



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

**ТЕМА ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ:**

«Средства речевого воздействия в романе М. А. Булгакова

«Мастер и Маргарита»

(материалы к урокам словесности в старших классах)»

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

92 % авторского текста

Работа рекоменд. к защите  
рекомендована / не рекомендована

« 40 » 06 2020г.

зав. кафедрой РЯ и МОРЯ

(название кафедры)

Ирина А. В.  
ФИО

Выполнила:

Студентка группы ОФ-515/075-5-1

Киселёва Алёна Андреевна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент Омельченко Е. В.

Челябинск 2020

## Содержание

Введение

### ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ СРЕДСТВ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

1.1. Феномен эмпатического восприятия романа М.А. Булгакова  
«Мастер и Маргарита»

1.2. Роль речевоздействующих средств в эмпатическом  
восприятии романа

1.3. Средства речевого воздействия и их функция в тексте

### ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ВЫЯВЛЕНИЯ РОЛИ РЕЧЕВОЗДЕЙСТВУЮЩИХ СРЕДСТВ В ЭМПАТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ РОМАНА ЧИТАТЕЛЕМ

2.1. Речевые средства воздействия на фонетическом уровне в  
романе

2.2. Речевые средства воздействия на лексико-семантическом  
уровне в романе

Заключение

Библиографический список

Приложение

## Введение

Искусство – это средство коммуникации, устанавливающее связь между творцом, его творением и воспринимающим это творение [27; с. 32]. Художественное произведение – это один из способов поиска истины и познания человеком мира и самого себя. Художественное произведение можно определить как эстетическую модель мира, заключающую в себе некие сообщения на языке искусства, и в то же время это целостная, структурно организованная система, генерирующая совокупность смыслов посредством одного или нескольких типов языка [30; с. 125]. Особый тип языка – это совокупность методов, средств и приемов той системы знаков, посредством которой каждый вид искусства выражает себя [24]. Так, текст создается прежде всего благодаря языку письменности, хотя часто включает в себя изображения и схемы.

Язык подлинного искусства не выражает идею художественного творения напрямую, он всегда скрывает в себе дополнительные смыслы, которые чаще всего и являются сердцевиной произведения. Более того, язык искусства непременно воздействует на читателя интеллектуально и эстетически, а также на уровне подсознания. Специфическая особенность искусства заключается в том, что оно способно воздействовать, завораживать, «гипнотизировать» воспринимающего его, что объясняется особенностями личности автора, определенным отбором и организацией языковых средств произведения, возможностями восприятия и понимания текста читателем.

Художественная литература – область искусства, в которой используется самое мощное воздействие на адресата – речевое. Это обусловило выбор объекта, предмета и цели выявления в данном

исследовании особого феномена влияния романа с помощью средств речевого воздействия.

Объект исследования – речевоздействующий потенциал фонетических и лексико-семантических средств романа. Предмет исследования – фонетический и лексико-семантический текстовые уровни в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Цель работы состоит в исследовании значимости использования средств речевого воздействия романа.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих задач:

- на основе анализа научной литературы уточнить понятийно-терминологический аппарат для исследования средств речевого воздействия: определение таких понятий, как речевое воздействие, суггестия, фасцинация и т.д.;
- выявить систему средств речевого воздействия в романе;
- рассмотреть использование средств речевого воздействия как возможность в процессе углубленного восприятия романа изменения личностных установок;
- выявить влияние средств речевого воздействия на актуальность романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»;
- провести анализ фонетического речевого воздействия;
- проанализировать лексико-семантические средства речевого воздействия;
- сформулировать значение и роль использования средств речевого воздействия в романе.

Гипотезой, положенной в основу данного исследования, является предположение о том, что использование некоторых средств речевого воздействия или их совокупности изменяет восприятие слушателя и способствует особому восприятию и пониманию романа, а также изменению мотивации читателя.

Актуальность данного исследования обусловлена прежде всего углубленным вниманием к роману Булгакова, что делает его актуальным для современности, а также стремлением выявить причины этого интереса, заложенные в самом тексте. Определим несколько причин, доказывающих актуальность исследования:

– активное влияние средств речевого воздействия на адресата и популярность, результативность их использования;

– многочисленность средств речевого воздействия, использованных в романе;

– предположение об изменении восприятия адресата, его оценки и эмоционального состояния под влиянием средств речевого воздействия в романе;

– малочисленностью работ, посвящённых средствам речевого воздействия в романе Булгакова;

– отсутствием единообразной точки зрения на использование средств речевого воздействия в художественном тексте.

В целом работа выполнена в русле анализирующего метода. В соответствии с целью и задачами в работе используется группа синхронных методик и процедур исследования: описательный и компонентный анализы (выявление в элементах текста фонетических и лексико-семантических средств воздействия), а также синтез,

систематизация (уточнение средств речевого воздействия),  
классификация (уточнение средств речевого воздействия в романе и их  
анализ относительно цели автора); последовательно применяются  
приёмы статистических подсчётов (подсчет фонетических и лексико-  
семантических средств воздействия и их соотнесение с концепцией  
романа).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РЕАЛИЗАЦИИ  
СРЕДСТВ РЕЧЕВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ В РОМАНЕ  
М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

1.1. Феномен эмпатического восприятия романа М.А. Булгакова  
«Мастер и Маргарита»

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» привлекает внимание литературоведов, филологов, текстологов (М.О. Чудакова, Е.О. Миллиор, Б.В. Соколов, Л. Яновская и др.) и читателей. Несмотря на сложность произведения в идейном, тематическом и стилистическом плане, оно популярно и современно: постановка спектаклей (в МХАТе им. Горького режиссера В. Р. Белюковича, в музее и театре им. Булгакова) и мюзиклов (в театре «Мюзик-Холл» с А. Авдеевым в роли Мастера, разработка и планирование показа мюзикла на Бродвее), написание научных работ, использование афоризмов, создание фандома по роману.

Рукопись была начата сразу с первой главы — без предваряющих набросков. Как утверждает Чудакова, начальные страницы оставляют впечатление белой редакции, писанной с какого-то чернового текста. Между тем такого текста перед глазами писателя не было, так как он, начиная работу над своим любимым романом заново, находился вдалеке от дома, где остались все его тетради. Скорее всего, к этому времени роман настолько сложился в воображении автора, что не потребовал никаких вспомогательных материалов и в том состоянии душевного подъема, в котором находился Булгаков в эту осень, стал ложиться на бумагу быстро, почти без помарок и по видимости — как бы без усилий.

По мнению некоторых исследователей романа (Зеркалов, Чудакова, Яновская), он держит в напряжении до самого конца, хотя и

завлекает, читается легко и интересно. Напряжение это объясняется чувством тревоги, появляющимся из-за постоянных неясных, странных намеков автора на неизбежную катастрофу. Например, уже в начале романа: «следует отметить первую странность этого страшного майского вечера <...> не оказалось ни одного человека» [10; с. 230], «вторая странность <...> сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем», «Берлиоза охватил необоснованный, но сильный страх» [10; с. 231], «изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» [10; с. 233]. Читателю еще неизвестно, к чему все эти «странности», которые, хотя и раскроются благодаря скорому появлению Воланда и смерти Берлиоза, но объяснены будут многим позже.

Необходимо отметить, что «закатный» роман создавался с 1928 по 1940 год, т.е. двенадцать лет, с перерывами, параллельно с другими произведениями. Булгаков продолжает традиции русской и зарубежной классической литературы (Толстой, Достоевский, Гете) и вместе с тем переосмысливает их, говорит в своем произведении еще никем не сказанное до него слово. Важно узнать, какая литература, из привлекающей писателя, нашла свое отражение в романе и как по-новому автор осмысливает ее темы и идеи.

«Мастер и Маргарита» – роман, состоящий из нескольких пластов, «зеркальных поверхностей», отражающих друг друга. Одной из таких поверхностей, открывающей роман эпиграфом, являются фаустианские мотивы, аллюзии к «Фаусту» Гете на протяжении всего текста: цитаты, образы персонажей, пародийные сцены, тема света и тьмы и др. Булгаков не только читал пьесу Гете, но и, по воспоминаниям его сестры Надежды Земской, смотрел пьесу Шарля Гуно более сорока раз.



Значимо, что эпиграф к роману:

...так кто ж ты, наконец?

— Я — часть той силы,

что вечно хочет

зла и вечно совершает благо, —

по предположениям исследователей, является фрагментом из философской драмы, переведенным самим Булгаковым.

Одним из главных и самых привлекательных героев следует назвать Воланда. Он выступает в романе как олицетворение дьявольских сил, хотя у Гете имя Воланд принадлежит юнкеру, для которого Мефистофель очищает дорогу от нечисти. Фаустовский мотив — появление дьявола во время разговора учителя и ученика: Фауст и Вагнер встречают Мефистофеля, обратившего черным пуделем, во время прогулки; Берлиоз и Бездомный сидят на скамейке на Патриарших прудах, когда к ним подсаживается странный незнакомец.

Кстати, занимателен образ черного пуделя, нашедший несколько воплощений в замысле Булгакова. В драме черный пудель — это обратившийся Мефистофель; в ранних редакциях романа в пуделя обращался Иванушка, сбегая из психиатрической лечебницы; в окончательном варианте остаются только детали, указывающие на связь с «Фаустом» Гете: трость Воланда с набалдашником в виде головы пуделя и тяжелое, с изображением пуделя в раме украшение Маргариты на балу сатаны.

В одной из редакций Булгаков запишет: «Встреча поэта с Воландом. Маргарита и Фауст». Так, в набросках к роману вместо Мастера присутствует герой, именуемый поэтом и Фаустом. Маргарита, или Гретхен, у Гете — возлюбленная Фауста, которая была вынуждена из-за него убить своего новорожденного ребенка — ее

судьба зеркально отразилось в образе Фриды; у Булгакова Маргарита, в отличие от своего прототипа, сама выбирает свою судьбу.

Вообще дьяволиада, тема договора человека с дьяволом нетипична и совершенно неожиданна для того времени, когда Булгаков работал над романом. Чудакова пишет, что одним из источников изображения бесовской силы и любви в романе послужила повесть Александра Чаянова «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей», в которой изображается, как главный герой Булгаков спасает свою возлюбленную от дьявола.

Булгаков изучал труд М. Орлова «История сношений человека с дьяволом», откуда им были взяты некоторые литературные традиции изображения нечистой силы, ее приметы и поверья о ней. Например, так описывается один из христианских демонов в монографии: «Руки у него были человеческого фасона, а громаднейший живот, коротенький хвостик и толстые задние лапы, как у бегемота, напоминали о носимом им имени». Ему близко изображение кота Бегемота: «черный, здоровый, как бегемот». Вообще, по Орлову, дьявола среди людей выделяют руки, схожие с птичьими лапами. Обратим внимание на деталь в изображении сестры милосердия в романе: «Денежки я приберу, — мужским басом сказала сестра, — нечего им тут валяться. — Сгребла птичьей лапой этикетки и стала таять в воздухе». Обязательной составляющей шабаша, пишет исследователь, является грязная одежда: перед балом Воланд одет в «ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную на левом плече» [41].

Еще один пласт романа – библейский. Булгаков среди прочих изучал книгу французского философа и историка религии Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса». В ранних редакциях Берлиоз в разговоре с Иванушкой говорит именно об этом тексте. В последней версии

романа, каким мы его знаем, к тексту «Жизнь Иисуса» отсылает изображение Ершалаимского храма: «глыба мрамора с золотой драконовой чешуей вместо крыши», – чрезвычайно схожее с таковым у Ренана: «блестящую перспективу террас храма и крыш, покрытых сверкающими чешуйками», «священная гора ослепительно сияла и представлялась глыбой снега и золота». Также подстроенный арест бродяги из Гамалы Ренана: первосвященники «подговаривают двух свидетелей и прячут их за перегородкой; затем устраивают так, чтобы заманить обвиняемого в комнату по другую сторону перегородки, где слова его могли быть услышаны невидимыми ему свидетелями. Возле него зажигают две свечи для того, чтобы бесспорно констатировать, что свидетели „видели его“» [49], – отражается у Булгакова: «добрый и любознательный человек» Иуда пригласил Иешуа к себе.

— Светильники зажег... — сквозь зубы в тон арестанту проговорил Пилат, и глаза его при этом мерцали.  
— Да, — немного удивившись осведомленности прокуратора, продолжал Иешуа, — попросил меня высказать свой взгляд на государственную власть. Его этот вопрос чрезвычайно интересовал.

Образ Фриды в романе Булгакова восходит к двум реальным прототипам, о которых писатель узнал из книги о семье и браке швейцарского невропатолога Огюста Фореля. Форель пишет о девятнадцатилетней Фриде Келлер, которую соблазнил хозяин кафе, где она работала, и которая, обнищав, избавилась от сына, задушив его шнурком. Также автор рассказывает о девятнадцатилетней Коницеко, избавившейся от новорожденного ребенка с помощью засунутого ему в рот платка. Булгаков создал несколько иную историю, основываясь на этих двух: «Она служила в кафе, хозяин как-то ее зазвал в кладовую, а через девять месяцев она родила мальчика, унесла его в лес и засунула ему в рот платок, а потом закопала мальчика в земле» [10; с. 470].

Новая Фрида заслужит сострадание и прощение в отличие от своих предшественниц.

Как уже говорилось выше, в первой редакции Мастера не было, но на именно там композиционно, где в окончательном варианте появляется Мастер, возникает образ Феси, историка и философа. После разговора со Сталиным в 1931 г. в роман вошел новый герой – поэт, русский Фауст XX века, и повествование ведется от его лица. Тогда же появляется Маргарита, которую автор характеризует лишь одной фразой, никак иначе не обрисовывая ее образ: «Маргарита заговорила страстно». Чудакова считает, что Булгаков выбрал настолько неподходящих для эпохи мотивы дьявольщины и героев, напрямую сообщающихся с нечистыми силами, по причине того что он о современности не мог писать с позиции маленького человека, почти целый век описываемого русской литературой. У Булгакова в натуре была победительность, поэтому он не мог описывать так, как это было на самом деле, т.е. страшно уязвимое положение интеллигента, чувствующего себя под пятой власти, однако и не изображать этого он не мог. Ему нужен был человек, который господствует над этим, и в результате появляется сначала герой, способный кардинально изменить действительность, но не имеющий достаточно знаний и возможностей, чтобы справиться с последствиями этих изменений – Персииков. Затем этот образ эволюционирует в ученого, который может не только изменить окружающий его мир, но и обратить эти изменения – Преображенский. И, наконец, появляется герой, властвующий над миром, хотя и в определенных границах – Воланд. Так Булгаков преодолевал конъюнктурность и в то же время выходил на новый уровень художественного изображения действительности [80].

Писатель сам называл себя сатириком, продолжателем дела М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сатира Булгакова особого рода –

нравственно-философская, поэтому все его герои оцениваются судом человеческой нравственности, законом справедливости, а не земными условностями, осмеиваемыми в романе. Именно это сближает все пласты произведения: мистическую, московскую, ершалаимскую и любовную нити повествования. Эта особенность «Мастера и Маргариты» также выделяет роман из произведений XX века, признанных «официальной» литературой.

