слов  
И как молчать об них, не знаю.  
Шумы же ты, шуми, огромный океан!  
Развалины на прахе строит  
Минутный человек, сей суетный тиран,  
Но море чем себе присвоит?..»*

**6. Какой фольклорный мотив используется в первой главе романа «Мастера и Маргарита» М.А. Булгакова?**

*«Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека»*

...

*«Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки. Берлиоз тоскливо оглянулся, не понимая, что его напугало. Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «Что это со мной? Этого никогда не было... сердце шалит... я переутомился. Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»»*

...

*«И тут знойный воздух сгустился перед ним, и сооткался из этого*

*воздуха прозрачный гражданин престранного вида»*

...

*«Тут ужас до того овладел Берлиозом, что он закрыл глаза. А когда он их открыл, увидел, что все кончилось, марево растворилось, клетчатый исчез, а заодно и тупая игла выскочила из сердца.*

*– Фу ты черт! – воскликнул редактор...»*

## **7. Какой фольклорный и мифологический мотив используется в начальных главах романа «Мастера и Маргарита» М.А. Булгакова?**

*«Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом – иностранец».*

...

*«Но предложение отправить Канта в Соловки не только не поразило иностранца, но даже привело в восторг.*

*– Именно, именно, – закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал, – ему там самое место! Ведь говорил я ему тогда за завтраком: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут».*

*Берлиоз выпучил глаза. «За завтраком... Канту?.. Что это он плетет?» – подумал он».*

...

*«– Дело в том... – тут профессор пугливо оглянулся и заговорил шепотом, – что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте,*



*но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас – никому ни слова и полный секрет!.. Тсс!»*

**8. Какие притчевые признаки присутствуют во второй и третьей главе романа «Мастера и Маргарита» М.А. Булгакова?**

*«– А дьявола тоже нет? – вдруг весело осведомился больной у Ивана Николаевича.*

*– И дьявола...*

*– Не противоречь! – одними губами шепнул Берлиоз, обрушиваясь за спину профессора и гримасничая.*

*– Нету никакого дьявола! – растерявшись от всей этой муры, вскричал Иван Николаевич не то, что нужно, – вот наказание! Перестаньте вы психовать.*

*Тут безумный расхохотался так, что из липы над головами сидящих выпорхнул воробей.*

*– Ну, уж это положительно интересно, – трясясь от хохота проговорил профессор, – что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет! – он перестал хохотать внезапно и, что вполне понятно при душевной болезни, после хохота впал в другую крайность – раздражился и крикнул сурово: – Так, стало быть, так-таки и нету?»*

...

*«– Позвонить? Ну что же, позвоните, – печально согласился больной и вдруг страстно попросил: – Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу. Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство, и уж самое надежное! И вам оно сейчас будет предъявлено».*

**9. Какой мотив используется в данном отрывке:**

*«Но мне было не до рассказов. Я глядел на нее, всю облитую ясным солнечным лучом, всю успокоенную и кроткую. Все радостно сияло вокруг нас, внизу, над нами – небо, земля и воды; самый воздух, казалось, был насыщен блеском.*

– *Посмотрите, как хорошо!* – сказал я, невольно понизив голос.  
– *Да, хорошо!* – так же тихо отвечала она, не смотря на меня. –  
*Если б мы с вами были птицы, – как бы мы взвились, как бы полетели...  
Так бы и утонули в этой синеве... Но мы не птицы.*  
– *А крылья могут у нас вырасти,* – возразил я.  
– *Как так?*  
– *Поживите – узнаете. Есть чувства, которые поднимают нас от  
земли. Не беспокойтесь, у вас будут крылья».*

**10. Какой мотив используется в данном отрывке:**

*«Как с древа сорвался предатель ученик,  
Дьявол прилетел, к лицу его приник,  
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...  
Там бесы, радуясь и плеща, на рога  
Прияли с хохотом всемирного врага  
И шумно понесли к проклятому владыке,  
И сатана, привстав, с веселием на лице  
Лобзанием своим насквозь прожег уста,  
В предательскую ночь лобзавише Христа».*

