

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

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**СПЕЦИФИКА ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В  
РОМАНЕ М.А.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.04.01 Педагогическое образование,  
магистерская программа «Языковое образование»  
заочной формы обучения, группы 02031654  
Авдониной Екатерины Юрьевны

Научный руководитель  
доктор филологических наук,  
профессор Чумак-Жунь И.И.

Рецензент  
преподаватель МБУ ДО «Детская  
школа искусств поселка Майский  
Белгородского района  
Белгородской области»  
Стручалина Г.В.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Язык художественного текста: стилистический и культурологический аспекты	
1.1. Специфика языка художественного текста.....	7
1.2. Средства художественной выразительности в художественном стиле.....	12
1.3. Особенности языка М. А. Булгакова.....	23
Глава 2. Специфика лингвистического описания персонажей в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	
2.1. Специфика описания внешности Мастера и Маргариты: лингвистический аспект.....	38
2.2. Описание внешности демонических персонажей романа «Мастер и Маргарита».....	44
2.3. Специфика лингвистического описания портретных характеристик обитателей Москвы.....	56
Заключение.....	61
Список литературы.....	63
Приложение.....	68

## Введение

На протяжении многих лет внимание учёных-филологов привлекает такой феномен как текст, и в особенности – текст художественный. Под собственно текстом зачастую понимается автономная реальность, имеющая собственные фонетическую, лексическую, морфологическую и синтаксическую структуры. Художественный текст же, являясь частным случаем текста, обладает тем же набором качеств, но при этом всегда включает в себя множество выразительных средств, которые являются стилеобразующим фактором. Если для текстов официально-делового и научного стилей использование выразительных средств строго регламентировано, то для текстов публицистического, разговорного, художественного стилей использование тех или иных средств выразительности становится маркером, позволяющим отличить текст одной разновидности от другого. Качество и количество использованных выразительных средств весьма часто позволяет определить, какой перед нами текст – художественный или публицистический: ведь если в публицистическом тексте одинаково важны как информационная, так и воздействующая функции, то для текста художественного очевидно превалирование воздействующей функции, ведь именно благодаря ей у адресатов текста формируются и мнение об объекте этого текста, и эстетический вкус. В отличие от разговорного текста, текст художественный более красочен и образен, а также имеет гораздо более сложную структуру: если в текстах разговорного стиля не принято употреблять причастные и деепричастные обороты, то в текстах художественного стиля использование причастий и деепричастий весьма распространено.

Не стоит, однако, забывать о том, что язык стремится к постоянному развитию, а значит, изменение функциональных стилей его неизбежно: в научную речь проникают просторечия, характерные для разговорно-бытового стиля, разговорная речь начинает включать в себя деловую и науч-

ную лексику, неумелое использование которой в разговорном дискурсе К.И. Чуковский назвал канцеляритом. Художественный стиль также терпит влияние всех других стилей языка: практически каждый художественный текст включает в себя вкрапления разговорной, узкоспециализированной, деловой лексики, и зачастую такое включение изначально чужеродных элементов становится своеобразным средством выразительности, призванным усовершенствовать художественный текст.

В русской художественной литературе одним из ярчайших мастеров слова по праву признан М. А. Булгаков, перу которого принадлежат романы, повести, рассказы, а также драматические произведения, представляющие интерес не только для литературоведов, но и для лингвистов, поскольку в них М. А. Булгаков умело сочетает элементы, относящиеся к разным стилям, отражает лексику и синтаксис, характерные для того или иного промежутка времени, и, наконец, совершенствует образы своих героев, прибегая не только к классическим литературным приёмам, но и к приёмам сугубо лингвистическим, которые оказывают большое влияние на выразительность характеристики того или иного персонажа.

**Объектом** нашего исследования является язык романа-меннипеи «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова; субъектом – средства художественной выразительности, использованные в данном произведении при создании художественных образов.

**Целью** нашего исследования является изучение художественных образов романа «Мастер и Маргарита» с позиций лингвистики – как результата преобразования средств естественного языка: образ, помимо своеобразной организации, представляет интерес для исследователя, поскольку является ключом к пониманию не только отдельного произведения, но и подчас всей литературы, созданной на данном языке, поскольку именно художественная литература является квинтэссенцией той или иной национальной культуры.

Достижение цели связано с решением следующих **задач**:

- 1) изучить способы создания художественных образов в творчестве М. А. Булгакова с лингвистической точки зрения;
- 2) изучить принципы создания портретных и речевых характеристик героев романа «Мастер и Маргарита»;
- 3) описать и мотивировать особенности этих характеристик с позиций лингвистики;
- 4) изучить связи данных образов с образами других художественных произведений, определяемыми общими средствами выразительности.

**Материалом исследования** послужили тексты произведений М.А. Булгакова – романа «Мастер и Маргарита», рассказов из цикла «Записки юного врача», рассказа «Морфий», а также повестей «Дьяволиада» и «Собачье сердце». **Теоретической базой** нашей работы послужили исследования крупнейших специалистов в области лингвистики – Н.Ф. Алефиренко, Н.Д. Арутюновой, И. Л. Вайсгербера, А. Вежбицкой, Г. О. Винокура, И. Р. Гальперина, В. В. Колесова, В. Н. Телия, У. Эко и др.

В методологический аппарат входят методы синтеза, системного анализа, описательный метод, а также методы классификации и аналогии.

**Практическая значимость** представленного исследования связана с возможностью применения её результатов в педагогической практике учителя-словесника на уроках русского языка и литературы в 5-11 классах на тему «Лингвистическое описание персонажей в романе М.А.Булгакова», в процессе организации внеурочной работы обучающихся в школе, а также в дальнейшем научном исследовании.

**Апробация.** По теме диссертации были подготовлены доклады, представленные на международных и всероссийских научно-практических конференциях: VIII Международный молодежный научный форум «Белгородский диалог – 2016: проблемы истории и филологии» (Белгород, 7-9 апреля 2016), IX Международный молодежный научный форум «Белгородский диалог – 2017: проблемы истории и филологии» (Белгород, 19-21 апреля 2017), «Современные достижения и новые направления филологии» (12-13

февраля 2018), X Международный молодежный научный форум «Белгородский диалог – 2018: проблемы истории и филологии» (Белгород, 18-23 апреля 2018).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

## **Глава I. Язык художественного текста: стилистический и культурологический аспекты**

### **1.1. Специфика языка художественного текста**

На протяжении многих тысячелетий внимание учёных, принадлежащих к различным областям знания – философии, теологии, семиотике, культурологии, филологии, истории, теории коммуникации – приковано к такому феномену как текст. С течением времени трансформировались не только подходы к изучению текста, но и самое понятие о нём, однако интерес к тексту не угасает до сих пор. Именно текст является одновременно и результатом, и процессом коммуникации (общения и со-общения), представляет собой связующее звено между поколениями (благодаря находкам, изученным палеографами, возможно изучение быта определённой эпохи и особенностей языка, зафиксированных в тот или иной промежуток времени), позволяет истолковывать сложные моменты религиозных доктрин и дать представление о науке и культуре той или иной страны как в синхронном, так и в диахронном аспекте. В связи с многогранностью этого понятия вывести более или менее полное определение его весьма сложно.

В нашей работе мы предлагаем использовать определение, данное французским философом-структуралистом Клодом Леви-Строссом, который называл текстом совокупность культурных кодов, в соответствии с которыми организуется знаковое многообразие культуры [Брандес 2004:25]. Это означает, что текст воспринимается как особая форма постижения реальности. Отметим, что, на наш взгляд, такая трактовка более пригодна для определения специфического художественного текста (что оправдано выбором эмпирического материала нашего исследования), однако, приводя соответствующие дополнительные комментарии для разговорного, научного, публицистического или официально-делового текста, исследователь может проецировать данную сентенцию и на тексты, не относящиеся к художественным.

Как было сказано выше, художественный текст по природе своей весьма специфичен. Если в целом текст – знаковая система, совокупность культурных кодов, то в частном случае – если речь идёт о художественном тексте – художественный текст выражает собой многомерное явление, личностную интерпретацию действительности, которая помимо отражения имманентной (посюсторонней, привычной для нас) действительности, включает в себя и некую трансцендентную составляющую, которая содержит в себе компоненты субъективного, личностного восприятия. Последнее зачастую может идти вразрез с имманентной действительностью.

Нелишним будет замечание о том, что художественные тексты строятся по законам ассоциативно-образного мышления, в то время как нехудожественные – по законам логического мышления; для первых важна образно-эмоциональная, субъективная сущность явлений, а для вторых – логико-понятийная и объективная. Если в художественном тексте присутствует «вторичная действительность», увиденная и изображенная глазами автора, то нехудожественный текст, как правило, одномерен и однопланов [Валгина 2003:114].