Булгаков свободно соединяет в своем романе разнородное: быт с фантастикой, лирическое и мифом, историческое с фельетоном, легендарное с житейским. Это притягивает, удивляет и затрудняет определение жанра произведения, которое можно назвать и комической эпопеей, и сатирической утопией, и мениппеей, однако никакой из этих синтетических жанров не дает исчерпывающего представления о «Мастере и Маргарите».

Талант Булгакова проявился также в умении изобразить действительность конкретно, точно, так, словно это происходило на самом деле. Воланд и его свита не кажутся чем-то мистическим, характеризующие их черты вполне реалистичны, максимально приближены к человеческим: Воланд представлен как «тщательно, по-актерски обритый человек лет сорока пяти, с приятными, но очень пронзительными глазами и вежливыми манерами» [10; с. 307]; у темно-фиолетового рыцаря, обратившегося в лицемера-шутника Коровьева «усишки... как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки» [10; с. 267]; демон-убийца Азазелло «маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию» [10; с. 303]. Образ Иешуа, хотя и мыслится читателем как некая художественная ипостась образа Иисуса, создается лишь

несколькими, не характеризующими его как высшее существо чертами: «лет тридцати семи», «одет в старенький и разорванный голубой хитон», «под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшейся кровью» [10; с. 242], «лицо его исчезло под черной шевелящейся массой», «в паху, и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнаженное тело» [10; с. 395]. Интересно, что образ Воланда, долженствующий олицетворять зло, и что образ Иешуа, который должен олицетворять добро, не противопоставляются, но даже оказываются близки как два охранителя справедливости.

В ершалаимских главах, несмотря на легендарность и мифологичность сюжета, также представляются читателю как объективная реальность, угаданная и запечатленная Мастером. Отсюда и пророческое изречение Воланда – «рукописи не горят», обозначающее, что не может исчезнуть, кануть в небытие сказанное слово, совершенный поступок, рожденная душа. Физическое: бумага, дом, тело, – будет уничтожено временем, но метафизическое, суть всего этого обретет иную форму и продолжит свое существование, пусть даже в другой сфере. То же относится и к Мастеру и Маргарите, и к Иешуа и Пилату – они ушли в инобытие, но не умерли, т.е., по Булгакову, жизнь человека не сводится к физическому, земному существованию, что она связана с высшей сферой бытия, которое является не только «конечным» пунктом души, но и придает человеческой жизни смысл. Собственно, «конечный» пункт бытия – это одновременно прорыв в более высокую сферу духовного бытия, прозрение, даруемое посвящением. Эта сфера духовного бытия сама может входить в житейские дела, напоминая людям, что она и есть настоящая реальность: так Воланд и его свита посетили Москву, и все, кто был свидетелем действий нечистой силы, каждое полнолуние

весеннего месяца нисана испытывают тревогу и вспоминают о необъяснимых и непонятных происшествиях.

До сих пор остается загадкой смысл слов самого Булгакова, сказанных им о романе. В конце жизни писатель ослеп и лишился речи, объясняться приходилось жестами, которые понимала лишь его жена Елена Сергеевна. В разговоре с исследовательницей жизни и творчества Булгакова она вспоминает, как однажды он подозвал ее и, указывая на свой «закатный» роман, огромным усилием воли произнес: «Пусть знают!». Эти сведения углубляют таинственность произведения и заставляют прочитывать его и понимать под другим углом зрения.

Актуальность романа Булгакова заключается не только в чрезвычайно интересном, авантюрном сюжете, в нестандартном, сложном построении композиции и в выборе мифологических и неординарных образов, но также в том, что это произведение переживается как «факт собственной духовной биографии» [34; с. 151], как повод к рефлексии и поиску ответов на вопросы, которые с огромным трудом переживаются героями «Мастера и Маргариты».

## 1.2. Роль речевоздействующих средств в эмпатическом восприятии романа

Впервые термин «речевое воздействие» предложил И. А. Стернин в 1990 году для определения науки об эффективности воздействия на адресата [58].

Речевое воздействие можно определить как воздействие речью и сопровождающими ее невербальными средствами на адресата с целью убедить его принять определенную точку зрения или поступить определенным образом.

Речевое воздействие тесно связано с таким понятием, как манипулирование, за счет которого оно является эффективным. Манипулирование – это побуждение человека сделать что-то в интересах другого неосознанно или вопреки его собственным интересам. Таким образом, речевое воздействие именно воздействует на адресата, убеждая его поступать в интересах говорящего, а это является одним из видов области манипулирования.

Наука о речевом воздействии включает в себя приемы воздействия на адресата и теорию о грамотном их сочетании для достижения наибольшей эффективности.

Существуют два основных аспекта речевого воздействия – вербальный и невербальный.

Вербальное воздействие – это воздействие при помощи слов. Средствами такого воздействия являются языковые средства, успешность применения которых зависит от грамотного их подбора, расположения, интонации, содержания выражаемой ими мысли.

Невербальное воздействие – это воздействие несловесными средствами, сопровождающими речь (жесты, мимика, поведение, внешний облик говорящего), несущими особую информацию о высказанном и об адресанте.

Для эффективного воздействия на адресата, адресанту необходимо подбирать средства речевого воздействия в соответствии со своей коммуникативной позицией. Коммуникативная позиция адресанта – это степень влияния и авторитетности говорящего по отношению к адресату. Она способна изменяться по ходу общения и в разных его ситуациях. Коммуникативная позиция адресанта может



быть сильной (вышестоящий по отношению в нижестоящему) и слабой (нижестоящий по отношению к вышестоящему).

Цели речевого воздействия бывают информационными, предметными и коммуникативными:

– информационная цель достигается сообщением информации адресату. Это первая задача, которую нужно решить в речевом воздействии;

– предметная цель достигается получением или узнаванием чего-либо конкретного от адресата;

– коммуникативная цель достигается путем формирования определенных отношений с адресатом.

Эффективно такое речевое воздействие, при котором адресант достигает поставленной цели и сохраняет коммуникативное равновесие с адресатом, т.е. реализует все три цели.

Важной особенностью речевого воздействия является проявление личности при подаче информации. Так, разграничивают обезличенное воздействие и личностное воздействие. Обезличенное воздействие предполагает, что адресант не раскрывает своей индивидуальности, исполняя лишь заданную социальную роль. Личностное воздействие включает непосредственное общение между тем, кто сообщает информацию, и тем, кому она адресована. При личностном воздействии информатор раскрывает свою индивидуальность адресату и взаимодействует с ним так, что появляется обратная связь: выстраивается диалог, идет обмен информацией и эмоциями. В искусстве, в том числе в художественных произведениях художник эксплицитно или имплицитно проявляет свою позицию. Сам выбор

темы, идеи, художественных образов, построение сюжета и т.д. раскрывают творческий потенциал автора.

В речевом воздействии, как в любом психологическом механизме влияния, соотношение содержания речи и ее смысла может соответствовать и не соответствовать. В первом случае воздействие является прямым, т. е. содержание его речи соответствует содержанию выстроенных в ней слов, ее форме, и иная интерпретация смысла не подразумевается. Другими словами, это мягкое речевое воздействие. Второй случай можно назвать косвенным воздействием, при котором речь содержит подтекст, скрытую мысль – истинное свое содержание. Возникает многозначность высказывания, которую каждый адресат способен интерпретировать по-своему. Это уже явно «нечестное» речевое воздействие. В художественном произведении такое речевое воздействие является определяющим, и его можно назвать избирающим, так как оно адекватно интерпретируется лишь подготовленным читателем, т.е. достаточно начитанным, эрудированным и критически мыслящим.

Герои в художественном произведении исполняют определенные роли, которые необходимы автору для реализации посредством текста конкретной идеи. Автор как создатель произведения искусства тоже имеет маску, создающую ему определенную репутацию, которая важна для определения его творческого направления и для воздействия на читателя.

В. Сергеечева определяет суть речевого воздействия в ненавязчивом воспитании активной личности, в формировании и изменении личностных установок, ориентиров, моделей поведения путем мотивации суггестанта. Исследовательница выделяет такие способы воспитания посредством речевого воздействия, как коррекция

внешних условий с последующим развитием личности и прямое побуждение суггестанта к изменениям [52]. По мнению Сергеевой, речевое воздействие приемлемо лишь в том случае, если оно способствует формированию полноценной личности.

Существует несколько методов реализации речевого воздействия: суггестия (внушение), заражение и побуждение. Охарактеризуем каждый из них.

Суггестия – это косвенное, скрытое внушение, область коммуникативной деятельности, связанная с психоэмоциональным воздействием адресанта (суггестора) на адресата (суггестанта), направленная на установление доверия к адресанту, когда информация воспринимается без критической оценки, принимается «на веру» [74; с. 47], подается без осуществляющих контроль сознания компонентов при ее обработке [83]. Основная задача суггестии – воздействие с помощью текста на подсознание адресата с целью изменения его установок, приведения адресата в определенное психологическое состояние. При этом суггестант поддается внушению, «очаровыванию» непроизвольно, таким образом, что он не замечает изменения своих установок. Единственный способ проникнуть в бессознательное – понять язык суггестии [66].

Е. В. Шелестюк определяет суггестию как косвенное внушение, т.е. реализующееся в тексте скрытно, воспринимающееся неосознанно, трудно выявляемое и анализируемое.

Процесс внушения состоит из нескольких этапов:

1. раппорт – изложение первичной информации, интересной суггестанту и побуждающей его продолжить коммуникацию;

2. присоединение – завоевание симпатии и доверия суггестанта посредством средств и приемов воздействия с целью выявить его индивидуальные особенности восприятия;

3. ведение – процесс воздействия на суггестанта с учетом его выявленных особенностей восприятия.

Шелестюк выделяет три типа суггестивного воздействия [84]:

– аффективное, направленное на внушение бессознательных образов при оценке ситуации;

– эйдетико-когитивное – воздействие на мыслительные процессы суггестанта, реализуемое при аргументации, в художественном произведении, в новостях и др. – при некоторой отстраненности суггестанта от воздействующей информации;

– внушение бессознательных установок включает в себя отбор фактологического, аргументационного, материала.

Аффективное воздействие считается подготовительным этапом к собственно целенаправленному внушению, мотивировкой поведения суггестанта, так как эмоции легче активизируются. Определяющее значение в процессе суггестии имеют факты, аргументация, доказательный материал, излагаемый логично и систематизировано. Перечисленные типы воздействия взаимосвязаны и могут сочетаться в одном дискурсе.

Суггестия в художественном произведении – разгадка подсознательного, неотъемлемая часть развития личности, ее самосовершенствования, т.е. благодаря внушению на уровне произведения искусства адресат познает не только содержание этого произведения, но и через него – самого себя. Суггестия обладает

такими признаками, как экстериоризация (действия, направленные вовне: влияние, воздействие, манипулирование) и одновременно интериоризация (действия, направленные на себя: защита, сохранение, поддержка).

Суггестия взаимосвязана с установкой личности: с целью суггестора и, что еще важнее для произведений искусства, с неосознаваемым решением суггестанта воспринять внушаемое и начать действовать в соответствии с ним. В таком случае внушение становится совокупностью «средств и приемов направленного воздействия на установки личности» [67; с. 46] и ее подсознание.

Б. Ф. Поршнев понимает суггестию как систему сигналов, побуждающих суггестанта к каким-либо действиям и формирующих его сознание. Исследователь выделяет уровни текста, благодаря которым посредством определенных приемов и средств может быть достигнута суггестия: фонологический, номинативный, семантический, синтаксическо-логический, контекстуально-смысловой, формально-символический [46].

И. Ю. Черепанова полагает наименее осознаваемыми фонологический и синтаксическо-логический уровни, а наиболее осознаваемыми – номинативный и формально-символический [67].

Нас интересует прежде всего фонологический уровень. Особенности построения текста на фонологическом уровне непосредственно влияют на читабельность текста [29, 66], т.е. на его способность «затягивать» читателя и одновременно «лечить» его [69; с. 45].

Например, ритмическая организация текста является одним из приемов суггестии по отношению к адресату. Восприятие текста, его

интерпретация, а следовательно, и суггестия реализуются посредством подражания суггестантом возникшему образу, домысливанием этого образа в воображении, а также благодаря усилиям его воспроизвести. Таким образом, суггестия предполагает некоторую недоступность, неуловимость образа, а вследствие этого и неотъемлемую нацеленность адресата на воспринимаемый текст.

Тексты, в которых суггестия реализуется на фонологическом уровне наиболее ярко, близки стихотворному восприятию, характеризующемуся способностью улавливать взаимосвязь между звуком и значением.

Р. Г. Мшвидобадзе считает, что свои установки суггестор передает как посредством лексико-семантических средств, так и посредством формальных, неосознаваемых им языковых характеристик. «Все компоненты языка потенциально суггестивны», – пишет исследователь [36; с. 68] и утверждает, что все элементы текста являются средствами реализации суггестии, в связи с чем текст не воспроизводится, а интерпретируется суггестантами по-разному. Процесс интерпретации суггестии зависит от восприятия суггестантом суггестора, уровня внушаемости адресата (суггестивной восприимчивости), его мировоззрения, уровня его интеллекта (чем выше уровень, тем выше сопротивляемость суггестанта суггестии).

Для определения сути текста и его значимости для конкретного читателя уместно, на наш взгляд, применение схемы семиотического треугольника, который помогает ответить на вопросы: «Что сообщается?» (о чем текст), «Как оформлено сообщение?» (какими средствами), «Почему выбрано именно это средство для передачи сообщения?» (фактор суггестанта, ситуации, мотивировки суггестора).

Адекватное восприятие текста обусловлено пониманием его адресата как знаковой упорядоченности смыслов. Человек воспринимает информацию комплексно, с помощью комбинаций различных способов восприятия: мышление (аллегорический смысл), ощущения (буквальный смысл), чувства (моральный смысл), интуиция (мистический смысл) [36]. Посредством суггестивного текста суггестор (а затем и суггестант) интерпретирует и усваивает информацию, познает и преобразует себя и окружающую действительность. Таким образом, суггестивный текст оказывается способом познания мира вовне и внутри человека.

Языковая система во многом определяет возможности восприятия текста: необходимо наличие определенной языковой компетенции и учет избирательного мировосприятия, зависящего от этнокультурных особенностей личности, ее опыта, тезауруса, уровня интеллекта. От этого зависит и форма текста, и его содержание, и выражение этого содержания.

Суггестия посредством художественного текста реализуется в коммуникации, которая может быть прямой и непрямой. Прямая коммуникация возможна при передаче суггестанту информации, содержащей в себе открытое, не завуалированное сообщение. Непрямая коммуникация требует от суггестанта активного восприятия, интерпретации содержания, творческих усилий, т.е. непрямая коммуникация несет в себе как фактический смысл, так и художественную составляющую, по В. В. Дементьеву, – «фасцинацию эстетически значимых текстов» [19; с. 83]. Необходимость активизации творческого потенциала суггестанта «превращает его в творца» того текста, который был им создан в процессе интерпретации воспринятого им суггестивного текста и который не тождественен ему, что, в свою очередь, имеет результатом развитие личности читателя.