## Вопросы

1. Назовите признаки, по которым можно выявить мотив взаимоотношения «Ученик-Учитель» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»
2. Сравните развитие мотива взаимоотношения «Ученик-Учитель» в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и «Бесы» Ф.М. Достоевского. В чём заключаются сходства и различия этого мотива в данных романах?
3. В чём состоит различие сюжетного мотива взаимоотношений «Ученик-Учитель» в произведении Ф. Сологуба «Мелкий бес» и в

произведении «Очерки Бурсы» Н. Г. Помяловского?

**4.** Кто из писателей использовал мотив «Ученик-Учитель» в контексте Священного Писания?

**5.** Кто из писателей использовал мотив «Ученик-Учитель» в мифологическом контексте?

**6.** Назовите признаки, по которым можно выявить мотив взаимоотношения «Ученик-Учитель» в драме И.В. Гёте «Фауст»

**7.** Сравните развитие мотива взаимоотношения «Ученик-Учитель» в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и в драме «Фауст» И.В. Гёте. В чём заключаются сходства и различия этого мотива в данных романах?

**8.** Назовите признаки, по которым можно выявить мотив взаимоотношения «Ученик-Учитель» в романе И. А. Тургенева «Отцы и дети».

**9.** Сравните развитие мотива взаимоотношения «Ученик-Учитель» в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и в романе «Отцы и Дети» И.А. Тургенева. В чём заключаются сходства и различия этого мотива в данных романах?

**10.** Сравните развитие мотива взаимоотношения «Ученик-Учитель» в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова и повести «Иуда Искариот» Л.Н. Андреева. В чём заключаются сходства и различия этого мотива в данных романах?

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### Источники:

1. Булгаков М. А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма / М. А. Булгаков. – Москва : Художественная литература, 1990. – 725 с. – ISBN 5-280-00760-9
2. Булгаков М. А. Князь тьмы: редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита» / Булгаков М. А. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 576 с. – ISBN 978-5-389-16593-9 (Азбука-классика)
3. Гёте И. В. Фауст / И. В. Гёте; [перевод с немецкого Б. Л. Пастернака, Н.Г. Касаткиной]. – Москва : Э, 2015. – 672 с. – ISBN 978-5-699-76590-4 (100 ГК). – ISBN 978-5-699-75629-2 (ШМК)
4. Достоевский Ф. М. Бесы / Ф. М. Достоевский Москва : ЭКСМО, 2021. – 608 с. – ISBN 978-5-04-117282-4
5. Библиотека Всемирной Литературы. Серия первая. В 200 т. Т. 9. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах; [перевод с древнеисландского А. Корсун] – Москва : Художественная литература, 1975. – 629 с.
6. Святое Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна на славянском и русском языках. [Репринтное издание] – Москва : Советский писатель, 1990. – 464 с. – ISBN 5-265-02237-6

### Научная, учебно-методическая и справочная литература:

7. Анцупов А. Я. Конфликтология: Учебник для вузов / А. Я. Анцупов, А.И. Шипилов. — Москва : ЮНИТИ, 2000. – 551 с. – ISBN 5-238-00062-6.
8. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Книга II / Аполлодор – Москва: Наука, Ладомир, 1993. – 551 с. – ISBN 5-86218-055-9

9. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Книга III / Аполлодор – Москва: Эксмо, 1993. – 551 с. – ISBN 5-699-18359-0 (Антология мудрости)
10. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель ; [перевод с древнегреческого О. Цыбенко] – Москва : Лабиринт, 2000. – 224 с. – ISBN 5-87604-080-0
11. Аристофан. Комедии. В 2 т. Т. 1. Облака / Аристофан [Перевод с древнегреческого А. И. Пиотровского]; Комментарии В. Н. Ярхо. – Москва: Искусство, 1983. – 440 с. (Античная драматургия. Греция).
12. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: пыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Т. 2. / А. Н. Афанасьев. – Москва : Издание К. Солдатенкова, 1868. – 784 с.
13. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин .Москва : Художественная литература, 1990 (1-е изд.- 1965) – 543 с. – ISBN 5-280-00710-2
14. Безрогов В. Г. Становление образовательных традиций христианской школы в I-V веках : дис д-ра пед. наук : 13.00.01 / Безрогов Виталий Григорьевич; науч. рук. Г. Б. Корнетов ; РАО. – Москва, 2004. – 345 с.
15. Белобровцева И. З. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как эзотерический текст / И. З. Белобровцева, С. К. Кульяс // Блоковский сборник XII. Тарту / ответственный редактор А. Мальц. – Москва: ТОО «ИЦ-Гарант», 1993. – С. 158-175.
16. Белобровцева И. З. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» : Конструктивные принципы организации текста : [Дис.] / И. З. Белобровцева; Отд-ние рус. и славян. филологии Тартус. ун-та. - Tartu: Tartu Ulikooli kirjastus , 1997. - 168 с. - (Diss. philol. Slav. Univ. Tartuensis; 4) – ISSN 1406-0809

17. Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий / А. Л. Бем. Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. В 23 т. Т 1. Петроград : 1918. – С. 225-245
18. Бердникова М. А. Жанровая специфика художественного пространства (полифонический роман Ф.М. Достоевского): дис канд. филол. наук: 10.01.08 / Бердникова Мария Александровна; науч. рук. Ю. В. Доманский; РГГУ. – Москва, 2020 – 183 с.
19. Березович Е. Л. «Текст чёрта» в русском языке и традиционной культуре: к проблеме сквозных мотивов / Е. Л. Березович, И. В. Родионова // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции. – Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2002. – Сб. Вып. 9. – С. 9-45
20. Березович Е. Л. О лингвопрагматике русских демонимических проклятий / Березович Е. Л., Сурикова О.Д. // Шаги / Steps. 2021. № 2. – С. 268-287
21. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев – Москва: Правда, 1989. – 608 с.
22. Богуславский А.О. Конфликт в вопросах литературы / А.О. Богуславский Москва: Правда, 1974. – 308 с
23. Бугрова Л. В. Мотив дома в русской романтической прозе 20-х, 30-х годов XX века: дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Бугрова Лариса Васильевна ; науч. рук. Карташова И. В. ; ТвГУ. – Тверь, 2004. – 188 с.
24. Булгаков, С.Н. Тихие думы: Из статей 1911-15 гг. / С.Н. Булгаков. – Москва: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – 202 с.
25. Васильева-Шальнева Т. Б. Принципы художественной структуры романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: К вопросу взаимодействия литературы и музыки: дис. канд. филол. наук : 10.01.01. / Васильева-Шальнева Татьяна Борисовна ; науч. рук. Козырева М.А. ; КГПУ. – Казань, 2002. – 163 с

26. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Ленинград: Гослитиздат, 1940. – 646 с.
27. Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики / В. Е. Ветловская. – Санкт-Петербург: Наука, 2002. – 214 с.
28. Виноградов И. И. Завещание Мастера / И. И. Виноградов // Вопросы литературы. Москва., 1968. №6. – С. 43-75.
29. Воротынцева Т. Л. Образы-символы света в прозе М. А. Булгакова : дис. канд. филол. наук : 10.01.01. / Воротынцева Тамара Леонидовна ; науч. рук. Козухина М.И. ; МПГУ, Москва 2000 – 167 с.
30. Гаврюшин Н. К. Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Н. К. Гаврюшин // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы Библиография. Санкт-Петербург: Наука, 1995. Кн. 3. С. 25-35.
31. Гаджиев М. А. Об эволюции Ивана Бездомного в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» / М. А. Гаджиев // Роман и повесть в классической и современной литературе. Межвузовский научно-тематический сборник. – Махачкала, Дагестанский гос. ун-т им. В.И. Ленина, 1992. – С. 126-132.
32. Михаил Булгаков--современные толкования: к 100-летию со дня рождения: сборник обзоров / И. Л. Галинская, Е. А. Цурганова, М. О. Чудакова, Т. Н. Красавченко; Институт научной информации по общественным наукам (Академия наук СССР), 1891-1991. – 243 с. (Серия Проблемы истории всемирной литературы)
33. Галковский Д. Е. Необходимо и достаточно / Д. Е. Галковский – Москва: «Циолковский», 2020 г. – 528 с. – ISBN 978-5-6043673-0-8
34. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б. М. Гаспаров // Даугава. Рига, 1988. № 10. – С. 96-106