Художественный текст как частный случай текста в целом обладает весьма развитой воздействующей функцией, но если нехудожественный текст воздействует на интеллектуальное восприятие вложенной в него информации, то художественный текст, напротив, призван воздействовать не только на интеллект, но и на восприятие человека. Воздействие на восприятие порождает не только интерпретацию содержания текста, а метасодержание, порождает новые смыслы, которые изначально не входили в авторский замысел. Если рассматривать художественный текст как концепт с полевой структурой, можно увидеть, что авторский замысел представляет собой ядро концепта, его значение, а восприятие читателями (в зависимости от уровня культурной подготовки каждого из них) данного текста порождает принципиально новые и подчас различные смыслы (см. схему 1). Вот почему проблема восприятия всегда влечёт за собой и проблему перевода художествен-



ного текста на другие языки – в какой мере может переводиться смысл?  
[Вежбицкая 2001:87]

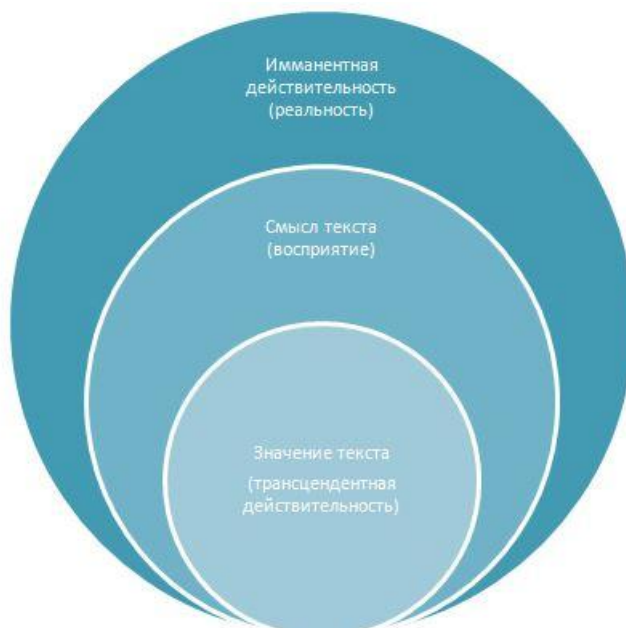


Схема 1. Структура художественного текста в понятийном аспекте.

Итак, особенностями художественного текста являются:

1. Наличие эстетической функции (необязательной для публицистического текста и нежелательной для текстов официально-делового и научного стиля);
2. Установка на неоднозначность восприятия (один и тот же текст может по-разному восприниматься современниками автора и представителями более старшим либо более младших поколений, носителями других языков, культур, религий и т.д.)
3. Наличие подтекста и контекстов, которых может и не быть в текстах других стилей (так, например, восприятие романа У. Эко «Имя Розы» только как детективного романа создаёт особый контекст и особое восприятие, прочтение текста данного романа в контексте истории или, если угодно, псевдоистории, составляет другой контекст и совершенно иное восприятие, и т. д. Говорить о правомерности и правильности такого восприятия художественного текста, на наш взгляд, не приходится, поскольку самое формиро-

вание контекста и восприятия одинаково зависит и от автора, и от читателя, и, при наличии такового, от переводчика).

4. Установка на отражение реальной либо нереальной действительности. На наш взгляд, данный пункт требует отдельного комментария. Для текстов публицистического, официально-делового и научного (в том числе и научно-популярного подстиля) характерно изображение только лишь реальной действительности, имманентной каждому из нас. В отличие от них, тексты художественного стиля в равной мере могут и должны отражать как реальную, так и ирреальную действительность – с тем условием, что и автор, и читатель абсолютно уверены в том, что считать реальностью, а что – нет. Так, например, Петербург Андрея Белого, Гоголя и Пушкина – ирреальность, хотя и имеющая под собой имманентную подоплёку, Петербург же Ф. М. Достоевского имманентен сам по себе. В Праге Густава Майринка фактически каждый герой способен встретить самого себя, в то время как вне художественного текста это невозможно (во всяком случае, так принято считать). Роман-меннипея М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», как и роман названного выше Г. Майринка «Ангел Западного окна» вообще имеют сложнейший хронотоп, в рамках которого весьма сложно определить, что же является реальностью: библейский хронотоп, хронотоп Москвы двадцатых годов или мистической Москва; хронотоп Праги времён правления императора Рудольфа II или хронотоп Лондона начала двадцатого столетия?

Справедливости ради отметим, что последнее время (с приходом постмодернистской парадигмы) отражение реальности либо нереальности прочно связано с жанром, в рамках которого создан тот или иной текст. Отсюда происходит и смещение границ функциональных стилей языка: художественный текст может стать зеркальным отражением действительности, в то время как текст публицистического стиля может включать в себя элементы художественного текста – перегруженность средствами выразительности, особую организацию, не характерную для публицистики, и т.д. К числу таких текстов можно отнести роман-интервью украинского писателя Юрия Андруховича

«Тайна», который может быть отнесён как к порождению так называемой гонзо-журналистики, так и к произведению, созданному в рамках литературы постмодернизма – этот текст построен по принципу интервью, однако респондентом здесь является абсолютно вымышленный человек, который, к тому же, не имеет прототипов в реальности. Кроме того, этот текст богат средствами выразительности, которые не принято использовать в журналистике в таких количествах. Однако при этом интервью, которое длится в романе на протяжении нескольких суток, выглядит весьма и весьма достоверным. Такое явление в журналистике и в теории коммуникации принято называть фактоидом, то есть тем, что выглядит и воспринимается как факт, имея при этом в основе неверную или вымышленную информацию [Белодедова 2015: 15 ].

Что касается особенностей языка художественного текста, то в их числе можно выделить следующие:

1. Своеобразная организация текста – поэтическая либо прозаическая – художественного текста.

Отметим сразу, что поэтическое построение текста, традиционно присущее лишь художественной литературе, в постмодернистской парадигме распространяется и на публицистику: с приходом такого явления как колумнистика, многие обозреватели ведущих средств массовой информации стремятся к использованию поэтического строя текста. Так, например, общественно-политический обозреватель «Новой газеты» Дмитрий Быков часто пишет свои обзоры в стихотворной форме.

2. Наличие сюжета и события как способа перехода персонажа через семантическую границу [Пятигорский 1992: 56]

Следует заметить, что эта черта является едва ли не стилеобразующей для художественных текстов: событийный ряд включается и в публицистические тексты, однако для них более характерна фабула (то есть выпрямленный сюжет), в то время как в художественных текстах хронология может нарушаться.

3. Наличие средств художественной выразительности (тропов и стилистических фигур, а также фонических приёмов)

Использование тропов и стилистических фигур характерно для текста в целом, однако в узусе художественного текста их применение обусловлено целым рядом причин, в том числе – необходимостью выполнения воздействующей функции и создания объёмных, многомерных образов, позволяющих верно интерпретировать событие.

4. Своеобразная воздействующая функция – влияние не только на интеллект, но и на эмоциональность.

5. Расширенный словарь, включающий в себя как пласт общепринятой лексики, так и диалектизмы, жаргонизмы, устаревшую лексику, окказионализмы и прочие лексемы и синтаксемы, относящиеся к периферии языка.

В отличие от других стилей, использование этих единиц в рамках художественного стиля вполне оправдано, поскольку зачастую именно благодаря этим лексическим и синтаксическим средствам создаются объёмные художественные образы (при помощи речевых характеристик), благодаря чему выполняется воздействующая функция.

Итак, художественный стиль и язык художественного стиля имеют ряд особенностей, которые позволяют не только считать их отдельным культурным феноменом, но и представляют интерес для изучения представителями различных областей научного знания – в особенности, лингвистики, поэтики и теории коммуникации.

## **1.2. Средства художественной выразительности в художественном стиле**

Как было сказано ранее, художественный (литературно-художественный) стиль языка обладает феноменальной природой, поскольку представляет одинаковый интерес и для лингвистики, и для литературоведения.

ния: ценностью для лингвистов является обширный пласт лексики, используемый авторами, работающими в этом стиле, а для литературоведов – наличие сюжета, события как сюжетобразующей функции, а также средств художественной выразительности, которые изначально были присущи именно художественным текстам.

Традиционно средства художественной выразительности делятся на три типа: тропы, стилистические фигуры и средства звуковой выразительности.

Под тропом понимается слово или выражение, использованное в художественном произведении в переносном значении с целью усилить образность языка, художественную выразительность речи. Традиционно выделяются следующие виды тропов:

1. Метафора – слово или выражение, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с другим на основании их общего признака. Например, «Если бы я не уважал вас за талант, то *вы бы давно полетели у меня в окошке*» (А. П. Чехов, «Скрипка Ротшильда»).