В. И. Карасик более широко определяет способы выражения информации в тексте. Прямое выражение информации позволяет воспринимать информацию рационально, в ее буквальном значении. Непрямое выражение информации подразумевает наличие подтекста, скрытого значения и включает в себя, помимо прочих, символический смысл, часто присутствующий в художественном тексте и обладающий определенной суггестией [26].

Символический смысл предполагает множество толкований, причем при последующих обращениях к тексту каждый суггестант все более углубляется в его понимании. Карасик выделяет в символическом смысле аспекты эмпатический – объединяющий суггестантов мощной fascinaцией текста (наказание Фриды, казнь Иешуа), эйдетический – притягивающий выразительностью и значимостью образов (Воланд, Иешуа, Понтий Пилат) и энигматический – завораживающий загадочностью, тайной (появление Воланда, вечный покой Мастера и Маргариты).

Подражание М. Л. Желтухина относит к необязательному следствию суггестивного метода воздействия [20]. Подражание – это следование образцу, отождествление себя с ним посредством последовательного его дублирования, повторения. Подражанием можно назвать потребность суггестанта реализовать свой творческий потенциал, активизированный воздействием художественного текста и проявляющийся в копировании его основных компонентов.

Заражение – еще один метод реализации речевого воздействия. Заражение определяют как создание у суггестанта эмоционального настроения, тождественного настрою суггестора, причем ответная реакция суггестанта способствует усилению взаимодействия суггестора и суггестанта [15]. Толстой так определяет этот метод воздействия в



художественном произведении: «Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства <...> Испытывает человек это чувство, заражается тем состоянием души, в котором находится автор, и чувствует свое слияние с другими людьми, то предмет, вызывающий это состояние, есть искусство; нет этого заражения, нет слияния... — и нет искусства... Заразительность есть несомненный признак искусства, степень заразительности есть... единственное мерило достоинства искусства» [59; с. 265]. В понимании Толстого определенный аспект личности и чувств художника сливается с личностью читателя посредством текста.

Е. В. Шелестюк выделяет как метод речевого воздействия побуждение [83]. Побуждение – это внешнее прямое воздействие на волю суггестанта путем призыва, принуждения, обольщения и т.д. Художественный текст не приемлет прямого волеизъявления автора, в противном случае оно становится конъюнктурным и утрачивает эстетическое воздействие.

Важно понимать, что восприятие (перцепция) невозможно без наличия в тексте суггестии, даже если она в нем не прослеживается на сознательном уровне. Рассмотрим несколько концепций восприятия художественного объекта разных авторов.

Восприятие текста может быть информативным и эмпатическим.

Информативное восприятие текста – это рациональное понимание его содержания (темы, основной идеи, актуальной информации) и соотнесение этой новой информации с индивидуальным опытом и совокупностью знаний читателя. Однако

Толстой высказывает мысль о том, что художественный текст не может быть рационализируем, так как его содержание растворено в «сцеплении мыслей» [59; с. 280].

Эмпатическое восприятие текста – это субъективное, эмоционально-ассоциативное понимание текста активным воспринимающим читателем, задействующим воображение для того, чтобы установить с произведением диалог, «заразиться» его чувствами, эмпатировать ему. Суггестант самостоятельно, по-своему воссоздает образы художественного произведения, в результате чего его личность преобразуется [2].

Е. Я. Басин выделяет несколько принципов восприятия искусства, в том числе художественного текста.

1. Свобода (инициатива в интерпретации произведения принадлежит адресату) и принужденность (воздействие, суггестия, оказываемые на суггестанта) восприятия. А. Натев писал, что только искусство воздействует на сознание суггестанта непосредственно и непринужденно [38]. М. М. Бахтин определил адресата как творца объекта собственного переживания [5]. Однако активность суггестанта не нарушает целостность бытия художественного произведения. Суггестант – созерцатель, не изменяющий художественный мир, что Бахтин называет эстетической любовью.

2. Одновременно усиливаются сознательное и бессознательное восприятия, что, по С. М. Эйзенштейну, способствует нарастанию напряженности единства формы и содержания, отличающей гениальное художественное творение [90]. В своей работе исследователь называет это «чувственным мышлением» (иначе – перцепция), которое активизируется в сфере бессознательного посредством таких средств восприятия, как фасцинация, суггестия,

идентификация, синестезия и т.д., и взаимодействует с высшими уровнями психики.

3. Взаимодействие личностного и социокультурного восприятий художественного произведения, которое характеризуется непредвзятостью художественной перцепции, «психической дистанцией», выражающейся в субъективном, эмоциональном, но не практическом восприятии суггестантом творения [1].

Наличие эмпатии (сопереживания) является неотъемлемым принципом восприятия художественного текста, без ее участия невозможно присутствие в системе Я других, с которыми суггестант себя отождествляет без потери чувства собственного Я [15]. Таким образом, эмпатия – это один из обязательных компонентов в цепочке составляющих суггестии.

Эмпатическое восприятие текста включает в себя такое понятие, как фасцинация. Фасцинация («очарование») – это восприятие информации, стимулирующее новое состояние сознания [86] посредством воздействия на подсознание [40] с целью развития личности [55].

Фасцинативное восприятие текста – это целостное, эмоциональное, интуитивное понимание текста, его «пропускание» через себя [26]. При таком восприятии каждое последующее прочтение текста повышает его значимость для читателя.

Ю. В. Кнорозов считает, что фасцинация реализуется посредством ритмического повторения, задерживающего внимание суггестанта и приводящего его в «состояние шарма» [27; с. 142].

Л. С. Выготский писал, что, по замечанию Толстого, нарушение какого-либо компонента художественной формы приведет к

деструкции художественного эффекта и психологического воздействия произведения. «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть — это все равно что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма» [11; с. 109]. Так, фасциативное восприятие текста будет нарушено или, по крайней мере, изменено при каких-либо изменениях в целостной системе художественного произведения.

Информативное восприятие текста возможно лишь при его эмпатическом восприятии, в частности при нахождении суггестантом фасцинации, считает Карасик [26]. При этом «притягательность» текста усиливается в восприятии читателя благодаря возникшей в его сознании фасцинации, т.е. читатель вступает в диалог с текстом и самостоятельно «домысливает», развивает его содержание, становится «сотворцем» текста, в связи с чем его восприятие можно назвать творческим.

В процессе творческой перцепции текста личностная интерпретация суггестанта стремится к оригинальному, самостоятельному, т.е. не абсолютному, но аналогичному повторению творческой интерпретации суггестора. Взаимодействие личностной интерпретации суггестора с творческим посылом суггестора является конечной составляющей эмпатического художественного восприятия, что можно определить как сотворчество.

Так, прослеживается связь прочтения художественного текста, его восприятия, интерпретации с речевым воздействием этого текста на читателя.

В следующей главе мы рассмотрим средства и приемы речевого воздействия в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

### 1.3. Средства речевого воздействия и их функция в тексте

Наряду с определением таких понятий, как речевое воздействие, суггестия, восприятие, о чем говорилось в предыдущем параграфе, возникает проблема определения в тексте его ключевых компонентов, на которые опирается представление суггестанта о нем. Проблема поиска и нахождения ключевых, опорных компонентов (слов) в тексте можно определить как «анализа содержания», причем известно, что восприятие текста и его запоминание тесно связаны с языковыми, лингвистическими особенностями этого текста [29].

Как уже было отмечено, именно язык, средства языка выстраивают путь к постижению подсознательной сферы личности с целью воздействия на нее. Язык художественного произведения сосредотачивает в себе стилистические и суггестивные средства, и основной его задачей является с помощью суггестии воздействовать на чувства суггестанта, мотивировать его на рефлексию, самосовершенствование, постижение себя и окружающего мира. Способность притягивать, околдовывать, завораживать языку художественного текста придают взаимосвязь фонетического, морфологического, лексико-семантического и синтаксического материала.

М. О. Чудакова считает, что в арсенале речевых средств Булгакова большое место занимают сюжетно-повествовательные блоки, которые включают в себя излюбленные слова автора и обороты речи: иногда это одно слово, иногда несколько слов, иногда это сценка. Необыкновенно разнообразный художественный мир Булгакова состоит из готовых кирпичиков, только каждый раз по-разному тасуемых. При описании близких ситуаций он неизменно привлекает повторяющиеся слова, сходные выражения, в связи с чем можно даже

говорить о довольно большой предсказуемости отдельных фрагментов текста (при огромном разнообразии) [79, 80].

Отметим некоторые средства и приемы речевого воздействия, применяемые автором в художественном тексте.

Звучание текста. Суггестивный текст непременно включает в себя воздействие на адресата на фонетическом уровне, посредством звуков и особенностей их сочетаемости, вызывающей на подсознательном уровне определенные образы. Е. И. Замятин считает необходимым, чтобы внутреннему выражению фразы в тексте соответствовала ее звуковая форма, звуковое выражение. Так, если смысл фразы в подъеме, то она должна строиться на подъеме гласных – у-о-е-а-ы-и; если содержание фразы уводит вниз, то она должна выражаться в падении гласных – и-ы-а-е-о-у [22]. Например, у Булгакова: «Необыкновенно пахнет сирень!» [10; с. 355], – подъем содержания предложения соответствует общему подъему гласных (и-а-ы-а-е-о-а-и-и-е). Или: «Настала полутьма, и молнии бороздили черное небо» [10; с. 397] – содержание фразы сгущает тьму, чему соответствует падение гласных (а-а-а-а-у-а-и-о-и-и-а-а-и-и-о-о-е-е-а).

Согласные, по Замятину, – это статика, материал, почва. Они чаще всего отражают внешнюю характеристику образа, создавая для каждого свой лейтмотив [22]. Например, портретная характеристика Мастера: «бритый, темноволосый с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» [10; с. 349], – в скользящих звуках [с], упрямых – [л] и [р] и мягких [м] и [н]. Далее: «он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой “М”» [10; с. 354], – те же звуки [с], [л], [н] и сосредоточие шелестящих, создающих эффект таинственности [ш].

Образы не только приобретают плотность, становятся видимыми, но и, благодаря ассонансам, звучат, инструментируются на согласных.

Звуковая цветопись – это создание с помощью нагнетения определенных звуков ощущения цвета текста, фонетическое окрашивание слов. Гласные звуки способны придавать тексту определенный колорит. Так, Журавлев определил возможную цветосемантику каждого гласного звука [21]. Например: «Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто» [10; с. 355]. В этом отрывке доминируют звуки [а] – красный, эмоции; [и] – синий, рассудок; [о] – белый / желтый, солнечность / тоска; [ы] – черный, мрак.

Лексическая цветопись передает цветовые особенности, состояние, оценку объекта с целью экспрессивно-эмоционального воздействия на читателя. В романе цветопись – один из основных приемов изобразительности, причем часто цвет дополняет психологическое состояние героев, например: «в белом плаще с кровавым подбоем» [10; с. 241], «розовый запах» [10; с. 242], «тревожные желтые цветы» [10; с. 355], «пылавшие на груди кентуриона пятна» [10; с. 393].

Эпитеты очень распространены в художественной литературе. Этот прием часто оценочно (транслируя точку зрения автора) задействует характеризующие качественные свойства художественных образов прилагательные, наречия и компаративы. Например: «иронически ответил» [10; с. 409], «очаровательно место» [10; с. 429], «дикий разгром» [10; с. 450].

Персеверация – настаивание, многократное нетождественное оригиналу повторение [47], «роковое чуть-чуть» при отклонении от ритма. По замечанию Замятина, конкретный образ, в который автор «твердо верит», порождает систему производных образов и тем самым укореняется в тексте, проходит в нем лейтмотивом [22]. Например, у Булгакова Иешуа соотносится с такими понятиями, как обвиняемый, человек лет двадцати семи [10; с. 242], преступник, арестант [10; с. 243], бродяга [10: 244], разбойник [10; с. 245], а затем врач [10; с. 248], философ [10; с. 250], учитель [10; с. 392] и, наконец, бродячий философ [10; с. 525]. Все эти лексемы расширяют образ героя, который в сознании читателя соотносится с Иисусом, но не тождественен ему.

Персеверации чрезвычайно близки повторы. На протяжении всего романа читатель сталкивается с устойчивыми выражениями, в семантике которых присутствует нечистая сила: «черт», «чертовщина», «черт знает что», «к черту», «к чертовой матери» и т.д. Это необходимо для создания соответствующего сюжету колорита в тексте.

Неповторимая особенность романа Булгакова – почти дословно повторенное в тексте несколько раз завершение:

1. «...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [10; с. 355].

2. «Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [10; с. 537].

3. «Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье, сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [10; с. 587].

4. «Его исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто: ни безносый убийца Гестас, ни



жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтийский Пилат» [10; с. 598].

Эти практически музыкальные повторы делают роман цельным, мелодичным и в то же время обособляют, подчеркивают тему Понтия Пилата [34].

Посредством персеверации и повтора реализуется ритмизация текста [Налимов], проявляемая на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях. Например, на лексическом уровне текст ритмизирован в диалоге Иешуа и Понтия Пилата:

– Я, игемон, говорил о том, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм **истины**. Сказал так, чтобы было понятнее.

– Зачем же ты, бродяга, на базаре смущал народ, рассказывая про **истину**, о которой ты не имеешь представления? Что такое **истина**?  
<...>

– **Истина** прежде всего в том, что у тебя **болит** голова, и **болит** так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти [10; с. 247].

Посредством ритмизации, как видно из примера, акцентируется внимание на наиболее важных для автора образах. В данном случае это «истина» и «болит».

Контекстуальная антонимия – это распространенное средство выразительности, обозначающее прямое противопоставление определенных образов, ситуаций, характеристик внутри текста. Например, когда Мастер рассказывает свою историю Ивану, он противопоставляет «свою комнату на Мясницкой» – «проклятая дыра!» – и комнату «в переулке близ Арбата» – «золотой век» [10; с. 354].

Метафоризация помогает воздействовать на сознание суггестанта посредством фиксации ярких, красочных, часто неожиданных образов. Например, «вверх по лестнице луны» [10; с. 526], «опустилась с неба бездна» [10; с. 397].

Деметафоризация – это прием реализации метафоры, ее осуществления, что создает ощущение абсурда, нереальности происходящего. Например, «– Голову ему оторвать! – сказал кто-то сурово на галерке <...> кот вцепился в жидкую шевелюру конферансье и, дико взыв, в два поворота сорвал эту голову с полной шеи» [10; с. 342].

Дипластия – это отождествление двух взаимоисключающих друг друга компонентов, посредством чего достигается эффект неожиданности, иногда даже парадокса. Например, Коровьев отвечает Воланду, что на балу все были «очарованы, влюблены, раздавлены» [10; с. 485].

Жест – это прием изображения обособленного, выделенного автором движения героя с целью раскрытия его психологического, скрытого состояния. Например, Иешуа улыбался, «заслоняясь рукой от солнца» [10; с. 249], Пилат «заслоняясь от пламени рукою» [10; с. 527], «позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча» [10; с. 252].