35. Гаспаров Б. М. Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова / Б. М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. Москва: Наука, 1994. – С. 83-123.
36. Гаспаров 1994 — Гаспаров Б.М. Литературные мотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994.
37. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. / Г.В.Ф. Гегель – Москва: Искусство, 1968. – 213 с.
38. Голованов И.А. Константы и архетипы художественного сознания в фольклоре и литературе / И. А. Голованов // Восток–Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: сб.ст.: Волгоград: Перемена, 2019. – С. 7-13.
39. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер – Москва: Наука, 1986. – 224 с.
40. Днепров И. Л. Ещё один плач по кентавру, или диалектика отношений «учитель - ученик» в литературе для детей и юношества / И. Л. Днепров // Серия “Symposium”, Философия образования. , Сборник материалов конференции : Санкт-Петербургское философское общество, Санкт-Петербург, 2002. – Вып. 23. – С. 284-304.
41. Добровольская В. Е. Демонологические персонажи в московском городском фольклоре (русская и еврейская традиции) / В. Е. Добровольская // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции: сб.ст.: Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2002. – Вып. 9. – С. 181-196.
42. Журавлев В. В. Фольклорный мотив «встреча с чёртом» в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / В. В. Журавлев // «Литература в контексте современности». Сборник материалов XIII Всероссийской научно-методической конференции с международным участием. – Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2021. – С. 105-111
43. Зайцева Ю. Ю. Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова: На материале русской прозы : дис. канд. филол. наук: 10.01.01 /



Зайцева Юлия Юрьевна ; науч. рук. Б. В. Кондаков ; ПГУ. – Пермь, 2004. – 210 с.

44. Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова / А. Зеркалов. – Москва : Текст, 2004. – 239 с. – ISBN 5-7516-0409-1

45. Иванов Вяч. Вс. До – во время – после? (Вместо предисловия) / Вяч. Вс. Иванов // Франкфурт Г. и др. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. – Москва: Наука, 1984. – 236 с.

46. Иванов В. И. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. Основной миф в романе «Бесы» / В. И. Иванов – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. – 800 с.

47. Иванов Вяч. Вс. Славянские языковые моделирующие системы (Древний период) / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров – Москва: Наука, 1965. – 245 с.

48. Иванов Вяч. Вс. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. // Типологические исследования по фольклору / сост. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов – Москва: Наука, 1975. – С.22-75. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)

49. Исупов К. Г. Культурный концепт «учитель/ученик» на фоне русской «правды»/ К. Г. Исупов // // Серия “Symposium”, Диалог в образовании. Сборник материалов конференции : Санкт-Петербургское философское общество, Санкт-Петербург, 2002. – Вып. 23. – С. 284-304.

50. Кант И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. Работы докритического периода, посвященные проблемам естествознания. / И. Кант – Москва: Мысль, 1963. – 543 с.

51. Кириллова Р. В. Мифопоэтика в поэзии Михаила Петрова : дис. канд. филол. наук : 10.01.02 / Кириллова Роза Владимировна ; науч. рук. В.Л. Шибанов ; УдГУ. – Ижевск, 2006. – 181 с.

52. Коваленко А. Г. Художественный конфликт в русской литературе XX века: Структура и поэтика: дис. д-ра филол. наук : 10.01.01

/ Коваленко Александр Георгиевич ; науч. рук. А. Е. Ануфриев; РУДН. – Москва, 1999. – 391 с.

53. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. В 2 т. Т. 1. Русская народная поэзия / Ф. И. Буслаев – Санкт-Петербург : издание Д. Е. Кожанчикова, 1861. – 643 с.

54. Козолупенко Д. П. Анализ мифопоэтического мировосприятия: дис. д-ра. философ. наук: 09.00.01 / Козолупенко Дарья Павловна; науч. рук. В. А. Лекторский; Институт философии РАН. – Москва, 2009. – 416 с.

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

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

57. Крегждис Р. Прусс. *Curche*: этимология теонима, функции божества; проблематика установления культовых соответствий на почве обрядовой традиции восточно-балтийских, славянских и других индоевропейских народов / Р. Крегждис // *StudiaMythologicaSlavica*, 2009. № 12. – С. 249-320

58. Кузьмичева Надежда Валерьевна. Мотив сна в поэзии русских символистов: На материале поэзии Ф. Сологуба : дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. В. Кузьмичева; науч. рук. В. В. Агенесов; ЯГПУ им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2005. – 176 с.

59. Куляпин А. И. Мотив погони в творчестве В. М. Шукшина / А. И. Куляпин // «Вечные» сюжеты в русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. – С. 145-149

60. Купина Н. А. Тоталитарный язык: словарь и речевые реакции / Н. А. Купина – Екатеринбург-Пермь : издательство Уральского университета, 1985. – 144 с.

61. Кураев А. В. Мастер и Маргарита: за Христа или против? / А. В. Кураев – Москва : Проспект, 2016. – 270 с. – ISBN 978-5-392-21514-0
62. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев – Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1957. – 620 с.
63. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев – Москва: Мысль, 2001. – 558 с. – ISBN 5-244-00969-9
64. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев – Москва: Искусство, 1976. – 367 с.
65. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. / А. Ф. Лосев – Москва: Издательство Московского университета, 1982. – 479 с.
66. Лотман Ю. М. Условность в искусстве / Лотман Ю.М., Успенский Б. А. // Философская энциклопедия / ред. Константинов Ф. В. – Москва: Советская Энциклопедия, 1970. – Т. 5. – С. 287-288
67. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман – Таллинн : Александра, 1992. – 479 с. – ISBN 5-450-01551-8
68. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. Сб. 19. Тарту, 1986. – Вып. 720. – С. 25-43.
69. Ляхова Е. И. Лейтмотивы солнца и луны в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. И. Ляхова // Циклизация литературных произведений: Системность и целостность. – Кемерово: МедиаКит, 1994. – С. 78-87.
70. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. / С. В. Максимов – Санкт-Петербург: Азбука, 2019. – 480 с. – ISBN: 978-5-389-14404-0 (Азбука-Классика. Non-Fiction)

71. Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад / Т. Манн [репринт оригинального издания] // Художник и общество: статьи и письма. – Москва : Радуга, 1986. – 440 с. – ISBN 978-5-458-26497-6
72. Медведева Н. Г. Проблема условности в художественной литературе: Учебно-методический материал по теории литературы для студентов филологического факультета. / Н. Г. Медведева – Ижевск: Удм. госун-т, 1989. – 32 с.
73. Меднис Н. Е. Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» / Н.Е. Меднис // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1995. – С.79-89
74. Меднис Н. Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина / Н. Е. Меднис // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. – С. 163-172
75. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – Москва: Наука, 1976. – 403 с.
76. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский – Москва: Наука, 1986. – 318 с.
77. Мелетинский Е.М. О литературный архетипах / Е. М. Мелетинский – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с. – ISBN 5-7281-0067-8
78. Назаров М. В. Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси / сост. М. В. Назаров – Москва: Столица, 1991. – 464 с. – ISBN 5-7055-1146-9.
79. Петелин В. В. Возвращение Мастера: Статьи о М. А. Булгакове / В. В. Петелин // Библиотека «Огонёк» – Москва: Правда, 1986 – Вып. 38 – 45 с.