2. Метонимия – вид тропа, словосочетание, в котором одно слово замещается другим, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной (пространственной, временной и т. д.) связи с предметом, который обозначается замещаемым словом. Замещающее слово при этом употребляется в переносном значении. Например,

«Учились бы на старших глядя:  
Мы, например, или покойник дядя,  
Максим Петрович: он *не то на серебре,  
На золоте едал*; сто человек к услугам...»  
(А. С. Грибоедов, «Горе от ума»)

3. Эпитет – определение при слове, влияющее на его выразительность. Выражается преимущественно именем прилагательным, но также наречием, именем существительным, именем числительным. Например, «*Море, опое-*

*ное и опресненное дождем, тускло оливково; никак не могут вспениться неповоротливые волны».* (В. В. Набоков, «Весна в Фиальте»).

4. Синекдоха – троп, разновидность метонимии, основанная на перенесении значения с одного явления на другое по признаку количественного отношения между ними. Например,

Прощай, немытая Россия –  
Страна рабов, страна господ,  
И вы, мундиры голубые,  
И ты, им преданный народ.

(М. Ю. Лермонтов, «Прощай, немытая Россия»).

5. Антифразис – разновидность тропа, стилистический приём, заключающийся в употреблении слова или словосочетания в противоположном смысле, обычно ироническом. Например,

«Отколе, умная, бредешь ты, голова?»

Лисица, встретяся с Ослом, его спросила.

6. Олицетворение – представление природных явлений и сил, объектов, отвлечённых понятий в образе действующих лиц, в том числе человека, или признание за ними человеческих свойств; приписывание свойств человеческой психики предметам и явлениям реального или вымышленного мира: животным, растениям и явлениям природы.

Например,

«Тая насмешку, с неба смотрит луна

На ту, что ради танца сходит с ума,

Крутит сложные па,

На ухмылки слепа,

Рвёт дремотную тишь»

(Майя Котовская, «Танцующая мышь»)

7. Сравнение – троп, в котором происходит уподобление одного предмета или явления другому по какому-либо общему для них признаку. Например,

«И не то, чтоб прямо играла кровь  
 Или в пальцах затвердевал свинец, –  
 Она дугой выгибает бровь  
 И смеётся как сорванец»  
 (Вера Полозкова, «Гертруда»)

8. Аллегория – художественное сравнение идей (понятий) посредством конкретного художественного образа или диалога. Например,

«Нежная Правда в красивых одеждах ходила,  
 принарядившись для сырых, блаженных, калек.  
 Грубая Ложь эту Правду к себе заманила, –  
 мол, оставайся-ка ты у меня на ночлег».  
 (В. Высоцкий, «Правда и Ложь»)

9. Антономасия – троп, выражающийся в замене названия или имени указанием какой-нибудь существенной особенности предмета или отношения его к чему-либо. Например,

Пришла.  
 Пирует Мамаем,  
 задом на город насеv.  
 Эту ночь глазами не проломаем  
 черную, как Азеф!  
 (В. В. Маяковский, «Облако в штанах»)

10. Перифраз – троп, описательно выражающий одно понятие с помощью нескольких. Например, «Люблю тебя, Петра творенье!» (А. С. Пушкин, «Медный всадник»).

В классической традиции (до начала XX века) было принято выделять только три вида тропов – эпитет, метафору и синекдоху, а остальные виды тропов, приведённые нами выше, рассматривались как разновидности трёх «классических». Изменение самой системы поэтики, а также переразложение филологической науки и переход её в междисциплинарную плоскость повлекли за собой и переразложение самой системы средств художественной

выразительности. Следует отметить, что существует множество типологий средств художественной выразительности, однако на наш взгляд, в данной работе необходимо использовать наиболее полную типологию.

В типологии стилистических фигур представлено большее количество разновидностей, нежели в системе тропов.

Под стилистической фигурой понимается термин риторики и стилистики, обозначающий приёмы синтаксической (синтагматической) организации речи, которые, не внося никакой дополнительной информации, придают речи художественные и экспрессивные качества и своеобразие. Кратко охарактеризуем важнейшие из них.

1. Адинатон – фигура речи в форме гиперболы, когда нечто невозможное или очень трудное в осуществлении сопоставляется, с помощью отвлечённого примера и сильного преувеличения, с какой-либо нереальной ситуацией, с чем-то, чего по природе вещей не может быть. Например, «Легче верблюду войти в игольное ушко, чем богатому в Царство Божие» (Мф 19:24).

2. Аллюзия – стилистическая фигура, содержащая указание, аналогию или намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в текстовой культуре или в разговорной речи. Например,

«... Улыбаются затравленно и робко...

Я читаю затаённое по лицам.

На колени перед *принцем-полукровкой!*

На колени перед вашим *чёрным принцем!*»

(Вивиана Стелецкая, «Полукровка»).

В данном отрывке поэтического текста содержится сразу две аллюзии – отсылка к роману Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и Принц-полукровка», а также в роману Айрис Мёрдок «Чёрный принц».

3. Амплификация – стилистическая фигура, представляющая собой ряд повторяющихся речевых конструкций или отдельных слов. Например,



*Берёт —  
как бомбу,  
берёт —  
как ежа,  
как бритву  
обоюдоострую,  
берёт,  
как гремучую  
в 20 жал  
змею  
двухметроворостую.*

(В. В. Маяковский, «Стихи о советском паспорте»)

4. Анадиплосис – повторение одного или нескольких слов таким образом, что последнее слово или фраза первой части отрезка речи повторяется в начале следующей части. Тем самым они связываются в единое целое. Например,

*Я на башню всходил, и дрожали ступени.*

*И дрожали ступени под ногой у меня.*

(К. Д. Бальмонт, «Я мечтою ловил уходящие тени...»)

5. Анаколуф – риторическая фигура, состоящая в неправильном грамматическом согласовании слов в предложении, допущенная по недосмотру или как стилистический приём (стилистическая ошибка) для придания характерности речи какого-либо персонажа.

Например, «чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте» (А. Ф. Писемский, «Старческий грех»).

6. Анафора — стилистическая фигура, состоящая в повторении сродных звуков, слова или группы слов в начале каждого параллельного ряда, то есть в повторении начальных частей двух и более относительно само-

стоятельных отрезков речи (полустихий, стихов, строф или прозаических отрывков). Например,

«В час вечерний, в час заката

Каравеллою крылатой

Проплывает Петроград...»

(Н. С. Гумилёв, «В час вечерний, в час заката»)

7. Антитеза – риторическое противопоставление, стилистическая фигура контраста в художественной или ораторской речи, заключающаяся в резком противопоставлении понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом. Например,

«Я телом в прахе истлеваю,

Умом громам повелеваю,

Я царь — я раб — я червь — я бог!»

(Г. Р. Державин, «Бог»)

8. Антитетон – риторическая фигура, противопоставляющая две мысли, но образующая мнимое противоречие, в отличие от антитезы. Например, «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх» (Н. В. Гоголь, «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

9. Бессоюзие – стилистическая фигура: построение речи, при котором союзы, соединяющие предложение, опущены. Придаёт высказыванию стремительность, динамичность, помогает передать быструю смену картин, впечатлений, действий. Например,

«Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.

Бессмысленный и тусклый свет.

Живи ещё хоть четверть века –

Всё будет так. Исхода нет»

(А. А. Блок, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека»)

10. Зевгма – фигура речи, в основе которой лежит нарушение закона логического тождества. Например,

«Сегодня в Кремле президент принял представительницу ОБСЕ и военную доктрину» (газ.)

11. Инверсия — фигура речи, которая заключается в изменении прямого порядка слов или словосочетаний. Например,

И долго милой Мариулы

Я имя нежное твердил.

(А. С. Пушкин, «Цыганы»)

12. Многосоюзие – фигура речи, включающая в себя намеренное замедление речи при помощи включения в предложение множества союзов для связи однородных членов.

Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду.

(А. П. Чехов, «Вишнёвый сад»).

13. Оксюморон – стилистическая фигура, содержащая в своей основе сочетание слов с несочетаемым значением. Например,

И день настал. Встаёт с одра

Мазепа, сей страдалец хилый,

Сей *труп живой*, ещё вчера

Стонавший слабо над могилой.

(А. С. Пушкин, «Полтава»)

14. Параллелизм — риторическая фигура, представляющая собой расположение тождественных или сходных по грамматической и семантической структуре элементов речи в смежных частях текста, создающих единый поэтический образ. Например, «Положи меня, как печать, на сердце твоё, как перстень, на руку твою» (Песнь Песней, 6:8).

15. Парономазия – стилистическая фигура речи, образного сближения слов, схожих по звучанию при частичном совпадении морфемного состава, в речи используется каламбурно. Например, «Нечего их ни жалеть, ни жаловать» (А. С. Пушкин, «Капитанская дочка»).