Деталь – это такое средство выразительности, которое укрупняет значимый образ. Например, несколько раз на протяжении романа встречается «игла», обозначающая колющую и всегда подавляемую боль героев – Берлиоза, Ивана Николаевича, Пилата, Маргариты, Мастера.

Метр, по замечанию Е. И. Замятина, в прозе намеренно неравномерен, т.е. и замедления, и ускорения в нем, определяющие «эмоциональные смыслы» обусловлены целью автора [22]. Например, вот как Маргарита рассказывает сказку мальчику: «была на свете одна тетя. И у нее не было детей, и счастья вообще тоже не было. И вот она сперва долго плакала, а потом стала злая» [10; с. 451]. Темп этого отрывка убыстрен за счет слабо распространенных простого и сложносочиненного предложений, которые соединены повторяющимся союзом, что способствует восприятию сообщения как следующих друг за другом, связанных причинно-следственными отношениями картин. Сама история, рассказываемая Маргаритой, происходит быстро: сначала не было ничего, а потом она стала злая – и здесь история, т.е. настоящая жизнь Маргариты, только должна начаться.

И. Иткин говорит о том, что по складу своего дарования М.А.Булгаков прежде всего сатирик, а одной из главных особенностей сатирика является внимание к языку, к словам, умение строить текст, опираясь на определенные ассоциации, смыслы, которые подсказывают сами слова [24].

Исследователь выделяет отдельные художественные средства, которые использует Булгаков-сатирик.

Игра слов. На допросе у Пилата Иешуа передает свои слова в разговоре с Левием Матвеем и обращенные к нему: «сожги ты бога ради свой пергамент» [10; с. 245]. Выражение «бога ради», как и далее – «бог один» [10; с. 254], говорит о том, что Иешуа не воспринимает себя как бога, в отличие от читателя, для которого образ бродячего философа из Гамалы неразрывно связан с образом Иисуса.

Каламбур. Воланд отвечает на вопрос Берлиоза о своей специальности: «Я – историк. Сегодня вечером на Патриарших прудах

будет интересная история!» [10; с. 240]. Воланд играет различными значениями однокоренных слов, которые вскоре реализуются в тексте: Воланд – историк, потому что сотворит ту «историю», которую не переживет Берлиоз.

Реализация идиом. После бала Маргарита удостоивается чести натереть больное колено Воланда мазью, оставленной ему бабушкой – это один из способов реализации устоявшегося выражения «к чертовой бабушке». Еще одним примером воплощения идиомы служит история Поплавского Максимилиана Андреевича, дяди Берлиоза, появившегося в Москве с целью наследования квартиры племянника. Этот герой является воплощением второй части выражения «в огороде бузина, а в Киеве – дядька», которое обозначает несоответствие одного другому, противоестественность.

Лингвистическая игра. И. Иткин предполагает, что Булгаков наделил многих героев фамилиями композиторов не для того, чтобы провести параллели с гениями музыки, а в качестве лингвистической игры. Так, Берлиоз говорит о том, что Штраус критиковал Канта. Знаменитых людей с фамилией Штраус было несколько. Исследователь считает, что в данном случае Берлиоз имеет в виду не композитора, а религиозного философа, историка религии Давида Штрауса, написавшего книгу «Жизнь Иисуса». Когда Иван Бездомный пишет о смерти председателя правления Берлиоза письмо в полицию, он не может отделаться от его однофамильца-композитора. В романе музыкальные фамилии также имеют психиатр Стравинский, финансовый директор театра Варьете Римский, которые едва ли как-то соотносятся со своими великими однофамильцами [25].

Аллюзии. Название главы «Великий бал у сатаны» и ее содержание отсылают читателя одновременно к двум источникам. В

«Набросках к замыслу о Фаусте» А. С. Пушкина читаем: «Сегодня бал у сатаны / На именины мы званы – / Смотри, как эти два бесенка / Усердно жарят поросенка». У Булгакова превращенного в борова Николая Ивановича отправляют на кухню, но не для того, чтобы зажарить, а чтобы он посидел с поварами. «Не могу же, согласитесь, я его пустить в бальный зал» [470], – поясняет Воланд. Вторым источником предположительно можно назвать слова Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст», переведенной П. Калашниковым: «Сатана там правит бал, / Люди гибнут за металл». Переносный смысл выражения беса в «Мастере и Маргарите» реализуется в действительности: многие гости Воланда продали свои души (сподличали, совершили преступления) за деньги, за богатство.

Интерес вызывает аллюзия, возможно сделанная Булгаковым на свое произведение «Собачье сердце». В повести читаем слова профессора Преображенского: «Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стёкла, потушила все лампы?». В романе Маргарита, ворвавшаяся в квартиру Латунского и перевернувшая там все, помимо прочего «поднялась на метр вверх и ударила по люстре <...>, молотком ударила в стекло» [10; с. 449]. Так, некоторые художественные образы Булгакова развиваются, усложняются, переходя в другие тексты.

Полисемия слов. Если обратить внимание на лексическое многообразие в романе, то становится очевидным, что большинство ключевых слов совмещает в себе одновременно несколько значений. Например, об Иване Поньреве в эпилоге читаем: «его исколотая память затихает». Слово «исколотая» имеет несколько значений: буквальное – из-за нервных расстройств жена профессора ставит ему уколы; переносное – память Ивана измучена другими героями, Понтием Пилатом и убийцей Иешуа. Сам себя Понтий Пилат называет

Всадником Золотое копьё, т.е. воином, закалывающим копьём врагов; Пилатус переводится как «вооруженный метательным копьём» – значение имени отражает семантику слова «исколотая». Другой герой, колющий память профессора, – безносый убийца Гестаса, Дисмаса и Иешуа, заколовший их копьём – он буквально вооружен копьём.

Нарушение связности. В процессе чтения романа Булгакова сначала сложно связать главы московские и ершалаимские, о писателях в Грибоедове и о квартире №50, об Иванушке и о Ялте и др. – время, пространство, мир словно разорваны. Отсутствие переходов между главами создают ощущение провала, пустоты, недоговоренности и неестественности соединения их в едином целом – это своеобразные «удары», резко и кардинально изменяющие состояние суггестанта. Такое нарушение привычного процесса восприятия, ставящее читателя в логический тупик, раздваивающее его сознание, является одним из ключевых компонентов транса, гипноза [84].

Разумеется, нами рассмотрены далеко не все средства речевого воздействия, используемые в произведении. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» чрезвычайно насыщен художественными лингвистическими особенностями, исследованию которых стоит посвятить отдельную крупномасштабную работу.

## ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ВЫЯВЛЕНИЯ РОЛИ РЕЧЕВОЗДЕЙСТВУЮЩИХ СРЕДСТВ В ЭМПАТИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ РОМАНА ЧИТАТЕЛЕМ

### 2.1. Речевые средства воздействия на фонетическом уровне

Феномен воздейственности романа можно доказать, анализируя его фонетический строй. Так, фонетический строй романа «Мастер и Маргарита» был изучен в данной работе с опорой на исследования А. П. Журавлёва и Е. И Красниковой.

Как пишет Красникова, «знание объективно измеренного символического значения звуков может выступать как прогнозирующий фактор, и его можно использовать для направленного воздействия на реципиента» [28; с. 57]. Журавлев также приходит к выводу, что «носителем фонетического значения является звуко-буквенный психический образ, который формируется под воздействием звуков речи, но осознается и четко закрепляется лишь под влиянием буквы», «звучание и значение соединяются в слове и возникает язык» [21; с. 48]. Так строится любой текст, в том числе текст художественного произведения.

Роман «Мастер и Маргарита» был исследован многими литературоведами, текстологами, филологами (Миллиор Е. А., Чудакова М. О., Яблоков Е. А., Яновская Л. М. и др.), однако на фонетическом уровне он изучен недостаточно. Данная работа основана прежде всего на этом аспекте исследования.

Журавлёв гипотетически определил цвет каждого гласного звука, и на основе его исследования создана таблица.

<b>ЗВУК</b>	<b>ЦВЕТ</b>	<b>ЗНАЧЕНИЕ</b>
[а], [йа]	красный, бордовый	эмоции
[йэ]	зеленый	надежда
[э]	прозрачный / серый	нейтральность/тоска
[и]	синий	рассудок
[о], [йо], [‘о]	белый / солнечный	солнечность/подавленность
[у]	фиолетовый / «морской пучины»	философия, раздумья, рефлексия
[ы]	черный	мрачность

Пользуясь данными таблицы, мы проанализировали систему образов романа, а именно внутреннее состояние героев и внешние обстоятельства, влияющие на них.

Для анализа героев романа из системы образов были выбраны четыре из них: Понтий Пилат, Иешуа Га-Ноцри, Мастер и Маргарита.

Каждый герой охарактеризован в данной работе по результатам анализа четырех выбранных из романа фрагментов с его участием. Два фрагмента характеризуют героя с внешней стороны, два раскрывают его внутреннее состояние посредством речи. Отметим, что при анализе выбранных образов героя романа мы учитывали связь данных фрагментов с развитием сюжета.

В ходе исследования выяснилось, что во всех эпизодах доминирует звук [а], практически во всех за ним следует звук [и] и чаще всего после них доминирует один конкретный звук, поэтому характеристика героя предложена по фоносемантике явно преобладающих звуков. В характеристику героя была также включена фоносемантика малочисленных звуков, которые, на наш взгляд, важны для понимания образа.

Представим результаты и выводы исследования.

### 1. Понтий Пилат — великий прокуратор Иудеи.

#### ➤ Внешние обстоятельства

1 фрагмент: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца ирода великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [10; с. 241].

Доминируют звуки [а] = 31, [и] = 19, [у] = 7.

[а] — красный (эмоции): Понтий Пилат испытывает ужасную головную боль; он ненавидит город, в котором вынужден сейчас находиться; испытывает душевное смятение, сдерживаемый гнев и ярость. Возникает ассоциация со статуей времен Римской империи — величественная, массивная, неподвижная.



[и] — синий (рассудок): Понтий Пилат размышляет над своим состоянием и положением, ищет выход и находит его только в смерти («Яду мне, яду!» [10; с. 247]). Это герой размышляющий, много думающий.

[у] — фиолетовый (философия): Понтий Пилат задается вечными философскими вопросами — о смысле жизни, о смерти как покое и избавлении от боли.

2 фрагмент: «Человек в белом плаще с кровавым подбоем поднялся с кресла и что-то прокричал хриплым, сорванным голосом. Нельзя было разобрать, плачет он или смеется, и что он кричит. Видно было только, что вслед за своим верным стражем по лунной дороге стремительно побежал и он» [10; с. 585].

Доминируют звуки [а] = 34, [и] = 18, [о] = 12.

[а] — красный (эмоции): Понтий Пилат испытывает радость оттого, что ожидаемое свершилось, кончено страдание — к нему сошел тот, о ком он думал тысячелетия; слезы и смех, счастье — яркое, сильное, непередаваемое чувство. Герой динамичен: «поднялся», «прокричал», «плачет», «смеется», «стремительно побежал» [10; с. 585], — его движения активны, полны энергии.

[и] — синий (рассудок): До долгожданной встречи и освобождения Понтий Пилат неотступно думал над своей виной и участью, а теперь болезненные для него вопросы разрешились, тяжелые мысли отступили.

[о] — желтый / белый: Понтий Пилат встретился и беседует (то, чего он желал больше всего) с ним, близок к нему и к осуществлению надежды на прощение; герой освобожден от плена своей власти, от мысли, что он не завершил какое-то важное дело («он чего-то не договорил тогда» [10; с. 584]), от чувства своей вины («У ног сидящего валяются черепки разбитого кувшина и простирается невысыхающая черно-красная лужа» [10; с. 584]).

Исходя из степени влияния внешних обстоятельств на героя, отмечаем, что Понтий Пилат в начале романа внешне представлен как неподвижная статуя, которая за мертвенной оболочкой скрывает сдерживаемый гнев,

осознание своей подчиненности статусу прокуратора, размышления над вечными вопросами, на которые не находится ответов. Как пишет Миллиор, Понтий Пилат «болен и слаб, скорее пленник, чем хозяин в своей резиденции, во дворце Ирода. Болезнь его — симптом душевной неустроенности, бездомности, тревоги» [34; с. 79]. В конце романа герой динамичен, обретает свободу, испытывает радость, получает возможность общения с Иешуа и разрешает единственно важный для него вопрос о казни.

—... Но ты мне, пожалуйста, скажи, — тут лицо из надменного превращается в умоляющее, — ведь ее не было! Молю тебя, скажи, не было?

— Ну, конечно, не было, — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось.

— И ты можешь поклясться в этом? — заискивающе просит человек в плаще.

— Клянусь, — отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются.

— Больше мне ничего не нужно! — сорванным голосом вскрикивает человек в плаще и поднимается все выше к луне, увлекая своего спутника [10; с. 597].

Понтий Пилат — великий человек, сильный, волевой, справедливый и жестокий. Бесстрашный воин, он в решительный момент отступает — дает согласие на казнь Иешуа Га-Ноцри, за что принимает тяжелое наказание и мучится совестью, хотя, как справедливо замечает Миллиор, «не во власти прокуратора Иудеи избавить Иешуа от распятия» [34; с. 81]. Но за раскаяние и за долгий срок расплаты Понтий Пилат заслуживает прощение, освобождение и снятие бремени вины.

#### ➤ Речь

1 фрагмент: «Это меня ты называешь добрым человеком? Ты ошибаешься. В Ершалаиме все шепчут про меня, что я свирепое чудовище, и это совершенно верно» [10; с. 243].

Доминируют звуки [а] = 18, [и] = 11, [э] = 8.

[a]: Внутреннее состояние, выраженное посредством речи, отражает именно то, что было выявлено в фонетическом анализе 1 фрагмента о внешних обстоятельствах, т.е. гемикранию Понтия Пилата, сдерживаемые ненависть, гнев, ярость.

[и]: Внутреннее состояние Понтия Пилата, выраженное посредством речи, аналогично представленному во 2 фрагменте о внешних обстоятельствах, т.е. мысли героя о своем положении, боли и самоубийстве. Важно подчеркнуть, что Понтий Пилат продолжает выполнять свои функции как прокуратор, полностью сосредоточенный на себе, мыслящий лишь одного себя в то время, как жизнь другого человека зависит от него и о нем нужно думать прокуратору в данный момент.

[э]: Речь Понтия Пилата безэмоциональна, словно заучена. Он не видит перед собой человека, безразличен к нему и готов подтвердить приговор, не вникая в обстоятельства дела. Герой равнодушен к чужой жизни, особенно это подчеркивается в сравнении с тем, что для самого себя он мысленно просит яду.