80. Петелин В. В. Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество. / В. В. Петелин – Москва: Московский рабочий, 1989 – 496 с. – ISBN 5-239-00644-X
81. Платон. Диалоги / Платон [перевод с древнегреческого В.Н. Карпова] – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с. – ISBN 978-5-389-09715-5 (Азбука-классика. Non-Fiction).
82. Поздняева Т. Воланд и Маргарита / Т. Поздняева. – Санкт-Петербург : Амфора, 2007. – 448 с. – ISBN 978-5-367-00317-8
83. Потебня А. А. Переправа через воду как представление брака / А. А. Потебня // Символ и миф в народной культуре. – Москва : Правда, 1989. – С. 553–565.
84. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп – Ленинград: издательство Ленинградского университета, 1986. – с. 364
85. Разаускас Д. Мифологическая составляющая славянской ихтиологической терминологии / Д. Разаускас // StudiaMythologicaSlavica. 2009. № 12. – С. 321 - 336.
86. Ренан Э. Ж. Апостолы / Э. Ж. Ренан [Репринтное воспроизведение издания 1911 года, с ч/б иллюстрациями] – Москва: ИКПА, 1990. – 256 с. – ISBN. 5-85202-055-09
87. Семенцов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты / В. С. Семенцов // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации – Москва: Наука, 1988. – С. 5-32.
88. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / И. В. Силантьев. – Новосибирск: ИДМИ, 1999. – 104 с. – ISBN 5-88119-118-8
89. Силантьев И. В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе / И. В. Силантьев. – Новосибирск : Изд-во НИИ мат.-информ. основ обучения Новосиб. гос. ун-та, 1996. – 97 с.

90. Смирнов Ю. М. Театр и театральное пространство в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Ю. М. Смирнов // Михаил Булгаков : «Этот мир мой...». – Санкт-Петербург, 1993. – Т. 1.– 140 с.
91. Суханек Л. Мотив измены в творчестве Лимонова / Л. Суханек // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. – Вып. 2 – С. 208-222.
92. Тмарченко Н. Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) / Н. Д. Тмарченко // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.38-48
93. Тмарченко Н. Д. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. / Н. Д. Тмарченко. – Москва: РГГУ, 1999. – 286 с. ISBN 5-7695-1413-2
94. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев – Москва: Просвещение, 1971. – 464 с.
95. Титова Л. В. Мотив похищения соломоновой жены в древнерусской литературе / Л. В. Титова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву – Новосибирск, 1996. – С. 97-102. – ISBN: 5-7623-1219-4
96. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б. В. Томашевский – Москва: Аспект Пресс, 1996. – 334 с. – ISBN 5-7567-0123-0
97. Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. В 3 т. Т. 1. Теория и некоторые частные ее приложения / Топоров В. Н. – Москва, 2004. – 818 с. – ISBN 5-94457-186-1
98. Топоров В. Н. Мировое древо. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. Универсальные знаковые комплексы / В. Н. Топоров – Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 496 с. – ISBN 978-5-9551-0405-8

99. Топоров В. Н. Из индоевропейской этимологии. V. (1). / В. Н. Топоров // Этимология – Москва, 1994. – С.126-154
100. Тюпа В. И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени / В. И. Тюпа // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции – Новосибирск, 1998. – Вып. 2 – С.49-55
101. Тюпа В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века / В. И. Тюпа // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. – Новосибирск : ИФ СО РАН, 1996. – С.97-113.
102. Уваров М. С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории европейской философии и культуры / М. С. Уваров – Санкт-Петербург: БГТУ, 1996 – 214 с. – ISBN 5-85546-079-7
103. Урюпин И. С. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: мотивы головы и сердца в контексте традиций русского религиозно-философского Ренессанса: дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Урюпин Игорь Сергеевич ; науч. рук. Н. Н. Комлик ; ЕГУ им. И. А. Бунина, Елец, 2004. – 208 с.
104. Утехин Н. П. Исторические грани вечных истин: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова / Н. П. Утехин. – Ленинград : Наука, 1979. – 196 с.
105. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета / О. М. Фрейденберг. // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – Москва: Наука, 1988. – С. 216–237.
106. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг – Москва: Восточная литература РАН, 1998. – 800 с. – ISBN 5-02-017900-0
107. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с. – ISBN 5-87604-108-4

108. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. – 3-е изд., испр. и доп. / В. Е. Хализев – Москва: Высшая школа, 2002. – 437 с. – ISBN 5-06-004234-0
109. Чудакова М. О. «И книги, книги...» : О М. А. Булгакове / М. О. Чудакова // «Они питали мою музу...»: книги в жизни и творчестве писателей. – Москва: Книга, 1986. – С. 219—247.
110. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. / М. О. Чудакова – Москва: Книга, 1988. – 672 с. – ISBN 5-212-00075-0
111. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / В. Шмид – Санкт-Петербург : Инапресс, 1998. – 354 с. – ISBN 5-87135-063-1
112. Освальд Шпенглер. Закат Европы. Очерки Морфологии мировой истории. В 2 т. Т. 1. Гештальт и действительность [перевод с немецкого К. А. Свасьяна] – Москва : Мысль, 1993. – 663 с. – ISBN 5-244-00656-8
113. Юдин А. В. Русская народная духовная культура: Учеб. пособие для студентов вузов / Юдин А. В. – Москва: Высшая школа, 1999. – 331 с. – ISBN 5-06-003346-5
114. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова. / Е. А. Яблоков – Москва : РГГУ, 1997. – 199 с. – ISBN: 5-7281-0198-4.
115. Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия» / Е. А. Яблоков – Москва : Языки русской культуры, 1997. – 192 с. – ISBN 5-7859-0013-0
116. Яблоков Е. А. Проза Михаила Булгакова: Структура художественного мира: дис. д-ра филол. наук: 10.01.01 / Яблоков Евгений Александрович; науч. рук. А. А. Фаустов; РГГУ. – Москва, 1997. – 497 с.
117. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. М. Яновская – Москва: Советский писатель, 1983. – 320 с.



118. Яновская Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда: с отступлениями, сокращениями и дополнениями / Л. М. Яновская – Москва: ПрозайК, 2014. – 752 с. – ISBN 978-5-91631-189-1

#### **Словари, энциклопедии:**

119. Толковый словарь языка Совдепии / сост. В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – Санкт-Петербург: Фолио-пресс, 1998. – 700 с. – ISBN 5-7627-0103-4

120. Толковый словарь русского языка. В 4 т. Т. 2. / ред. Д. Н. Ушаков– Москва : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935-1940 – 400 с.

121. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А. Н. Николюкин. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 799 с. – ISBN 5-93264-026-X

122. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – Москва: Просвещение, 1974. – 509 с

123. Энциклопедия булгаковская / Б. В. Соколов. – Москва: Локид-Миф, 1996. – 586 с. : ил. – ISBN 5320001436

124. Мифологический словарь / гл.ред. Е. М. Мелетинский — Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. : ил. – ISBN 5-85270-032-0

125. Литературный энциклопедический словарь / ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев. - Москва: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

#### **Учебные программы:**

126. Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5–11 классы (Базовый уровень), 10-11 классы (Профильный уровень). ред. В. Я. Коровиной / В. Я. Коровина, В. П. Журавлев, В. И. Коровин, И. С. Збарский, В. П. Полухина, Н. В. Беляева – Москва : Просвещение, 2007. – 255 с. – ISBN 978-5-09-016449- 8

127. Меркин Г. С.. Программа по литературе для 5–11 классов общеобразовательной школы / авт.-сост. Г. С. Меркин, С. А. Зимин, В. А. Чалмаев. – Москва: ООО «ГИД «Русское слово – РС», 2011. – 200 с. – ISBN 978-5-9932-0652-3

128. Сухих И. Н. Литература: программа для 10–11 классов : среднее (полное) общее образование (базовый уровень) / И. Н. Сухих – Москва: Издательский центр «Академия», 2008. – 32 с. – ISBN 978-5-7695-3559-8