16. Парцелляция — конструкция экспрессивного синтаксиса, представляющая собой намеренное расчленение связанного интонационно и на письме текста на несколько пунктуационно самостоятельных отрезков. «Джинсы, твидовый пиджак и хорошая рубашка. Очень хорошая. Моя любимая! Белая. Обычная белая рубашка. Но любимая. Я надел её... и отправился встречать Макса» (Е. Гришковец, «Рубашка»).

17. Плеоназм – оборот речи, в котором происходит дублирование некоторого элемента смысла; наличие нескольких языковых форм, выражающих одно и то же значение, в пределах законченного отрезка речи или текста; а также языковое выражение, в котором имеется подобное дублирование. Например,

Никто не лицеизрел ни рая, ни геенны;  
Вернулся ль кто-нибудь оттуда в мир наш тленный?  
Но эти *призраки бесплотные* - для нас  
И страхов и надежд источник неизменный.  
(Омар Хайям)

18. Риторический вопрос – фигура, представляющая собой вопрос-утверждение, на который не нужен ответ. Например, «И какой же русский не любит быстрой езды?» (Н. В. Гоголь, «Мёртвые души»).

19. Риторическое восклицание – приём передачи кульминации чувств. Оно передаёт различные эмоции автора: удивление, восторг, огорчение, радость, злость и т.п. На письме риторическое восклицание обычно представляет собой предложение, оканчивающееся восклицательным знаком. При чтении риторические восклицания выделяются интонационно. Например,

О, дева всех румянее  
Среди зелёных гор —  
Германия!  
Германия!  
Германия!  
Позор!

(М. Цветаева)

20. Умолчание – намеренный обрыв высказывания, передающий взволнованность речи и предполагающий, что читатель догадается о невысказанном. Например,

Я не люблю, о Русь, твоей несмелой  
Тысячелетней рабской нищеты.  
Но этот крест, но этот ковшик белый...  
Смиренные, родимые черты!

(И. А. Бунин)

21. Эпифора – риторическая фигура, заключающаяся в повторении одних и тех же слов в конце смежных отрезков речи. Например,

Я не знаю любви, но я видел,  
Как пламя дрожит на раскрытой руке  
И закат и восход - это лишь отпечаток  
ремней на горячем песке  
Одиночество голых смоковниц, и грозы  
с дождем -  
Все будет после,  
Все будет после, а пока мы идем.

Пряный запах полудня как дым сигарет  
Тех, кто может отбрасывать тень.  
Можно знать, но не думать об этом  
Пока не закончится длящийся день.  
А суды, и кресты, и расклады - все будет потом,  
Все будет после,  
Все будет после, а пока мы идем.

Мы идем вдоль уюта и страха,  
что скрыты в пропорциях кровельки стен

Геометрия слова ломает симметрию  
 плоскости рук и колен  
 А сомненья, и смерть, и сутаны наддымным костром -  
 Все будет после,  
 Все будет после, а пока мы идем.

Я не знаю любви, но я видел зрачок,  
 Где вода превращается в кровь.  
 Только путнику может ударить в лицо  
 Пьяный ветер с восточных холмов.  
 А распахнутый свод, и Христос  
 с поседевшим виском -  
 Все будет после,  
 Все будет после, а пока мы идем,  
 А пока мы идем...

(Л. Бочарова, Псалом 1»)

Третьим видом средств художественной выразительности является звукопись. Звукопись – применение разнообразных фонетических приёмов для звуковой выразительности речи. К приёмам звукописи относятся аллитерация и ассонанс.

Аллитерация – повтор в художественном тексте согласных звуков с целью придания тексту большей выразительности. Например,

И блеск, и шум, и говор балов,  
 А в час пирушки холостой  
 Шипенье пенистых бокалов  
 И пунша пламень голубой.

(А. С. Пушкин, «Медный всадник»)

Ассонанс – повтор в художественном тексте гласных звуков с целью придания тексту большей выразительности. Например,

- "Как не спеть! спою, родимая,

Только, знаешь, не твою.

У меня своя, любимая...

- Баю-баюшки-баю!

(Н. А. Некрасов, «Ерёмушка»).

Кроме того, создают специфическую организацию предложения различные синтактико-стилистические приёмы, благодаря которым возможна передача различных коннотативных и прагматических характеристик описываемых событий, поведения героев и их состояния. К этим приемам относятся синтаксическая транспозиция, неполное предложение, парцелляция, грамматическая инверсия, прерывание высказывания, ретардация.

Итак, как видим, средства художественной выразительности являются неотъемлемой частью художественного текста. Неоспорим тот факт, что они являются стилеобразующим фактором художественного стиля русского языка.

## 1.2. Особенности языка М. А. Булгакова

Невзирая на тот факт, что художественный дискурс является собой отдельный феномен благодаря, в первую очередь, своим языковым особенностям, творческий метод каждого писателя накладывает на облик того или иного произведения неизгладимый отпечаток, который зачастую становится так называемой визитной карточкой писателя. Именно благодаря особенностям авторского стиля подготовленный читатель может отличить текст А.П. Чехова от текстов Н. М. Карамзина, Н. С. Лескова, А. Платонова и других, поскольку авторское повествование всегда включает в себя отсылки к языковой действительности, характерной не только для текстовой реальности, но и для повседневности – проявляющие себя на различных уровнях – от фонетического до синтаксического. Эти особенности – в том случае, если автор использует особый фонетический облик, диалектизмы, архаизмы, особое построение фраз, - осознанно, нередко становятся неотъемлемой частью образа героев произведения, а также выступать в качестве средства вырази-

тельности при создании этих образов. Благодаря особым принципам построения, высокую популярность завоевали произведения русского писателя М. А. Булгакова, и в особенности – романы «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», а также многочисленные повести и рассказы.

Отметим, что понятия «язык» и «стиль» являются основополагающими для нашей работы. В качестве рабочих определений языка и стиля мы используем дефиниции этих понятий, предложенные В.В. Одинцовым, который под языком писателя понимал умение автора организовывать языковые единицы в соответствии с художественными целями (добиться эстетического эффекта, если речь идет о художественном произведении, или сделать какую-либо информацию интересной для читателя, если речь идет о публицистике), а под стилем – индивидуальные особенности, проявляющиеся в творчестве каждого автора. При таком понимании стиль автора тождествен идиостилю, то есть «совокупности языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей языка». Особенности языка отдельных авторов в значительной степени зависят от жанра, в котором работает этот автор, однако при этом жанр не имеет основополагающего значения в том случае, если в рамках исследования рассматривается творчество только одного автора.

Прежде чем приступить к детальному анализу языка М. А. Булгакова, выведем типологию сугубо языковых средств художественной выразительности (см. таблицу 1):

Словообразовательные	Лексические	Грамматические
Индивидуально-авторские слова (окказионализмы) и неологизмы	Синонимы / антонимы	Экспрессивное использование грамматических форм
Повтор однокоренных слов	Омонимы	Использование междометий и звукоподражаний
Повтор слов одной словооб-	Паронимы	



### Таблица 1. Типология языковых средств художественной выразительности

Так как материалом нашего исследования являются тексты, принадлежащие к художественному стилю, при анализе мы будем изучать как сугубо языковые выразительные средства, так и средств а, определения которых обоснованы в литературоведческой науке. Такой выбор обусловлен тем, что любой текст, и в особенности – художественный, представляет собой исходную реальность филологической науки, которая, в свою очередь, являет собою содружество лингвистической, литературоведческой, исторической дисциплин [Аверинцев 1994: 116].

Как было сказано выше, творчество М. А. Булгакова является едва ли не самым ярким проявлением такой филологической реальности, поскольку тексты, созданные данным автором, в полной мере отражают те языковые, исторические и общекультурные реалии, которые и выясняют, по мнению С. С. Аверинцева, те составляющие духовной культуры всего человечества, которые определяют как её сущность, так и пути дальнейшего развития.