2 фрагмент: «Он говорит, – раздался голос Воланда, – одно и то же, он говорит, что и при луне ему нет покоя и что у него плохая должность. Так говорит он всегда, когда не спит, а когда спит, то видит одно и то же – лунную дорогу, и хочет пойти по ней и разговаривать с арестантом Га-Ноцри, потому что, как он утверждает, он чего-то не договорил тогда, давно, четырнадцатого числа весеннего месяца нисана. Но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удастся, и к нему никто не приходит. Тогда, что же поделаешь, приходится разговаривать ему с самим собою. Впрочем, нужно же какое-нибудь разнообразие, и к своей речи о луне он нередко прибавляет, что более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу. Он утверждает, что он охотно бы поменялся своею участью с оборванным бродягой Левием Матвеем» [10; с. 584].

Доминируют звуки [a] = 52, [и] = 34, [o] = 14, [y] = 10.

[a]: Понтий Пилат испытывает беспокойство из-за ощущения того, что не завершил важное дело, ненависть к своему положению, из которого нет выхода. Он ждет разрешения своей участи, желает завершить незавершенное, раскаивается в содеянном.

[и]: Мысли Понтия Пилата то останавливаются и оставляют его на время наедине с надеждой, то ходят по кругу, повторяются снова и снова, не давая ему прийти к решению.

[o]: желтый (подавленность): герой вымотан повторением одних и тех же чувств и мыслей, обеспокоен неясностью своего положения – будет ли разрешение, изменятся ли обстоятельства.

[y]: фиолетовый (философия): Раздумья Понтия Пилата выходят на мировой уровень, его повторяющаяся мысль – это вечные неразрешимые вопросы человечества.

Проанализировав внутренне состояние героя, выраженного посредством речи, отмечаем, что в начале романа Понтий Пилат, аналогично с результатами анализа воздействия внешних обстоятельств на героя, внутренне стремится к статичности, чтобы унять мигрень, потому испытывает ненависть, равнодушен к тем, кого приговаривает к смерти, просит смерти как единственного избавления от боли для себя. В конце романа ненависть сменяется раскаянием, неподвижность – беспокойством, мысли о смерти – мыслями о спасении, равнодушие к приговоренным – состраданием.

Заметим, что в данном эпизоде романа внутреннюю речь Понтия Пилата произносит олицетворяющий в произведении дьявола Воланд, ведающий мыслями и мотивами поступков людей. Это не оставляет сомнений в искренности страданий великого прокуратора за участь другого («Он утверждает, что он охотно бы поменялся своею участью с оборванным бродягой Левием Матвеем» [10; с. 584].).

Обобщим сведения, выявленные по динамике развития героя. Понтий Пилат остается прежним в своих характеристиках (он с самого начала

заявлен как сильный и великий), однако в продолжение романа их качество кардинально меняется, даже переводят образ на противоположный полюс: в начале романа олицетворяющий собой власть над другими, Понтий Пилат ограничен социальными рамками, наиболее несвободен, чем любой другой герой; по ходу развития сюжета он сам отдается во власть высших сил, осознавая справедливость наказания, и в конце за смирение с абсолютной несвободой как со справедливой расплатой, за искреннее раскаяние герой обретает наивысшую ценность — прощение и свободу.

2. **Иешуа Га-Ноцри** — бродячий одинокий философ, чья вера заключается в том, что все люди добры и скоро будут освобождены от земной власти («настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» [10; с. 252]).

➤ Внешние обстоятельства

1 фрагмент: «Этот человек был одет в старенький и разорванный голубой хитон. Голова его была прикрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба, а руки связаны за спиной. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшейся кровью» [10; с. 242].

Доминируют звуки [а] = 34, [и] = 14, [о] = 9.

[а]: Иешуа испытывает физическую боль и стесненность, он физически смиряется с внешними обстоятельствами, что противопоставляется стойкости, непоколебимости его духа. Несоответствие состояния духа и плоти мы обозначим как физическую дисгармонию.

[и]: Бродячий философ не мыслит, а ощущает, живет по душевному наитию. Он стремится разделить с другими их чувства («я невольно являюсь твоим палачом, что меня огорчает» [10; с. 247], «мне его очень жаль» [10; с. 253]).

[о]: Иешуа духовно чист и спокоен, уравновешен, уверен в своей правде и справедливости. Соответствие душевного состояния и поведения мы назовем духовной гармонией.

2 фрагмент: «В первый же час его стали поражать обмороки, а затем он впал в забытие, повесив голову в размотавшейся чалме. Мухи и слепни поэтому совершенно облепили его, так что лицо его исчезло под черной шевелящейся массой. В паху, и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнаженное тело» [10; с. 395].

Доминируют звуки [а] = 40, [и] = 22, [э] = 11, [о] = 11, [ы] = 10.

[а]: Иешуа испытывает физическое и душевное страдание: боль от палящего, обжигающего тело солнца раздражает и угнетает мысли и эмоции; ощущение шевеления на собственном теле и укусов множества отвратительных насекомых также угнетает.

[и]: Иешуа не переосмысливает жизнь, не рефлексит, остается при своей философии: однажды будут добро и свобода, но сейчас нужно смириться, «ибо не ведают, что творят» [Лука, 23:34].

[э]: Иешуа, несмотря на то, что испытывается муку, знает лишь одно решение — нужно терпеть, и потому смиряется и остается безропотным.

[о]: желтый (подавленность): Атмосфера ненормальности: Гестас, один из казнимых, сходит с ума; Дисмас «страдал более двух других, потому что его не одолевало забытие» [10; с. 395], а Иешуа впал в забытие.

[ы]: черный (мрак): Близость и неизбежность смерти, неизбывная физическая и эмоциональная боль: жаркое солнце, режущие веревки, укусы множества отвратительных насекомых.

Изучив степень влияния внешних обстоятельств, выясняем, что при первом появлении Иешуа в романе его физическое и душевное состояния противопоставляются: физически Иешуа не свободен, испытывает страдания, телесную боль, однако, по замечанию Миллиор, «Иешуа — не только Добро, но и Свобода, освобождение человеческого духа» [34; с. 80], поэтому его дух находится в гармонии, герой мыслит глубоко и свободно. На фонетическом уровне во внешней характеристике философа преобладает белый / солнечный цвет. В эпизоде, где герой показан незадолго до своей смерти, светлые цвета сменяются желтым, серым, черным; он на грани помешательства. Иешуа

принимает мученическую смерть, но неизменным остается его непоколебимый дух, стремящийся понимать мир и соболезновать ему, способный заставить пренебречь сборщика налогов Левия Матвея – материальными ценностями, великого прокуратора Иудеи Понтия Пилата – властью.

➤ Речь

1 фрагмент: «Эти хорошие люди, игемон, ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время» [10; с. 245].

Доминируют звуки [а] = 21, [и] = 17, [о] = 7. Увеличивается значение роли рассудка по отношению к эмоциям.

[а]: Иешуа добрый, понимающий, искренний по отношению ко всем людям, в том числе по отношению к великому прокуратору Иудеи, готовым приговорить его к смерти.

[и]: Иешуа осмысляет окружающее на ином уровне, нежели другие: знает, что в будущем ложь о нем будет лишь множиться, но до конца не смиряется со знанием того, что обречен на смерть («А ты бы меня отпустил, игемон, — неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен, — я вижу, что меня хотят убить») [10; с. 254].

[о]: Иешуа сохраняет гармонию духа перед лицом своего судьи, не выказывает страха и подобострастия.

2 фрагмент: «В числе прочего я говорил, что всякая власть является насилием над людьми и настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» [10; с. 252].

Доминируют звуки [а] = 36, [и] = 29, [э] = 7. Совсем нет [ы], нет мрака. Сильно повышается значение роли рассудка по отношению к эмоциям: Иешуа рассуждает логично и правильно, но его рассуждение кажется окружающим лепетом сумасшедшего.

[а]: Иешуа спокоен и рассудителен, но непреднамеренно накаляет атмосферу вокруг себя нестерпимыми для земных властителей словами о добре и справедливости без власти.

[и]: Философ свободно утверждает свою истину, противоречащую действительности и закону.

[э]: Иешуа не осознает опасности, которая грозит ему за его слова, но, и осознавая ее, он бы не замолчал и не стал говорить иначе.

При исследовании внутреннего состояния героя, выраженного посредством речи, отмечается, что внутренне Иешуа остается неизменным на протяжении всего романа: спокойный, добрый, стойкий, непоколебимый в своих убеждениях. В речи героя на фонетическом уровне поначалу преобладает белый / солнечный цвет, затем – серый (нейтральность). Мы полагаем, что динамика цвета соответствует состоянию Иешуа: надежда на спасение сменяется смирением перед неотвратимостью смерти.

Рассмотрев динамику развития героя, мы обнаружили, что Иешуа Га-Ноцри остается неизменным: добрый, миролюбивый, спокойный, — и верным своему убеждению — «злых людей нет на свете» [10; с. 250]. Физические страдания не поколебали его дух.

3. **Мастер** — творец, создавший роман о Понтии Пилате; бывший историк, отрекшийся от своей прежней жизни и своего имени.

➤ Внешние обстоятельства

1 фрагмент: «Он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой М. Он надел эту шапочку и показался Ивану в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер» [10; с. 354].

Доминируют звуки [а] = 31, [о] = 10, [у] = 9, [ы] = 5. Увеличивается ощущение подавленности по отношению к эмоциям; увеличивается роль философского начала (персонаж погружается в себя и из этой глубины выходит на общечеловеческий уровень); увеличивается ощущение мрака. Резко понижается роль рассудка ([и] = 7) — окружающий мир не поддается



рациональному объяснению, ненормален; герой, нормальный с точки зрения истины, находится в психиатрической лечебнице, ненормальный с точки зрения общества.

[a]: Воспоминания тревожат чувства Мастера. Он серьезен, суров, требует уважения к своему призванию, но вместе с тем потерян, обеспокоен и находится в постоянном страхе.

[o]: Мастер находится в атмосфере тихой, утопающей в лунном свете ночи, располагающей к разговору по душам, к воспоминаниям и тоске.

[y]: Мастер постоянно погружен в размышления над вечными вопросами человечества. Он раскрывает в романе абсурдность миропорядка: здравомыслящие люди, не приспособившиеся к жизни в обществе, находят спасение в домах для душевнобольных.

[ы]: У Мастера не осталось надежды, впереди — беспросветность и мрак («я стал бояться темноты... через оконце... влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами. И спать мне пришлось с огнем» [10; с. 362]), и потому ему хочется лишь мерного течения жизни в стенах психиатрической лечебницы («Я вижу только незначительный кусок этого шара... это не так уж худо. Вот лето идет к нам, на балконе завьется плющ... Ключи расширили мои возможности. По ночам будет луна» [10; с. 367]).

2 фрагмент: «Волосы его белели теперь при луне и сзади сбирались в косу, и она летела по ветру. Когда ветер отдувал плащ от ног мастера, Маргарита видела на ботфортах его то потухающие, то загорающиеся звездочки шпор. Подобно юноше-демону мастер летел, не сводя глаз с луны, но улыбался ей, как будто знакомой хорошо и любимой, и что-то, по приобретенной в комнате № 118-й привычке, сам себе бормотал» [10; с. 583].

Доминируют звуки [a]=59, [и]=33, [o]=18, [y]=13

[a]: Накал эмоции — близок миг исполнения долгожданного, Мастер совершенно спокоен, улыбается, словно уходит в самого себя и лишь ждет, когда и физически окажется в покое.

[и]: Рассудок Мастера в напряжении: он из психиатрической больницы (неадекватность) попадает в прежний (адекватный) мир, но именно здесь сталкивается с олицетворением дьявольской силы Воландом (неадекватность), а его убеждают, что это естественно, правильно и даже хорошо. Это снова подводит нас к выводу о том, что в романе показана абсурдность миропорядка.

—...Я тяжко болен. — Он ухватился за подоконник рукою, как бы собираясь вскочить на него и бежать, оскалил зубы, всматриваясь в сидящих, и закричал: — Мне страшно, Марго! У меня опять начались галлюцинации...

— ...Но вы-то верите, что это действительно я [Воланд]?

— Приходится верить, — сказал пришелец, — но, конечно, гораздо спокойнее было бы считать вас плодом галлюцинации [10; с. 494].

В абсурдном мире здравомыслящему человеку легче счесть себя душевнобольным, чем поверить в несостоятельность, неестественность миропорядка и согласиться с ним [34; с. 149], поэтому Мастер отступил перед этим миром.

[о]: Луна — спутница душевнобольного Мастера-творца; она отражает его душевное состояние и одновременно с этим является залогом покоя Мастера, последним его плотом веры. Боль, страдания, смятение ушли, и остался лишь один, ведущий к луне путь.

[у]: Остается нерешенным вопрос: что такое покой Мастера – иное бытие или смерть.

Рассмотрев степень влияния внешних обстоятельств, мы отметили, что при первом появлении Мастера в романе он изображен заключенным в психиатрическую лечебницу душевнобольным, сломленным обстоятельствами и уступившим им, сомневающимся, страдающим и лишенным надежды. В конце романа душевные метания, дисгармония уходят, герой стремится к покою, благодаря поддержке Маргариты находит в себе силы для сохранения своей творческой свободы и для принятия на себя ответственности за свое предназначение и за любимого человека.

## ➤ Речь

1 фрагмент: «Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто. Она несла желтые цветы! Нехороший цвет» [10; с. 355].

Доминируют звуки [а]=27, [и]=25, [о]=11, [ы]=10.

[а]: Мастер рассказывает о первой встрече со своей возлюбленной и о первом же всеохватывающем чувстве. Мастер и Маргарита полюбили друг друга с первого взгляда и так, что вся прошлая жизнь потеряла всякое значение, а будущее не мыслилось ими друг без друга; обретя друг друга, каждый из них обрел самого себя, завершил самого себя — все это приметы иррационального, сверхъестественного, необъяснимого понимания любви, которая дается свыше. Тоска по этому чувству и надежда на лучшую участь Маргариты охватывают Мастера при воспоминаниях о прошлом.

[и]: Мастер осмысляет значение встречи с возлюбленной: она и он — два одиночества, беспокойные, несчастные, ищущие любви. Их встреча судьбоносна («гость его и тайная жена уже в первые дни пришли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга навек» [10; с. 358]).

[о]: Любовь Мастера и Маргариты — это особое время и место для героев, «последний приют» [10; с. 358], чувство светлое, жизнеутверждающее, возвышающее, делающее их лучше, человеческое и человеческое.

[ы]: В словах Мастера слышится предчувствие разлуки, измены, предательства. Маргарита изменяла мужу, встречаясь с Мастером; Мастер предал Маргариту, усомнившись и разочаровавшись в самом себе.

2 фрагмент: «Я ничего и не боюсь, Марго, – вдруг ответил ей мастер и поднял голову и показался ей таким, каким был, когда сочинял то, чего никогда не видал, но о чем наверно знал, что оно было, – и не боюсь, потому что я все уже испытал. Меня слишком пугали и ничем более напугать не

могут. Но мне жалко тебя, Марго, вот в чем фокус, вот почему я и твержу об одном и том же. Опомнись! Зачем тебе ломать свою жизнь с больным и нищим? Вернись к себе! Жалею тебя, потому это и говорю» [10; с. 570].

Доминируют звуки [а]=34, [и]=21, [о]=14, [у]=12.

[а]: Мастер потерян и сломлен, в сомнениях, в тревоге, неуверен в себе, устал. Маргарита помогает ему сделать попытку преодолеть слабость, и Мастер возрождается для того, чтобы прийти к покою.

[и]: Рассудок Мастера крепнет, и герой говорит осмысленно: он снова обрел человека, на которого можно опереться и которому можно поверить, не разбираясь в причинно-следственных связях и логических нарушениях:

– Фу ты черт! – неожиданно воскликнул мастер, – ведь это, подумать только, – он затушил окурок в пепельнице и сжал голову руками, – нет, послушай, ты же умный человек и сумасшедшей не была. Ты серьезно уверена в том, что мы вчера были у сатаны?

– Совершенно серьезно, – ответила Маргарита.

– Конечно, конечно, – иронически сказал мастер, – теперь, стало быть, налицо вместо одного сумасшедшего двое! И муж и жена. – Он воздел руки к небу и закричал: – Нет, это черт знает что такое, черт, черт, черт!

— Ты сейчас невольно сказал правду, – заговорила она, – черт знает, что такое, и черт, поверь мне, все устроит! [10; с. 569]

[о]: К Мастеру вернулось беспокойство за любимого человека, ради которого необходимо преодолеть слабость и взять на себя ответственность за него.

[у]: Мастер не задается теми философскими вопросами, которые возникают у читателя по прочтении последних глав романа: возможен ли вечный покой? и что это? обрели ли иное бытие Мастер и Маргарита? или их покой — это смерть? Этими вопросами задается и сам автор романа.

Внутреннее состояние героя, выраженное посредством речи, дает представление о Мастере как о художнике слова, а значит, у него особая речь, которая помогает понять образ героя на более глубоком уровне. Мастер

— герой противоречивый, совмещающий в себе высокую степень рациональности и сверхчувственность [94; с. 240], рефлекслирующий, способный отдавать всего себя любимому человеку и любимому делу, но не сумевший выдержать тяжесть обстоятельств. Так, по возвращении Мастера из психиатрической лечебницы Маргарита говорит о нем: «Смотри, какие у тебя глаза! В них пустыня... А плечи, плечи с бременем... Искалечили, искалечили» [10; с. 571]; «Да, — заговорил после молчания Воланд, — его хорошо отделали» [10; с. 493].

Динамика развития героя показывает Мастера как искреннюю, талантливую, избранную высшими силами душу в абсурдном, чуждом ей мире. Мастер выполняет свое предназначение: пишет роман, — но не умеет его защитить, утвердить перед миром, которому его творение непонятно, неинтересно и ненужно:

— У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет, — ответил Мастер, — ничто меня вокруг не интересует... меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал.

— Итак, человек, сочинивший историю Понтия Пилата, уходит в подвал и намерен расположиться там у лампы и нищенствовать? [10; с. 500].

Мастер не решается поделиться своей болью с Маргаритой, стремившейся связать свою жизнь с жизнью возлюбленного. Все это обрекает Мастера на одиночество и забвение в психиатрической лечебнице. Лишь испытав страдание, герой обретает любовь и покой.

И в начале, и в конце романа в образе Мастера доминирует светлый звук [о] — белый / солнечный. Этот цвет, в конце усиливающийся тем, что он исходит от луны, маркирует героя как избранного, заслуживающего спасения.

4. **Маргарита** — сильная, страстная женщина, ведьма королевских кровей, заключающая сделку с олицетворяющим в романе дьявольские силы Воландом ради спасения любимого человека.

➤ Внешние обстоятельства

1 фрагмент: «Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек, что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весною мимозами?» [10; с. 429].

Доминируют звуки [а]=27, [и]=10, [э]=8.

[а]: Маргарита — стремящаяся к движению душа, жаждущая полноты жизни, но не находящая ее, заточённая в узкие общепринятые рамки. Она — беспокойство, движение, сила, не знающая, где себя применить, дисгармония («она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста» [10; с. 357]).

[и]: Маргарита — натура прежде всего чувствующая [80], нежели рассуждающая. Ей нужны не слова и теории, а действия, конкретное воплощение в жизнь задуманного.

[э]: Маргарита равнодушна к окружающему ее миру и своему положению в нем, следование общепринятым законам опустошило ее жизнь, обесмыслило.

2 фрагмент: «Через час в подвале маленького домика в одном из арбатских переулков, в первой комнате, где было все так же, как было до страшной осенней ночи прошлого года, за столом, накрытым бархатной скатертью, под лампой с абажуром, возле которой стояла вазочка с ландышами, сидела Маргарита и тихо плакала от пережитого потрясения и счастья. Тетрадь, исковерканная огнем, лежала перед нею, а рядом возвышалась стопка нетронутых тетрадей. Домик молчал» [10; с. 505].

Доминируют [а]=58, [и]=18, [о]=7.

[а]: Потрясение, слезы и счастье — концентрация сильнейших чувств захлестывает Маргариту: сбылось то, чего она давно желала, за что боролась. Она и счастлива, и испытывает облегчение от свалившегося, наконец, груза.

[и]: Маргарита не рассуждает, не рефлексировывает, а останавливается в своем обретенном счастье. Она знает, что это не конец, но ей не нужно об этом сейчас думать, сейчас нужно переживать эти мгновения.

[о]: Маргарита достигла своей гармонии, покоя, вернулась к своему миру, к самой себе.

То, в какой степени внешние обстоятельства повлияли на героиню, показывает, что при первом появлении Маргариты в романе она изображена как человек, живущий чувствами, беспокойный, очень сильный внутренне, готовый к борьбе, но опустошенный бессмысленно прожитой жизнью, тоскующий, равнодушный к миру и своему месту в нем. В конце романа героиня воссоединяется со своим Мастером и в связи с этим обретает покой, создает собственный мир для них двоих, открывает в себе невероятные силы. Маргарита импульсивна и сильна, она борется и несет ответственность за то, что ей дорого. В начале романа в образе Маргариты на фонетическом уровне доминирует серый цвет (тоска, безысходность, пустота), в конце — белый / солнечный (свет, покой, спасение).

➤ Речь

1 фрагмент: «Сон этот может означать только одно из двух. Если он мертв и поманил меня, то это значит, что он приходил за мною и я скоро умру. Это очень хорошо, потому что мучениям тогда настанет конец. Или он жив, тогда сон может означать только одно, что он напоминает мне о себе!» [10; с. 431].

Доминируют звуки [а]=36, [о]=20, [и]=12.

[а]: Маргарита уверена в себе и готова поступать так, как и рассуждает. Ей свойственны нетерпение (ожидает конкретного разрешения ситуации) и интуиция (способность предчувствовать), «непримиримость, неспособность к компромиссам» [34; с. 124].

[о]: Маргарита находится на перепутье, не знает, что ей делать, но при этом чувствует, что впереди у нее замечательное будущее («Я верую! — шептала Маргарита торжественно, — я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти...») [10; с. 430]).

[и]: Героиню ведет не рассудок, но чувства и предчувствия (сон). Она находится в иных отношениях с миром, нежели обычный человек — внутреннее созвучие с жизнью, улавливание ее «подводного течения»

(«проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет» [10; с. 430]).

2 фрагмент: «Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я» [10; с. 485].

Доминируют звуки [a]=22, [и]=11, [y]=10, [ы]=10.

[a]: Маргарита уверена в своих силах, в своей власти и в своей правде. Она берет на себя ответственность за Мастера и в этом находит свое предназначение, достигает своей гармонии.

[и]: Маргарита руководствуется уже не только чувством, но и рассудком. Она принимает осмысленные решения, которые помогают спасти Мастера из лечебницы, восстановить сожженные рукописи и привести возлюбленного к покою.

[y]: Маргарита отвечает на вечный вопрос: что должен сделать любящий человек для того, кого он любит? – действием: принимает на себя ответственность за Мастера и разделяет его участь («тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит» [10; с. 584]).

[ы]: Маргарита пользуется своими ведьмовскими, дьявольскими силами для того, чтобы привести Мастера к покою, которого он желал.

Выраженное посредством речи внутреннее состояние героини отразило, что при первом появлении Маргариты в романе она показана как героиня, уверенная в себе, готовая к действию, но стоящая перед выбором между самовольной смертью и неизвестным, которое должно произойти в ближайшем будущем. В конце романа Маргарита находит свое предназначение, – руководствуясь своими принципами и ценностями, берет на себя ответственность за любимого человека и принимает свою темную сторону.

Образ Маргариты в начале романа на фонетическом уровне окрашен светлыми тонами (искренность, внешняя чистота, жизнь по правилам), в



конце — темными (Маргарита осознала свою связь с потусторонним миром, приняла свою темную сторону, стала проводницей Мастера к покою, который можно понимать и как вечное небытие, и как пребывание в статике в ином измерении, и как бесконечное повторение истории Мастера и Маргариты).

Динамика развития героини показывает, что в начале романа несчастная, ищущая, ожидающая чего-то большего, жаждущая жизни, действия, чувств, но равнодушная к окружающему миру, к своей нынешней жизни, Маргарита по ходу развития сюжета приходит к способности справедливо судить, брать под свою защиту тех, кто в этом нуждается; брать на себя ответственность. Она спасает Мастера от безумия, одиночества, беспокойства, потерянности и забвения; благодаря ей Мастер обретает покой, и ее же силами он будет пребывать в покое<sup>1</sup>. Маргарита находит саму себя, создает свой мир, где звучат песни любимых людей, горят свечи и ждет засаленный и вечный колпак. Она обретает невероятную силу, переходит на темную сторону и именно этой силой спасает других.

Проанализировав динамику развития главных героев, отмечаем, что Понтий Пилат, Иешуа Га-Ноцри, Мастер и Маргарита испытывают на протяжении романа внутренние изменения под влиянием сильных чувств, рефлексии и внешних обстоятельств. Следует отметить, что ни один герой не изменяется по своей сути, по ходу развития сюжета углубляется их характер в тех качественных рамках каждого образа, которые были заданы в начале романа, что подтверждается на фонетическом уровне произведения.

## 2.2. Речевые средства воздействия на лексико-семантическом уровне

Анализ фоносемантики в выбранных фрагментах романа облегчает переход к выявлению средств речевого воздействия на лексическом уровне.

---

<sup>1</sup> Покой Мастера, вслед за Е.О. Миллиор [34], понимается нами как бытие, достигаемое посредством инициации, т.е. ритуальной смерти, за которой следует воскрешение к качественно иной жизни. В романе Мастеру и Маргарите помогает «умереть» и «воскреснуть» Азazelло [10; с. 574].

Из тех отрывков текста, которые проанализированы в предыдущем параграфе, были выбраны лексемы, в значении которых напрямую и опосредованно прочитывается семантика цвета. Рассмотрим эти слова.

#### 1. Понтий Пилат:

– «в белом плаще с кровавым подбоем»: концентрация в одном предложении нескольких символически противостоящих друг другу цветов указывает на то, что один образ характеризуется с разных, скорее всего, противоположных сторон или что образу присуща противоречивость. Белый цвет символизирует чистоту, честность, совершенство, абсолютную завершенность и самодостаточность; он сочетает в себе все цвета спектра, поэтому это самый «насыщенный» из всех цвет. Красный – противоречивый цвет, цвет любви и войны, радости и мести, красоты и крови, власти и борьбы. Так, внешне, «официально» чистая совесть Понтия Пилата, его честность и непредвзятость скрывают под собой стремление к борьбе, властность и кровавые преступления;

– «по лунной дороге»: луна многоцветна, и в романе указывается каждый раз, кого из героев она сопровождает и какого она в связи с этим оттенка. Когда луна является Понтию Пилату, находим в тексте такие образы: «на прозрачной голубой дороге» [10; с. 525], «потоки света», «лунное наводнение» [10; с. 598]. В выбранных фрагментах романа является источником света поднебесной, а это значит, что ни темной, ни красной, ни голубой она быть не может. Известно, что чем выше луна, тем она светлее – белого или серебристого цвета. Принимая во внимание изображенную в эпизоде картину, полную лунного света, мы можем сделать вывод, что луна белого или серебряного цвета. Так, белый цвет означает стремление к завершенности, которая возможна лишь в конце лунной дороги; серебряный цвет выражает стремление к свободе и попытку преодолеть все ограничения, а также иллюзорность происходящего, двуличность и даже безумие; он связан с неспособностью принимать решения, с самообманом, иллюзиями по поводу происходящих событий. Из контекста сюжета романа видно, что

лунный свет беспокоит Понтия Пилата как напоминание о его преступлении, когда он не смог принять решения, и в то же время лунный свет успокаивает его, уводит из вечного ожидания, дарит спасительную для ижемона иллюзию того, что казни не было.

Необходимо отметить, что данные лексемы повторяются в анализируемых фрагментах 2 раза, за счет чего происходит нагнетение цвета, от двух отдаленных друг от друга ершалаимских глав тянутся семантические связи, материализуемые на лексическом уровне.

## 2. Иешуа Га-Ноцри:

– «голубой хитон»: голубой цвет на языке божественном обозначает воздух, лазурь, это цвет неба и вечной божественной истины, бессмертия души, возрождения и физического покоя; также это цвет верности, мечты, благородства; по Гете, это цвет тончайшей мглы, после которой должна явиться тьма. Голубые покровы Иешуа – это, несомненно, и связь с божественной истиной, с бессмертием души, и с мечтой о прозрении и возрождении человечества, и с тьмой, которая последует после казни лучшего из людей;

– «белой повязкой»: белый, цвет чистоты и честности, в сочетании с голубым, цветом истины, бессмертия, мечты, создают почти воздушный, бестелесный образ, причастный к иным, неземным, сферам;

– «синяк»: синяки как физическое повреждение бывают разных цветов, чаще всего – синего или фиолетового. Синий цвет обозначает полярные явления: это цвет смерти и удачи, беды, скорби и надежды, чародейства, потустороннего мира и божественности. Фиолетовый цвет образуется из сочетания синего и красного и маркирует мистику, загадку, а также раскаяние, мудрость, спокойствие, воздержанность и силу созидания. Разумеется, синяк на теле человека означает боль, воздействие на него физического насилия, так что сложно, да и нет необходимости, провести связи между этой деталью и возможной символикой ее цвета;

– «с запекшейся кровью»: кровь – это в подавляющем большинстве красный цвет различных оттенков, хотя иногда может быть и более темный цвет. Кровь в данном случае также, как и синяк, обозначает воздействие на Иешуа физической силы, избиение, боль, хотя можно увидеть связь с красным подбоем Понтия Пилата: именно на прокуратора ляжет вся тяжесть вины за казнь Иешуа;

– «черной массой»: черный – это цвет, противоположный белому, т.е. поглощающий все цвета, собственно это отсутствие цвета, а также цвет смерти, небытия, окончания, мрака, темных сил, неизвестности, загадки, обреченности, безысходной тоски, неразрешенных конфликтов.

– «желтое тело»: желтый цвет означает свет солнца, успокоенность, достоинство, а также интеллект, интуицию, веру; в то же время желтый символизирует неестественность, непреодолимую тоску, депрессию, скорбь, болезнь, измену. В данном случае желтый маркирует физическое страдание, причем причиняемое испепеляющим солнцем – это концентрация нездорового, неестественного, гнетущего желтого цвета, желтый в квадрате.