Перу этого писателя принадлежит целый ряд фельетонов, рассказов, повестей, несколько романов и драматургических произведений, хотя свою творческую деятельность М. А. Булгаков начал только в 1921 году. В это время он начал сотрудничество с московскими газетами и журналами «Рабочий», «Гудок», «Возрождение», «Красный журнал для всех», а также с берлинской русскоязычной газетой «Накануне» в качестве корреспондента и фельетониста. За четыре года – с 1922 по 1926 год – Булгаков опубликовал в

этих средствах массовой информации более 120 работ. Что касается творчества в рамках художественной литературы, то в двадцатые годы Булгаков создал романы «Белая гвардия», «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман / Записки покойника», повести «Дьяволиада», «Записки на манжетах», «Багровый остров», «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Тайному другу», а также поэму «Похождения Чичикова» и пьесы «Зойкина квартира», «Бег», «Дни Турбиных». Тридцатые годы были менее плодотворными – в первую очередь, это было связано с резким ухудшением здоровья литератора, вызванным рядом неудач: произведения М. А. Булгакова запрещали публиковать и ставить на сцене по политическим причинам. Исключения делались лишь для отдельных работ, особо приглянувшихся И. В. Сталину. Тем не менее, в тридцатые годы М. А. Булгаков создаёт роман-меннипею «Мастер и Маргарита», «Кабала святош», «Адам и Ева», «Иван Васильевич», «Батум» и др. Многие из этих текстов увидели свет лишь через несколько десятилетий после смерти автора.

Кроме того, М. А. Булгаков создал множество разноплановых рассказов, среди которых – цикл «Записки юного врача», «Морфий», «Красная корона», «Арифметика» и т.д. Такое количество разноплановых произведений, безусловно, отражает языковую действительность каждого промежутка времени, описанного в них, и описание это – весьма и весьма полно. Отметим, что разнородность произведений данного автора накладывает отпечаток и на язык персонажей и нарратора – текст рассказа «Морфий» и рассказов из цикла «Записки юного врача», безусловно, содержат в себе гораздо более крупный пласт околomedicalной лексики, нежели другие работы этого автора, произведения «Кабала святош» отражают лексику и синтаксис того периода, о котором ведётся речь в тексте, тексты романов «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия» дают представление о повседневной и языковой действительности Москвы и Киева первой трети двадцатого века, и т.д.

Итак, в творчестве М. А. Булгакова представлены все виды литературных и языковых средств художественной выразительности. В связи с тем, что

цели и задачи нашей работы носят довольно ограниченный характер, приведём здесь лишь некоторые примеры из собранной нами картотеки.

Безусловно, ярче всего в творчестве М. А. Булгакова использовано такое средство выразительности как метафора. Например, «Вьюга в подворотне ревёт мне отходную» («Собачье сердце»), «Жаркий блеск метнулся по нашим лицам, в груди теплело от водки» («Тьма египетская»), «А агроном допился тогда до чертей...» («Морфий»). Эпитет также выражается в творчестве этого автора весьма разнопланово. Например, «Зевота раздирала мне рот, и от этого слова я произносил неряшливо» («Морфий»), «20 сентября 1921 года кассир Спимата накрылся своей противной ушастой шапкой, уложил в портфель полосатую ассигновку и уехал» («Дьяволиада»), «Она ещё раз всплакнула и ушла темной тенью» («Звёздная сыпь»). Метонимия также довольно распространена в текстах М. А. Булгакова: «Через несколько минут желтая спина тулупа уходила с моих глаз в двери, а ей навстречу протискивалась бабья голова в платке» («Звёздная сыпь»), «Не напасёшься моссельпрома на всякую рвань, шляющуюся по Пречистенке» («Собачье сердце»), «Смелый, удачливый и, главное, успевающий читать, несмотря на постоянные посещения «валькирии» и «севильского цирюльника» («Я убил»).

Синекдоха имеет в текстах М. А. Булгакова гораздо меньшее распространение, однако, тем не менее, употребляется чаще, чем многие другие виды выразительности – «Трудный народ эти женщины!» («Мастер и Маргарита»), в то время как антифразис не используется совсем.

Олицетворение является ещё одним распространённым видом тропа не только в творчестве М. А. Булгакова, но и в русской художественной литературе вообще. Одним из самых ярких и узнаваемых примеров олицетворения или персонификации является использованный в тексте романа «Белая гвардия»:

«Особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» («Белая гвардия»).

Сравнение является ещё одним распространённым способом художественной выразительности:

«Николай Иванович, видный в луне до последней пуговицы на серой жилетке, до последнего волоска в светлой бородке клинышком, вдруг усмехнулся дикой усмешкой, поднялся со скамейки и, очевидно, не помня себя от смущения, вместо того, чтобы снять шляпу, махнул портфелем в сторону и ноги согнул, как будто собирался пуститься впрыска» («Мастер и Маргарита»);

«Первого из них обдало божественным теплом, и юбка женщины запахла, как ландыш» («Собачье сердце»);

«Но председатель встал бодрый, как статуя свободы, и, наоборот, кашлял кровью тот гражданин с погибшей палкой» («Египетская мумия»).

Самой яркой иллюстрацией для аллегии, на наш взгляд, является пример, употреблённый писателем в тексте мениппеи «Мастер и Маргарита»:

«На третий же день страдавшая все это время бессонницей Анна Францевна опять-таки спешно уехала на дачу... Нужно ли говорить, что она не вернулась!»

Случаев употребления антономасии в творчестве М. А. Булгакова нами не выявлено, однако перифразы встречаются, хотя и в незначительных количествах. Так, например, в тексте рассказа «Звёздная пыль» читаем:

«В звездах принесли Ивана Карпова, на руках у матери он отбивался от цепких докторских рук».

Что касается стилистических фигур, также выступающих в качестве средств выразительности, то каждый их тип находит отражение в текстах М. А. Булгакова.

Адинатон:

«Он такой же директор, как я архиерей!» («Мастер и Маргарита»);

Аллюзия к библейским текстам содержится уже в заглавиях работ М.А. Булгакова, и в особенности – в заглавии рассказа «Крещение поворо-

том» из цикла «Записки юного врача», а также аллюзией являются сами персонажи – Воланд, Маргарита, Азазелло, Бегемот.

Яркой иллюстрацией для такого явления как амплификация может послужить синтаксема, использованная в тексте романа «Мастер и Маргарита»:

«Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих! Так поражает молния, так поражает финский нож!».

Случаев употребления анадиплосиса, антитетона, анафоры и эпифоры в текстах М. А. Булгакова нами не выявлено. Отметим, однако, что более всего эти средства выразительности распространены в текстах с другим способом организации речи – в поэтических, в то время как использование их в прозе – скорее исключение.

Антитеза также является весьма распространённым способом стилистической выразительности, но при этом М. А. Булгаков зачастую использует в своих работах развёрнутую антитезу:

«Левая нога не сгибалась, ее приходилось волочить по ковру, зато правая прыгала, как у детского шелкуна» («Собачье сердце»)

Бессоюзие:

«Вывеска. «Зуботехническая лаборатория». Белыми буквами. Вначале я ее ненавидел». («Красная корона»)

Зевгма:

— Какие цели ставит себе детский дом?

— Я бы постаралась развить детей, занялась бы с ними...

(«Каэнпе и капе»)

Инверсия:

«О комплексном методе преподавания что скажете?»

(Там же)

Многосоюзие:

«И зато в ту же ночь, чтобы усилить мою адову муку, все ж таки пришел, неслышно ступая, всадник в боевом снаряжении и сказал, как решил говорить мне вечно» («Красная корона»).

Оксюморон:

«Плясали свои и приглашенные гости, московские и приезжие, писатель Иоганн из Кронштадта, какой-то Витя Куфтикиз Ростова, кажется, режиссер, с лиловым лишаем во всю щеку, плясали виднейшие представители поэтического подразделения МАССОЛИТа, то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шничкин и Адельфина Бuzдяк, плясали неизвестной профессии молодые люди в стрижке боксом, с подбитыми ватой плечами, плясал какой-то очень пожилой с бородой, в которой застряло перышко зеленого лука, плясала с ним пожилая, доедаемая малокровием девушка в оранжевом шелковом измятом платъице».

Парцелляция является ещё одним излюбленным средством художественной выразительности языка М. А. Булгакова. Там, например, в тексте рассказа «Каэппе и капе» читаем:

«Еще несколько вопросов. Отвечает складно. Дело, по-видимому, смыслит. Кой-что читала. Достаточно».

Или:

«Вот квалифицированная. С высших женских курсов. Оканчивает Петровскую академию. Желает во 2-ю загородную школу с сельскохозяйственным уклоном. Можно. Капе» (Там же).

Плеоназм:

«В течение нескольких недель его изо дня в день подвергали чудовищным, бесчеловечным пыткам и истязаниям» («Советская инквизиция»).

Риторический вопрос:

«- Дура! - прокричал он, ища глазами крикнувшую. - Причем здесь Вульф? Вульф ни в чем не виноват!» («Мастер и Маргарита»)

Риторическое обращение:

«О боги, боги мои, яду мне, яду!..» (Там же)

Риторическое восклицание:

«Да отрежут лгуну его гнусный язык!» (Там же)

Отметим, что средства звуковой выразительности более характерны для поэтических текстов, поэтому выявить их наличие в текстах, принадлежащих перу М. А. Булгакова, весьма проблематично. Тем не менее, представленная нами выборка явно указывает на тот факт, что спектр художественных средств выразительности, использованный М. А. Булгаковым, весьма и весьма широк. Это же следует сказать о сугубо языковых средствах художественной выразительности.

Как было сказано нами выше, языковые средства художественной выразительности делятся на три типа – словообразовательные, лексические и грамматические.

К словообразовательным относятся окказионализмы и неологизмы, повтор однокоренных слов и повтор слов одной словообразовательной модели.

Под окказионализмом традиционно понимается индивидуально-авторский неологизм, созданный поэтом или писателем согласно существующим в языке непродуктивным словообразовательным моделям и использующийся исключительно в условиях данного контекста, как лексическое средство художественной выразительности или языковой игры [Арутюнова 1999: 10]. В творчестве М. А. Булгакова таким окказионализмом, породившим множество прецедентных текстов различной направленности, можно считать аббревиатуру *МАССОЛИТ*, созданную по распространённому в молодом Советском государстве принципу. Кроме того, узнаваемыми булгаковскими окказионализмами, ставшими визитной карточкой этого писателя, можно назвать слово *абырвалг* («Собачье сердце»), а также эргоним *Главцентрбазспимат* («Дьяволиада»), для которого есть и сокращение – *Спимат*. Примечательно, что самое название произведения – *Дьяволиада* – будучи изначально окказионализмом (т.е. лексемой, не входящей изначально в словарь русского литературного языка) со временем выходит в повседневный дискурс, и, соответственно, переходит в разряд неологизмов.

Повтор однокоренных слов практически не распространён в творчестве Булгакова, поэтому проиллюстрировать это явление мы можем лишь одним примером:

– А что есть? – спросил Берлиоз.

– Абрикосовая, только теплая, – сказала женщина.

– Ну, *давайте, давайте, давайте!*..

Абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской.

(«Мастер и Маргарита»).

Полагаем, что среди всех типов языковых средств выразительности в данном случае преобладает использование слов одной словообразовательной модели. В тексте романа «Мастер и Маргарита» мы встретили такой пример:

«На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок...».

Ко второму типу – лексическим средствам художественной выразительности – относятся следующие типы выразительных средств:

- 1) Синонимические и антонимические ряды;
- 2) Омонимы
- 3) Паронимы
- 4) Архаизмы и историзмы
- 5) Эмоционально-окрашенная лексика
- 6) Интертекстуальность

Синонимические ряды представлены в романе «Мастер и Маргарита» следующими примерами:

«МАССОЛИТ разместился в Грибоедове так, что *лучше и уютнее* не придумать»;

«– Уж не попал ли он, как Берлиоз, под трамвай? – говорил Варенуха, держа у уха трубку, в которой слышались *густые, продолжительные и совершенно безнадежные* сигналы»;



«– Слушаю. Как же. Непременно. Срочно. Всеобязательно. Передам, – отрывисто стучала трубка».

Кроме того, нам удалось выявить следующие примеры антонимии:

«Сидящий за столом Римский с самого утра находился в дурном расположении духа, а Варенуха, в противоположность ему, был очень оживлен и как-то особенно беспокойно деятелен».

«– О чем, товарищи, разговор! – возражал новый Иван ветхому, прежнему Ивану, – что здесь дело нечисто, это понятно даже ребенку».

«Римскому было известно, куда он ушел, но он ушел и... не пришел обратно!»

Примеров употребления омонимии нами обнаружено не было, однако в тексте последней редакции романа-меннипеи «Мастер и Маргарита» нами был обнаружен весьма интересный пример паронимии:

– Это вздор! Его собственные шуточки, – перебил экспансивный администратор и спросил: – А пакет-то везти?

Более в значении 'несдержанный, эмоциональный' распространена лексема *экспрессивный*, лексема *экспансивный* же закреплена в словарях с пометой книжн., терм. По-видимому, М. А. Булгаков, будучи медиком, отдал предпочтение узкоспециализированному термину.

Архаизмы и историзмы также используются в текстах М. А. Булгакова, причём относятся они к разным периодам и разным видам лексики – в частности, язык Булгакова отражает реалии как дореволюционной России, так и молодого Советского государства, которые номинируются весьма и весьма разнообразно: это и предметы быта, и медицинская терминология, а также онимная лексика. Проиллюстрируем каждую группу примерами из различных произведений названного автора:

#### 1) Предметы быта:

«Напившись чаю на скорую руку, Коротков потушил *примус* и побежал на службу, стараясь не опоздать, и опоздал на 50 минут, из-за того, что трам-

вай вместо шестого маршрута пошел окружным путем по седьмому, заехал в отдаленные улицы с маленькими домиками и там сломался». («Дьяволиада»);

«Но часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский Плотник, и голландский *изразец*, как мудрая скала, в самое тяжкое время живительный и жаркий» («Белая гвардия»);

«— Так и пошла! — вскрикивала Наташа, все более краснея оттого, что ей не верят, — да вчера, Маргарита Николаевна, милиция человек сто ночью забрала. Гражданки с этого сеанса в одних *панталонах* бежали по Тверской» («Мастер и Маргарита»).

## 2) Медицинская терминология:

«Два шприца всего было. Маленький однограммовый и пятиграммовый – *люэр*» («Звёздная сыпь»);

«Больше всего было пометок именно о вторичном *люесе*» (Там же)

## 3) Онимная лексика:

«— *Каэнпе*, — говорит председатель, — плохо. (КНП означает «кандидатура неприемлема».) («Каэнпе и капе»);

«У опушки, в стороне от спешившегося *эскадрона*, мы курили жадно» («Красная корона»);

«Велика штука, подумаешь, *уездный город?*» («Морфий»).

Эмоционально окрашенная лексика занимает отдельную нишу в творчестве М. А. Булгакова. Как правило, лексемы из этого разряда употребляет либо нарратор (как в «Мастере и Маргарите» или «Собачем сердце»), но периодически их используют и сами герои. Например,

«Отставной *втируша-регент* сидел на том самом месте, где сидел еще недавно сам Иван Николаевич» («Мастер и Маргарита»);

«*Негодяй* в грязном колпаке – повар столовой нормального питания служащих центрального совета народного хозяйства – плеснул кипятком и обварил мне левый бок» («Собачье сердце»);

«Добрая госпожа, есть *дикая* страна, вы не знаете ее, это – Московия, *холодная и страшная* страна» («Жизнь господина де Мольера»).

Что касается такого явления как инстертекстуальность, то, безусловно, именно этот тип лексических средств выразительности является самым сложным и многочисленным. Это явление находит отражение в различных аспектах: отсылки к реальным историческим фактам и явлениям повседневности, цитация, использование эпитафий.

Что касается первого пункта, то именно он проиллюстрирован большим количеством примером, нежели все остальные, и это, на наш взгляд, изначально связано с тем, что художественный текст призван отображать окружающую действительность <при помощи средств художественной выразительности>. В качестве примеров приведём следующие отрывки из художественных текстов:

«Есть сходство между этими финалами? Ах, мой бог, я не знаток! Пусть в этом разбираются ученые! Они расскажут вам о том, насколько Грибоедовский Чацкий похож на Альцеста-Мизантропа, и о том, почему Карло Гольдони считают учеником этого самого Поклена, и о том, как подросток Пушкин подражал этому Поклену, и много других умных и интересных вещей. Я во всем этом плохо разбираюсь. Меня это совершенно не интересует!» («Жизнь господина де Мольера»);

«Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» («Белая гвардия»);

«Я знаю много случаев, когда люди оставались живы только благодаря тому, что у них нашли в кармане бумажку с круглой печатью. Правда, того рабочего в Бердянске, со щекой, вымазанной сажей, повесили на фонаре именно после того, как нашли у него в сапоге скомканную бумажку с печатью... Но то совсем другое. Он был преступник-большевик, и синяя печать была преступная печать. Она его загнала на фонарь, а фонарь стал причиной моей болезни (не беспокойтесь, я прекрасно знаю, что я болен)» («Красная корона»).

«Яшвин спрятал календарный листок в бумажник, съежился в кресле и продолжал:

— Грозный город, грозные времена... и видал я страшные вещи, которых вы, москвичи, не видали. Это было в 19-м году, как раз вот 1-го февраля. Сумерки уже наступили, часов шесть было вечера. За странным занятием застали меня эти сумерки. На столе у меня в кабинете лампа горит, в комнате тепло, уютно, а я сижу на полу, над маленьким чемоданчиком, запихиваю в него разную ерунду и шепчу одно слово:

— Бежать, бежать...» («Я убил»)

Полагаем, что ярчайшим примером цитации является сцена из повести «Собачье сердце», в которой профессор Преображенский напевает романс «От Севильи до Гренады»:

«— «От Севильи до Гренады... В тихом сумраке ночей», – запел над ним рассеянный и фальшивый голос.