В данном фрагменте текста «черная масса» шевелящихся, жалящих человеческое, иссушаемое палящим солнцем «желтое тело» насекомых вызывает отвращение, содрогание и одновременно с этим сострадание к несправедливо обреченному на муки Иешуа.

### 3. Мастер:

– «черную шапочку»: шапочку Мастеру сшила Маргарита, и черный, скорее, ее цвет, нежели Мастера. Здесь это цвет загадки, тайны, связывающей Мастера и Маргариту, не доступной больше никому, а также цвет связи с потусторонней силой, с проникновением в иную сферу бытия (Мастер не раз признается, что «угадал» свой роман, что словно кто-то писал за него);

– «желтым шелком»: желтая буква «М» на шапочке Мастера может означать и интеллект, и интуицию, с которой Мастер «угадывает» свое творение, и веру в него, и в какой-то степени свет солнца, так как отношения

Мастера и Маргариты на короткое время наполнило их жизнь смыслом и счастьем;

– «волосы белели», «при луне»: Мастер – «лунный герой», «лунный гость», луна – его спутница и единственный залог истины и покоя для него, поэтому сам образ героя связан именно с белым или серебряным цветами. Белые волосы Мастера – знак того, что он страдал, что он вымотан и устал раньше положенного времени; в то же время это знак луны, свободы, преодоления земных условностей и ограничений, выход в иное бытие;

– «желтые цветы»: эта деталь раскрывает последующие за встречей Мастера и Маргариты события в их жизни: измену Маргариты своему мужу и уход Мастера от жены, таинственность встреч любовников и бегство Мастера в психиатрическую лечебницу; ко всему прочему желтые цветы выделили фигуру Маргариты из всех остальных, послужили «желтым знаком» при их встрече: «эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто» [10; с. 355];

– «на черном пальто»: как и черная шапочка Мастера, пальто Маргариты символизирует тайну, загадку и в некоторой степени тьму, которую затем героиня в себе обнаружим. Однако вместе с тем черный цвет маркирует здесь и безысходную тоску («она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста» [10; с. 357]).

Если обратить внимание на очередность цветовых образов, встречающихся во фрагментах с участием Мастера, то можно выявить зеркальное построение этих образов: черный – желтый – белый – лунный – желтый – черный. Возможно, такое выстраивание цепочки цветовых характеристик указывает на то, что автор при описании героя отталкивается от его внешних признаков, затем через внешнее выявляя внутреннее его состояние и снова переходя ко внешним обстоятельствам, изменившимся в восприятии читателя в связи с погружением в образ Мастера.

#### 4. Маргарита:

– «горел огонечек»: огонечек в глазах Маргариты – это страсть, в которой выражается вся натура героини; в то же время несомненно, что это и нечто ведьмовское, уже присущее Маргарите до сделки с Воландом. Огоньки могут быть самых разных цветов, но в данном случае можно предположить, что горящий «огонечек» – это вообще выражение глаз, взгляд, это ощущение, которое пронизывает человека, смотрящего в эти глаза;

– «мимозами»: желтые весенние цветы – символ прихода весны и тепла, а также постоянства и неизменности. Действительно, весной встречаются Маргарита и Мастер, весна начинается в их совместной жизни, надежда на долгое счастье и покой в подвале маленького домика.

Одновременно с этим желтый цвет здесь – символ разлуки, даже обмана: Мастер исчезнет из жизни Маргариты, ничего не сказав ей, просто сбежав. Маргарита будет искать его и пойдет на сделку с темными силами, чтобы «извлечь» Мастера из лечебницы – в этом, в любви, и в страстности, в умении отдаваться делу целиком заключается постоянство Маргариты;

– «до ночи»: ночь – время Маргариты: тьма, мгла, мрак – это все тайна, загадочность, колдовство, что, несомненно, характеризует образ Маргариты, ведьмы королевских кровей;

– «с ландышами»: эти белые майские цветы символизируют любовь, печаль и возвращение счастья. Ландыши украшают дом Мастера и Маргариты, которые обрели покой в ином бытии – это и есть возвращение счастья.

В рассмотренных фрагментах романа «Мастер и Маргарита» отмечаются средства речевого воздействия в лексемах с семантикой цвета. Анализ этих лексем в контексте сюжета романа позволяет сделать вывод о том, что образы со значением цвета выявляют внутреннюю сущность выбранных героев и создают в каждом отдельном эпизоде произведения определенную атмосферу, влияющую на восприятие романа читателем.

## Заключение

В ходе исследования речевоздействующего потенциала романа Булгакова было сформулировано определение таких понятий, как речевое воздействие, суггестия, фасцинация и др., а также была уточнена обширная система средств речевого воздействия: звуковая цветопись, ритмика, персеверация, дипластия, игра слов, реализация идиом, деметафоризация, аллюзии и др. Их совокупность обусловила актуальность произведения и углубленное внимание к нему читателя, установки которого в процессе восприятия романа подвержены изменениям. Более подробно были исследованы фонетические и лексико-семантические средства речевого воздействия в определенных фрагментах романа. Так, выяснилось, что образы со значением цвета выявляют внутреннюю сущность главных героев и создают в каждом отдельном эпизоде произведения определенную атмосферу, влияющую на восприятие романа читателем. Анализ фонетического уровня произведения подтверждает внутренние изменения, углубление характеров героев под влиянием чувств, рефлексии, внешних обстоятельств на протяжении романа.

Проведенное исследование, выполненное в русле поставленных задач, не охватывает все проблемы, связанные с влиянием средств речевого воздействия в романе Булгакова на читателя, что ставит на перспективу их изучение. Например, для более глубокого понимания произведения необходимо погружение в анализ не только на фонетическом и лексико-семантическом уровне, но и на морфологическом, синтаксическом уровнях; привлечение к детальному анализу использование средств речевого воздействия при создании портрета и речевых характеристик героев и подробное изучение средств речевого воздействия на уровне ритмических особенностей романа.

## Библиографический список

1. Баллоу, Э. «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип / Э. Баллоу // Современная книга по эстетике: Антология. – М.: Наука, 1957. – 42-57 с.
2. Басин, Е.Я. Психология искусства. Личностный подход: учебник для бакалавриата и магистратуры / Е.Я. Басин, В.П. Крутоус. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 286 с.
3. Бахтин, М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
4. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 810 с.
5. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
6. Березин, Е.Ф. Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации / ред. Ф.М. Березин, Е.Ф. Тарасов. – М.: Наука, 1990. – 136 с.
7. Бибихин, В.В. Принцип внутренней формы и редукционизм в семантических исследованиях / В.В. Бибихин // Языковая практика и теория языка. – М.: Наука, 1978. – 75-92 с.
8. Биркенбил, В. Язык интонации, мимики, жестов / В. Биркенбил. – СПб: Питер, 1997. – 254 с.
9. Болотнова, Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во Том. пед. ин-та, 1994. – 210 с.
10. Булгаков, М.А. Собачье сердце; Дьяволиада; Мастер и Маргарита: Повести. Роман / М.А. Булгаков. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1989. – 608 с.
11. Выготский, Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции / Л.С. Выготский. – СПб: Питер, 1999. – 310 с.



12. Голев, Н.Д. Внутренняя форма слова: современные тенденции культурно-эстетического освоения / Н.Д. Голев // Филология на рубеже веков: Тезисы докладов международной научной конференции. – Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 1996. – 24-47 с.
13. Голев, Н.Д. Динамический аспект лексической мотивации / Н.Д. Голев. – Томск: Изд-во Том. пед. ин-та, 1989. – 210 с.
14. Голев, Н.Д. Суггестивное функционирование внутренней формы слова в аспекте ее отношений с языковым сознанием / Н.Д. Голев. – Томск: Изд-во Том. пед. ин-та, 1997. – 236 с.
15. Головин, С.Ю. Словарь психолога-практика / С.Ю. Головин. – 2-е изд., исправ. и доп. – Минск: Харвест, 2003. – 976 с.
16. Гончаренко, С.Д. Символическая звукопись, квазиморфема как "внутреннее слово" в процессе поэтической коммуникации / С.Д. Гончаренко // Язык – система. Язык – текст. Языковая способность. – М.: Наука, 1995. – 45-62 с.
17. Гордон, Д. Терапевтические метафоры: оказание помощи другим посредством зеркала: пер. с англ. / Д. Гордон. – СПб.: Белый кролик, 1995. – 144 с.
18. Гриндер, Д. Формирование транса: техника формирования и использования гипнотических состояний: пер. с англ. / Д. Гриндер, Р. Бэндлер. – М.: ОАО «КААС», 1994. – 346 с.
19. Дементьев, В.В. Непрямая коммуникация / В.В. Дементьев. – М.: Гнозис, 2006. – 376 с.
20. Желтухина, М.Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.Р. Желтухина. – М.: Волгоград, 2004. – 44 с.
21. Журавлев, А.П. Звук и смысл / А.П. Журавлев. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1991. – 160 с.

22. Замятин, Е.И. Закулисы. Как мы пишем. / Е.И. Замятин. – СПб.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. – 47 с.
23. Иссерс, О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О.С. Иссерс. – М.: Наука, 2008. – 288 с.
24. Иткин, И.Б. Лингвистические особенности романа «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / И.Б. Иткин. – Режим доступа: <https://govoritmoskva.ru/interviews/143/>.
25. Иткин, И.Б. Персонажи романа «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / И.Б. Иткин. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/longreads/68016>.
26. Карасик, В.И. Лингвосомиотическое моделирование ценностей / В.И. Карасик // Политическая лингвистика. – 2012. – №1. – С. 43-50.
27. Кнорозов, Ю.В. К вопросу о классификации сигнализации. Основные проблемы африканистики / Ю.В. Кнорозов. – М.: Наука, 1973. – 334 с.
28. Красникова, Е.И. Прогнозирование оценки квазислова в связном тексте / Е.И. Красникова // Проблемы мотивированности языкового знака. – Калининград: КГУ, 1976. – С. 54-60.
29. Леонтьев, А.А. Основы психолингвистики / А.А. Леонтьев. – М.: Смысл, 1997. – 287 с.
30. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 272 с.
31. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
32. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
33. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 285 с.

34. Миллиор, Е.А. Размышления о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е.А. Миллиор // Вестн. Удм. ун-та. – Ижевск: Удмуртия, 1995. – С. 77–129.
35. Мурзин, Л.Н. Текст и его восприятие / Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 172 с.
36. Мшвидобадзе, Р.Г. Распознавание социальных установок через грамматические параметры речи: диссертация ... кандидата психологических наук / Р.Г. Мшвидобадзе. – Тбилиси: Изд.-во Тбилис. ун-та, 1984. – 167 с.
37. Налимов, В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М.: Изд. гр. Прогресс, 1993. – 280 с.
38. Натев, А. Искусство и общество / А. Натев. – М.: Искусство, 1966. – 215 с.
39. Овчинникова, О.В. Гипноз в экспериментальном исследовании личности / О.В. Овчинникова, Е.Е. Настновская, Н.Г. Иткин. – М.: МГУ, 1989. – 229 с.
40. Омельченко, Е.В. Фасцинативная коммуникативная стратегия в различных типах дискурса / Е.В. Омельченко. – Челябинск: Изд-во Челяб. гол. пед. ун-та, 2013. – 223 с.
41. Орлов, М.А. История сношений человека с дьяволом / М.А. Орлов. – М.: «Республика», 1992. – 352 с.
42. Орлова, Е.В. О восприятии звуков / Е.В. Олова // Развитие фонетики современного русского языка. – М.: Дрофа, 1966. – С. 144-154.
43. Павлов, И.П. Избранные работы по физиологии высшей нервной деятельности / И.П. Павлов. – М.: Учпедгиз, 1950. – 264 с.
44. Панкратов, В.Н. Психотехнология управления людьми: практ. рук. / В.Н. Панкратов. – М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2001. – 336 с.
45. Платонов, К.И. Слово как физиологический и лечебный фактор. Вопросы теории и практики психотерапии на основе учения И.П. Павлова / К.И. Платонов. – М.: Медгиз, 1963. – 532 с.

46. Поршнева, Б.Ф. О начале человеческой истории: проблемы палеопсихологии / Б.Ф. Поршнева. – М.: Мысль, 1974. – 487 с.
47. Поршнева, Б.Ф. Речеподражание (эхолалия) как ступень формирования второй сигнальной системы / Б.Ф. Поршнева // Вопросы психологии. – 1964. – №5. – С. 30-46.
48. Поршнева, Б.Ф. Социальная психология и история / Б.Ф. Поршнева. – М.: Наука, 1979. – 232с.
49. Ренан, Э. Жизнь Иисуса / Э. Ренан. – СПб: Эксмо, 2007. – 576 с.
50. Рожнов, В.Е. Гипноз от древности до наших дней / В.Е. Рожнов, М.А. Рожнова. – М.: Сов. Россия, 1987. – 304 с.
51. Свинцов, В.И. Истинностные аспекты коммуникаций и проблемы совершенствования речевого сообщения / В.И. Свинцов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – С. 68-86.
52. Сергеечева, В. Приемы убеждений. Стратегия и тактика общения / В. Сергеечева. – СПб.: Питер, 2002. – 192 с.
53. Сивуха, Е.М. Роль повторов в создании звукового образа речи / Е.М. Сивуха // Деривация и текст: Межвузовский сборник науч. трудов. – Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 1984. – С. 163-168.
54. Симонов, П.В. О двух разновидностях неосознаваемого психического, под- и сверхсознании / П.В. Симонов // Бессознательное. Многообразие видения. Т.1. – Новочеркасск: САГУНА, 1994. – С. 60-68.
55. Соковкин, В.М. Фасцинология: пролегомены к науке о чарующей, доминантной и устрашающей коммуникации животных и человека / В.М. Соковкин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. – 187 с.
56. Соколов, Б.В. Булгаков: Энциклопедия / Б.В. Соколов. – 2. изд. – М.: Алгоритм, 2003. – 607 с.
57. Сорокин, Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста / Ю.А. Сорокин. – М.: Наука, 1985. – 168 с.