Пёс удивился, совсем открыл оба глаза и в двух шагах увидел мужскую ногу на белом табурете. Штанина и кальсоны на ней были поддёрнуты, и голая жёлтая голень вымазана засохшей кровью и иодом.

«Угодники!» – подумал пёс, – «Это стало быть я его кусанул. Моя работа. Ну, будут драть!»

– «Р-раздаются серенады, раздаётся стук мечей!». Ты зачем, бродяга, доктора укусил? А? Зачем стекло разбил? А?

«У-у-у» – жалобно заскулил пёс.

– Ну, ладно, опомнился и лежи, болван».

Кроме того известнейший роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» содержит множество реминисценций и цитат различных текстов – от библейских до распространённых в повседневной культуре:

«К голосу курьера присоединились дальние голоса, хор начал разрастаться, и, наконец, песня загремела во всех углах филиала. В ближайшей комнате N 6, где помещался счетно-проверочный отдел, особенно выделя-

лась чья-то мощная с хрипотцой октава. Аккомпанировал хору усиливающийся треск телефонных аппаратов.

Гей, Баргузин... пошевеливай вал!.. – орал курьер на лестнице.

Слезы текли по лицу девицы, она пыталась стиснуть зубы, но рот ее раскрывался сам собою, и она пела на октаву выше курьера:

Молодцу быть недалечко!

Поражало безмолвных посетителей филиала то, что хористы, рассеянные в разных местах, пели очень складно, как будто весь хор стоял, не спуская глаз с невидимого дирижера»;

Отсылки к сакральным текстам наблюдаются в именах прислужников Воланда – кота Бегемота и Азazelло.

Бегемот (ивр. *למב*, букв. «животные») — мифологическое существо, демон плотских желаний (в особенности обжорства и чревоугодия). В Библии описан как одно из двух чудовищ (наряду с Левиафаном), которых Бог демонстрирует праведнику Иову в доказательство Своего могущества в книге Иова (Иов. 40:10-40:19).

Имя Азazelло восходит к демону пустыни Азazelю, который научил людей делать оружие и украшения. Важно при этом, что в главе «Маргарита», где впервые происходит встреча Маргариты и Азazelло, автор до последнего не называет имя собеседника влюбленной женщины, а использует прилагательное «**рыжий**»<sup>15</sup> раз (*Да, изволите ли видеть, – объяснил **рыжий**..., – Черт его знает как! – развязно ответил **рыжий**..., – Как же его не может быть? – ответил **рыжий**...*)

Кроме того, немаловажным является тот факт, что главная героиня неслучайно носит имя Маргарита – это отсылка и к сразу двум французским королевам – Маргарите Наваррской и Маргарите Валуа, свадьба одной из которых завершилась печально известной Варфоломеевской ночью, и к гётевской Гретхен – возлюбленной Фауста.

Итак, произведённый нами анализ, безусловно, указывает на тот факт, что М. А. Булгаков был выдающейся языковой личностью, умело отражав-

шей в своих текстах как имманентную ему действительность, так и с максимальной точностью реконструировавшей отдалённые от него во времени эпизоды. В своём творчестве М. А. Булгаков задействует не только пласты современной ему лексики и принципы построения текста, но и прибегает к приёмам, распространённым в другие периоды времени – в зависимости от избранного хронотопа.

## Глава 2. Специфика лингвистического описания персонажей в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

### 2.1. Специфика описания внешности Мастера и Маргариты: лингвистический аспект

Роман-меннипея «Мастер и Маргарита» является, по мнению критиков, *magnum opus* М. А. Булгакова. Работе над этим текстом автор посвятил более десяти лет – с 1929 по 1940 гг. Текст этого романа выдержал множество редакций, долгое время бы запрещён для печати, публиковался со значительными изменениями и купюрами и увидел свет в полной редакции лишь в 1987 году – спустя почти полвека с момента смерти автора. Однако, как было сказано выше, именно это произведение стало визитной карточкой М.А. Булгакова и одним из самых популярных русскоязычных романов в мире.

Как известно, образы героев данного романа довольно многогранны. В литературоведческой науке существует множество типологий, однако в настоящей работе мы остановимся на следующей:

- 1) Герои, не имеющие привязки к хронотопу (собственно Мастер и Маргарита, образы которых задействованы как в хронотопе советской Москвы, так и в трансцендентном мире);
- 2) Демонические персонажи (Воланд и его приспешники – Коровьев-Фагот, Азазелло, Бегемот, Гелла, а также многочисленные грешники – гости на балу);
- 3) Жители Москвы:  
 Обыватели (Аннушка, Николай Иванович, Никанор Иванович Босой, обитатели квартиры №50, посетители Варьете и др.)  
 Работники Варьете (Григорий Данилович Римский, Иван Савельевич Варенуха, Стёпа Лиходеев)

Члены МАССОЛИТа и персонал (Арчибальд Арчибальдович, Михаил Александрович Берлиоз, Иван Бездомный, Александр Рюхин, Лапшонникова и др.)

4) Обитатели Ершалаима (Иешуа Га-Ноцри, Левий Матфей, Понтий Пилат, Афраний, Марк Крысобой, Иуда из Кириафа и др.)

Безусловно, описание внешности и внутреннего мира каждого из этих героев не обошлось без использования различных средств выразительности – как распространённых в литературоведении, так и сугубо языковых. Полагаем, что вернее всего будет начать анализ с ключевых образов исследуемого романа, знакомство с которыми начинается с самого заглавия – с образов Мастера и Маргариты.

Портретная характеристика главной героини указанного романа Маргариты Николаевны, выглядит так:

«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?». Читатель не имеет полного представления о том, как выглядит Маргарита, до тех пор, пока не происходит встреча с Азазелло, то есть до того момента, пока Маргарита Николаевна не превращается в ведьму:

«Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно пропала. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась.

На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы».



Как видно из представленного выше отрывка, среди прочих средств художественной выразительности более всего преобладает эпитет:

«Женщина, в глазах которой горел непонятный огонёчек», «чуть косящей на один глаз ведьме», «морщинка, перерезавшая переносицу», «чуть заметные сеточки у наружных углов глаз», «кожа щёк налилась ровным розовым цветом».

Метафора используется в этом отрывке лишь раз – «брови чёрными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами». При этом важно, что в портретной характеристике Маргариты даётся не только классическое указание на особенности внешности, но и описание действий, сопровождающих метаморфозу – после превращения Маргарита, которая обычно плачет и предаётся воспоминаниям, теперь «безудержно хохочет, скаля зубы».

В описании внешности Маргариты неоднократно встречается изображение глаз (*Что же нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек*), когда же она становится ведьмой, глаза зеленеют: ...брови сгустились над ее зазеленевшими глазами. Стоит обратить внимание на то, что и у Воланда, который является представителем нечистой силы, тоже зеленые глаза, а если быть точнее, только один (*Правый глаз черный, левый почему-то зеленый*). Судя по всему, Булгаков определяет зеленый цвет как дьявольский. В первой главе (Никогда не разговаривайте с неизвестными) автор подчеркивает зеленый цвет одного глаза Воланда и служанка Воланда Гелла также имеет этот магический цвет глаз (с зеленью глаза). Вероятно, писатель наделяет этот цвет демоническими свойствами. Возможно, источником этой цветовой семантики является художественная литература. Можно, например, отметить, что в «Отелло» Шекспир называет ревность зеленоглазым чудовищем, а в переводе Пастернака появляется уже зеленоглазая ведьма.

В первой главе автор не дает точного описания Маргариты, но мы слышим звук ее голоса, ее смех, видим ее движения. Мы знаем о ней совсем немного: бездетная тридцатилетняя жена очень крупного специалиста. И

только после того, как женщина становится ведьмой, появляется ее описание: от природы кучерявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая, скалящая зубы. Все меняется в Маргарите: поведение становится рискованней, она становится моложе на 10 лет, и мы впервые видим ее внешность: - *Атласная! Светится! Атласная! А брови-то, брови!*

Мы наблюдаем не только внешность, но и речь, которая после превращения Маргариты становится афористичной. Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня, – пишет Маргарита в записке мужу. Маргарита сама признает то, что стала частью нечистой силы, и это ее ничуть не расстраивает. Она знает, что теперь сможет отомстить за ту боль, которую ей причинили, отомстить за свою любовь, за разлуку с Мастером, за ее неведение о нем. Теперь она узнает о нем – и это самое главное. В ее речи появляется указание на сверхъестественное, в частности постоянно упоминается номинация нечистой силы: согласна идти к черту на куличики, – произносит опечалившаяся влюбленная женщина. Слово черт в книжной традиции, согласно «Большой советской энциклопедии», является синонимом для понятия бес, а значит, нечистой силы. Его очень часто произносят представители дьявола: и Королев (Уж он черт знает где!), и Азazelло (Черт его знает как!).