58. Стернин, И.А. Лексическое значение слова в речи / И.А. Стернин. – М.: Наука, 1985. – 258 с.
59. Толстой, Л.Н. О литературе / Л.Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1955. – 439 с.
60. Тюпа, В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В.И. Тюпа. – Тверь: Тверский гос. ун-т, 2002. – 80 с.
61. Уолес Э. Искусство психического исцеления / Э. Уолес, Б. Хенкин. – М., 1994. – 221 с.
62. Фрумкина, Р.М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа / Р.М. Фрумкина. – М.: Наука, 1984. – 175 с.
63. Фрумкина, Р.М. Экспериментальные методики изучения речевого мышления / Р.М. Фрумкина // Исследование речевого мышления в психолингвистике. – М.: Наука, 1985. – С. 203-223.
64. Хомский, Н. Язык и мышление / Н. Хомский. – М.: Изд-во МГУ, 1972. – 122 с.
65. Цапкин, В.Н. Семиотический подход к проблеме бессознательного / В.Н. Цапкин // Бессознательное. Т.1. – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 1994. – С. 81-90.
66. Черепанова, И.Ю. Дом колдуньи. Начала суггестивной лингвистики / И.Ю. Черепанова. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1995. – 213 с.
67. Черепанова, И.Ю. Дом колдуньи. Язык творческого Бессознательного / И.Ю. Черепанова. – М.: КСП+, 1999. – 416 с.
68. Черепанова, И.Ю. К вопросу о прагматическом анализе текста / И.Ю. Черепанова // Новое мышление и актуальные проблемы гуманитарного знания. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1987. – С. 94-95.
69. Черепанова, И.Ю. Лингвистическая экспертиза суггестивных текстов как условие их эффективности / И.Ю. Черепанова // X Октябрьские чтения. Вопросы общественных наук. Тез. докл. на межвуз. конф. мол. ученых. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1992. – С. 35-36.

70. Черепанова, И.Ю. О возможности интериоризации текста в процессе коммуникации / И.Ю. Черепанова // Пограничные явления: синтагматика и парадигматика. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1991. – С. 46-47.
71. Черепанова, И.Ю. Прагматика, текст, личность / И.Ю. Черепанова // Человек: перспективы исследования. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1987. – С. 64-65.
72. Черепанова, И.Ю. Создание аутосуггестивных прагматически маркированных текстов в условиях терапевтической группы / И.Ю. Черепанова // Семантика слова, образа, текста (Тез. междунар. конференции). – Архангельск: Изд-во Поморского междунар. педагогич. ун-та, 1995. – С. 67-68.
73. Черепанова, И.Ю. Текст как основа психотерапевтического метода вербальной мифологизации личности / И.Ю. Черепанова // Теоретические и прикладные аспекты риторики, стилистики и культуры речи. – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 1995. – С. 64-65.
74. Черепанова, И.Ю. Текст как фактор изменения установки личности (лингвистические аспекты суггестии): автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Ю. Черепанова. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1992. – 21с.
75. Черепанова, И.Ю. Типологическая и лингвистическая интерпретация некоторых элементов заговоров / И.Ю. Черепанова // Проблемы текстологии фольклора. Научное издание. Русский фольклор. XXVI. – Л., 1991. – С. 143-154.
76. Черепанова, И.Ю. Фоносемантический аспект суггестии / И.Ю. Черепанова // Фоносемантика и прагматика. Тез. докладов Всероссийской конференции. – М., 1993. – С. 20-21.
77. Черепанова, И.Ю. Язык, суггестия и таинство трансцендентальной медитации / И.Ю. Черепанова // Йога: Проблемы оздоровления и самосовершенствования человека. Ч.1. Философия и практика йоги. – М., 1990. – С. 84-89.

78. Черепанова, О.А. Явление прозопопеи и языковые средства его реализации в заговорах и заклинаниях / О.А. Черепанова // Язык жанров русского фольклора. – Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 1979. – С. 4-12.
79. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 492 с.
80. Чудакова, М.О. О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита» / М.О. Чудакова. – М.: Эксмо, 2019. – 120 с.
81. Чуприкова, Н.И. Психика и сознание как функция мозга / Н.И. Чуприкова. – М.: Наука, 1985. – 200 с.
82. Чуприкова, Н. И. Слово как фактор управления в высшей нервной деятельности человека / Н.И. Чуприкова. – М.: Просвещение, 1967. – 327 с.
83. Шелестюк, Е.В. Речевое воздействие: онтология и методология исследования / Е.В. Шелестюк. – Пятигорск: ПГЛУиздат, 2008. – 232 с.
84. Шелестюк, Е.В. Способы речевого воздействия / Е.В. Шелестюк // Актуальные проблемы современного научного знания: материалы II международной конф. – Пятигорск: ПГЛУиздат, 2009. – С.165-173.
85. Шерозия, А.Е. Психоанализ и теория психологической установки: Итоги и перспективы / А.Е. Шерозия //Бессознательное. Т.1. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – С. 37-64.
86. Шрейдер, Ю.А.Семиотические основы информатики: Лекции / Ю.А. Шрейдер. – 2-е изд., стер. – М.: ИПКИР, 1975. – 80 с.
87. Штерн, А.С. Объективное изучение субъективных оценок звуков речи / А.С. Штерн // Вопросы порождения речи и обучения языку. – М., 1967. – С. 114-117.

88. Шулепова, О.Л. Фоносемантический профиль слов и прозаических текстов (русско-английские параллели). Автореф. канд. филол. наук / О.Л. Шулепова. – Саратов: Сарат. гос. ун-т, 1991. – 18 с.
89. Щерба, Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании / Л.В. Щерба // Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1977. – С. 24-38.
90. Эйзенштейн, С.М. Избранные произведения / С.М. Эйзенштейн. – М.: Наука, 1966. – 573 с.
91. Юнг, К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.Г. Юнг. – М.: Наука, 1994. – 405 с.
92. Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество / К.Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Политиздат, 1991. – С. 103-118.
93. Юнг, К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / К.Г. Юнг. – М.: Канон, 1994. – 320 с.
94. Яблоков, Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
95. Якобсон, Р.О. К языковедческой проблематике сознания и бессознательности / Р.О. Якобсон // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования. Т.3. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – С. 156-167.
96. Якобсон, Р.О. Звук и значение / Р.О. Якобсон // Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 30-92.
97. Яновская, Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л.М. Яновская. – М.: Сов. писатель, 1983. – 319 с.



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Индивидуальный проект

«Роль цветосемантики в характеристике героев романа

М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”»

XI класс

Это проект, основанный на тематическом подходе, который используется в том числе при изучении отдельных тем учебной программы. Тип проекта – учебно-исследовательский, требующий четких целей, актуальности предмета исследования для школьников и следования логике исследования.

Цель: объяснить символику цвета в романе и ее значение для понимания характера героев.

Задачи:

- формировать познавательные навыки школьников;
- учить ориентироваться в информационных источниках;
- развивать умение самостоятельно добывать и систематизировать знания;
- выделить в романе самые значимые, повторяющиеся элементы описания цвета при характеристике героев;
- проанализировать связь цветовой символики и развитием героя.

Ход работы.

Учитель дает рекомендации учащемуся на предмет работы с данным проектом: список литературы по роману, последовательность работы, примерный результат деятельности.

Результат проектной деятельности может быть представлен как внутри урока, так и в ходе проектной недели в школе (например, для параллели классов).

Результат проектной деятельности.

1. Понтий Пилат:

– «в белом плаще с кровавым подбоем»: концентрация в одном предложении нескольких символически противостоящих друг другу цветов указывает на то, что один образ характеризуется с разных, скорее всего, противоположных сторон или что образу присуща противоречивость. Белый цвет символизирует чистоту, честность, совершенство, абсолютную завершенность и самодостаточность; он сочетает в себе все цвета спектра, поэтому это самый «насыщенный» из всех цвет. Красный – противоречивый цвет, цвет любви и войны, радости и мести, красоты и крови, власти и борьбы. Так, внешне, «официально» чистая совесть Понтия Пилата, его честность и непредвзятость скрывают под собой стремление к борьбе, властность и кровавые преступления;

– «по лунной дороге»: луна многоцветна, и в романе указывается каждый раз, кого из героев она сопровождает и какого она в связи с этим оттенка. Когда луна является Понтию Пилату, находим в тексте такие образы: «на прозрачной голубой дороге», «потoki света», «лунное наводнение». В выбранных фрагментах романа является источником света поднебесной, а это значит, что ни темной, ни красной, ни голубой она быть не может. Известно, что чем выше луна, тем она светлее – белого или серебристого цвета. Принимая во внимание изображенную в эпизоде картину, полную лунного света, мы можем сделать вывод, что луна белого или серебряного цвета. Так, белый цвет означает стремление к завершенности, которая возможна лишь в конце лунной дороги; серебряный цвет выражает стремление к свободе и попытку преодолеть все ограничения, а также иллюзорность происходящего, двуличность и даже безумие; он связан с неспособностью принимать решения, с самообманом, иллюзиями по поводу происходящих событий. Из контекста сюжета романа видно, что лунный свет беспокоит Понтия Пилата как напоминание о его преступлении, когда он не смог принять решения, и в то же время

лунный свет успокаивает его, уводит из вечного ожидания, дарит спасительную для игемона иллюзию того, что казни не было.

Необходимо отметить, что данные лексемы повторяются в анализируемых фрагментах 2 раза, за счет чего происходит нагнетение цвета, от двух отдаленных друг от друга ершалаимских глав тянутся семантические связи, материализуемые на лексическом уровне.

## 2. Иешуа Га-Ноцри:

– «голубой хитон»: голубой цвет на языке божественном обозначает воздух, лазурь, это цвет неба и вечной божественной истины, бессмертия души, возрождения и физического покоя; также это цвет верности, мечты, благородства; по Гете, это цвет тончайшей мглы, после которой должна явиться тьма. Голубые покровы Иешуа – это, несомненно, и связь с божественной истиной, с бессмертием души, и с мечтой о прозрении и возрождении человечества, и с тьмой, которая последует после казни лучшего из людей;

– «белой повязкой»: белый, цвет чистоты и честности, в сочетании с голубым, цветом истины, бессмертия, мечты, создают почти воздушный, бестелесный образ, причастный к иным, неземным, сферам;

– «синяк»: синяки как физическое повреждение бывают разных цветов, чаще всего – синего или фиолетового. Синий цвет обозначает полярные явления: это цвет смерти и удачи, беды, скорби и надежды, чародейства, потустороннего мира и божественности. Фиолетовый цвет образуется из сочетания синего и красного и маркирует мистику, загадку, а также раскаяние, мудрость, спокойствие, воздержанность и силу созидания. Разумеется, синяк на теле человека означает боль, воздействие на него физического насилия, так что сложно, да и нет необходимости, провести связи между этой деталью и возможной символикой ее цвета;

– «с запекшейся кровью»: кровь – это в подавляющем большинстве красный цвет различных оттенков, хотя иногда может быть и более темный цвет. Кровь в данном случае также, как и синяк, обозначает воздействие на Иешуа физической силы, избиение, боль, хотя можно увидеть связь с красным подбоем Понтия Пилата: именно на прокуратора ляжет вся тяжесть вины за казнь Иешуа;

– «черной массой»: черный – это цвет, противоположный белому, т.е. поглощающий все цвета, собственно это отсутствие цвета, а также цвет смерти, небытия, окончания, мрака, темных сил, неизвестности, загадки, обреченности, безысходной тоски, неразрешенных конфликтов.

– «желтое тело»: желтый цвет означает свет солнца, успокоенность, достоинство, а также интеллект, интуицию, веру; в то же время желтый символизирует неестественность, непреодолимую тоску, депрессию, скорбь, болезнь, измену. В данном случае желтый маркирует физическое страдание, причем причиняемое испепеляющим солнцем – это концентрация нездорового, неестественного, гнетущего желтого цвета, желтый в квадрате.

В данном фрагменте текста «черная масса» шевелящихся, жалящих человеческое, иссушаемое палящим солнцем «желтое тело» насекомых вызывает отвращение, содрогание и одновременно с этим сострадание к несправедливо обреченному на муки Иешуа.

### 3. Мастер:

– «черную шапочку»: шапочку Мастеру сшила Маргарита, и черный, скорее, ее цвет, нежели Мастера. Здесь это цвет загадки, тайны, связывающей Мастера и Маргариту, не доступной больше никому, а также цвет связи с потусторонней силой, с проникновением в иную сферу бытия (Мастер не раз признается, что «угадал» свой роман, что словно кто-то писал за него);

– «желтым шелком»: желтая буква «М» на шапочке Мастера может означать и интеллект, и интуицию, с которой Мастер «угадывает» свое творение, и веру в него, и в какой-то степени свет солнца, так как отношения Мастера и Маргариты на короткое время наполнило их жизнь смыслом и счастьем;

– «волосы белели», «при луне»: Мастер – «лунный герой», «лунный гость», луна – его спутница и единственный залог истины и покоя для него, поэтому сам образ героя связан именно с белым или серебряным цветами. Белые волосы Мастера – знак того, что он страдал, что он вымотан и устал раньше положенного времени; в то же время это знак луны, свободы, преодоления земных условностей и ограничений, выход в иное бытие;

– «желтые цветы»: эта деталь раскрывает последующие за встречей Мастера и Маргариты события в их жизни: измену Маргариты своему мужу и уход Мастера от жены, таинственность встреч любовников и бегство Мастера в психиатрическую лечебницу; ко всему прочему желтые цветы выделили фигуру Маргариты из всех остальных, послужили «желтым знаком» при их встрече: «эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто»;

– «на черном пальто»: как и черная шапочка Мастера, пальто Маргариты символизирует тайну, загадку и в некоторой степени тьму, которую затем героиня в себе обнаружим. Однако вместе с тем черный цвет маркирует здесь и безысходную тоску («она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста»).

Если обратить внимание на очередность цветовых образов, встречающихся во фрагментах с участием Мастера, то можно выявить зеркальное построение этих образов: черный – желтый – белый – лунный – желтый – черный. Возможно, такое выстраивание цепочки цветовых характеристик указывает на то, что автор при описании героя отталкивается от его внешних признаков, затем через внешнее выявляя

внутреннее его состояние и снова переходя ко внешним обстоятельствам, изменившимся в восприятии читателя в связи с погружением в образ Мастера.

#### 4. Маргарита:

– «горел огонечек»: огонечек в глазах Маргариты – это страсть, в которой выражается вся натура героини; в то же время несомненно, что это и нечто ведьмовское, уже присущее Маргарите до сделки с Воландом. Огоньки могут быть самых разных цветов, но в данном случае можно предположить, что горящий «огонечек» – это вообще выражение глаз, взгляд, это ощущение, которое пронизывает человека, смотрящего в эти глаза;

– «мимозами»: желтые весенние цветы – символ прихода весны и тепла, а также постоянства и неизменности. Действительно, весной встречаются Маргарита и Мастер, весна начинается в их совместной жизни, надежда на долгое счастье и покой в подвале маленького домика. Одновременно с этим желтый цвет здесь – символ разлуки, даже обмана: Мастер исчезнет из жизни Маргариты, ничего не сказав ей, просто сбежав. Маргарита будет искать его и пойдет на сделку с темными силами, чтобы «извлечь» Мастера из лечебницы – в этом, в любви, и в страстности, в умении отдаваться делу целиком заключается постоянство Маргариты;

– «до ночи»: ночь – время Маргариты: тьма, мгла, мрак – это все тайна, загадочность, колдовство, что, несомненно, характеризует образ Маргариты, ведьмы королевских кровей;

– «с ландышами»: эти белые майские цветы символизируют любовь, печаль и возвращение счастья. Ландыши украшают дом Мастера и Маргариты, которые обрели покой в ином бытии – это и есть возвращение счастья.

Общий вывод: образы со значением цвета выявляют внутреннюю сущность героев и создают в каждом отдельном эпизоде произведения определенную атмосферу, влияющую на восприятие романа читателем.