Втирания изменили героиню не только внешне, не только ее речь, но и ее внутреннее состояние (в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие все ее тело). Маргарита смеется долго и весело, не случайно писатель использует именно словоформу нахохотавшись. Но ее смех нельзя назвать добрым, Маргарита смеется уже как часть зла, и сочетание зловеще захохотав подтверждает это. Смех ее связан с разрушением, и она смеется, когда разбивает вдребезги диск (расхохоталась). Сердито подумала – даже ее мысли не содержат добра. Частичка зла уже овладела Маргаритой. Частое использование глаголов с семантикой движения свидетельствует о постоянной подвижности Маргариты: *перебежала, кинулась, быстро написала, прилетела, громко крикнула, побежала, подняла, воскликнула, рванула.*

В описании Маргариты встречаются атрибуты, связанные с нечистой силой. Когда героиня становится ведьмой, она отправляется в полет на щетке, представляющий собой старинный аналог метлы, на которой ведьмы летали на шабаш, что означало «торжественные ночные собрания ковена (по христианской терминологии, ведьм и других лиц) для совместного отправления обрядов». Там ведьмы веселятся, пируют, танцуют вместе с чертями. Маргарита также отправляется для проведения обряда (бала Сатаны), где мы видим танцы висельников, утопленников и смертников.

Принимая подарок (волшебный крем) от Азazelло, Маргарита именно в связи с этим осознает, что дело нечистое: я прекрасно понимаю, что меня тянут в какую-то темную историю. Ей кажется, что крем пахнет болотной тиной, он легко мажется, но как показалось Маргарите, тут же испарялся – все это предвещало начало превращения обычной женщины в ведьму. Она подпрыгнула и повисла в воздухе, она ощущает себя свободной от всего. Крем играет основную роль в изменении женщины, являясь важным атрибутом ее превращения из обычной женщины в королеву бала у Сатаны. В описании крема используются такие эпитеты, как золотая, сверкающая(коробочка), желтоватый, жирный, легкий крем; описательные обороты: запахло лесом и травами, вещь из чистого золота; олицетворения: порозовело и загорелось.

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

Что касается портретной характеристики Мастера, то она представлена ещё более скупо: «С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми... Тут увидел Иван, что пришедший одет в больничное. На нем было белье, туфли на босу ногу, на плечи наброшен бурый халат». У Мастера «карие, беспокойные глаза», и он носит чёрную шапочку с вышитой жёлтыми нитками буквой «М». Как видим, в портретной характеристике Мастера используется только такое средство художественной выразительности как эпитет – «бритый... темноволосый человек», «с острым носом».

На наш взгляд, нельзя не сделать замечание о том, что для творческого метода М. А. Булгакова в принципе характерно схематическое, штриховое описание портрета и характера положительных и нейтральных персонажей, в то время как персонажи отрицательные вырисовываются названным автором в мельчайших деталях. Существует точка зрения, что влияние на творческий метод М. А. Булгакова оказало творчество австрийского писателя Густава Майринка, также интересовавшегося оккультизмом [Каминская: <http>]: положительные герои романов, повестей и рассказов Г. Майринка зачастую не имеют вообще никаких портретных характеристик, а отрицательные, напротив, довольно многомерны.

## **2.1. Описание внешности демонических персонажей романа «Мастер и Маргарита»**

Как было сказано выше, к так называемым демоническим персонажам исследуемого романа относятся Воланд, Азazelло, Фагот-Коровьев, кот Бегемот и ведьма Гелла. Каждый из этих персонажей обладает куда более объёмной портретной характеристикой, нежели образы Мастера и Маргариты, однако повествователь указывает на особенности внешности каждого из них ситуативно, не прибегая к созданию полной картины.

Центральным персонажем демонического – трансцендентного – мира является Воланд, в самом начале романа отрекомендовавшийся как историк, специалист в области чёрной магии и профессор. Первое представление о его внешности мы получаем уже на первых страницах романа:

«... ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный. Брови чёрные, но одна выше другой».

Первое же средство художественной выразительности, использованное в данной портретной характеристике – антитеза, употреблённая неоднократно: «ни на какую ногу не хромал», «росту был не маленького и не громадного, а просто высокого», «правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный». Кроме того, в данной отрывке используются эпитеты. При этом важно, что здесь использованы и стилистические фигуры – парцелляция (По виду – лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет»), синтаксический параллелизм (Правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный. Брови чёрные, но одна выше другой), бессоюзие (Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нёс трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя.)

Портрет Воланда меняется на страницах романа четырежды: Воланд, оказавшийся на Патриарших прудах, разительно отличается от Воланда, проживающего в нехорошей квартире номер 50, от Воланда, принимающего гостей на балу и от Воланда, покидающего вместе со свитой Москву.

Во время представления в Варьете Воланд представлен следующим образом: «Прибывшая знаменитость поразила всех своим невиданным по длине

фраком дивного покроя и тем, что явилась в черной полумаске ». В данном отрывке использованы только эпитеты.

В сцене бала портретная характеристика Воланда, весьма насыщенная эпитетами, дважды претерпевает изменения:

«Воланд широко раскинулся на постели, был одет в одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатавшую на левом плече. Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку. Колено этой темной ноги и натирала какою-то дымящеюся мазью Гелла.

Еще разглядела Маргарита на раскрытой безволосой груди Воланда искусно из темного камня вырезанного жука на золотой цепочке и с какими-то письменами на спинке».

Представленная портретная характеристика включает в себя различные синтаксические приёмы – бессоюзие («широко раскинулся на постели, был одет...»), «Одну голую ногу он поджал под себя, другую вытянул на скамеечку», парцелляция, синтаксический параллелизм. Важно, что во многих случаях портретные характеристики Воланда раскрываются благодаря указаниям на его действия. Так, например, в тексте романа читатель может встретить такое описание:

Он с почетом и уважением принимает Маргариту (*– Приветствую вас, королева...», «Прибыла гостья», «...прошу вас...Заранее благодарю вас»*). Сам дьявол желает счастья Мастеру и Маргарите, он не только говорит, но и исполняет свои пожелания, забирая влюбленную женщину вместе с Мастером (*«...тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит»*). «- Он просит ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже»- произносит Левий Матвей. «- Без тебя мы никак не догадались об этом», - усмехаясь говорит Воланд, заранее зная о том, что Маргарита всегда должна быть рядом с тем, ради кого она стала ведьмой.

Несколькими часами позже, после уничтожения барона Майгеля, Воланд предстаёт в другом виде:

«Тогда произошла метаморфоза. Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре».

Последняя портретная характеристика Воланда выглядит так: «И, наконец, Воланд летел тоже в своем настоящем обличье. Маргарита не могла бы сказать, из чего сделан повод его коня, и думала, что возможно, что это лунные цепочки и самый конь – только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд». В данном случае используется приём умолчания, и, кроме того, метонимия – и всадник, и конь являют собой одно целое – глыбу мрака. Интересным, на наш взгляд, является сравнение такой абстракции как мрак с чем-то плотным, похожим на камень – глыбой.

Что касается прислужников Воланда, то их портретные характеристики, как и характеристики поведенческие, в большей степени раскрываются через действия. Так, например, ведьма Гелла появляется на страницах романа лишь трижды – но только в ключевые моменты: в момент обращения Ивана Савельевича Варенухи в вампира, во время выступления в Варьете и на балу. Немаловажен тот факт, что Геллы нет среди тех, кто покидает Москву в ночь перед Пасхой: так как она является вампиром, перевоплотиться Гелла может лишь в мёртвую женщину, что, по видимому, и происходит. Итак, впервые перед читателем ведьма Гелла предстаёт как «совершенно нагая девица – рыжая, с горящими фосфорическими глазами».

Варенуха понял, что это-то и есть самое страшное из всего, что произошло с ним, и, застонав, отпрянул к стене. А девица подошла вплотную к администратору и положила ладони рук ему на плечи. Волосы Варенухи поднялись дыбом, потому что даже сквозь холодную, пропитанную водой ткань толстовки он почувствовал, что ладони эти еще холоднее, что они холодны ледяным холодом.

– Дай-ка я тебя поцелую, – нежно сказала девица, и у самых его глаз оказались сияющие глаза».

В этой характеристике преобладают эпитеты (сияющие глаза, совершенно голая, фосфорические глаза), однако присутствует и метафора – *ладони холодны ледяным холодом*.

В сцене представления в Варьете Гелла появляется как «черт знает откуда взявшаяся рыжая девица в вечернем черном туалете, всем хорошая девица, кабы не портил ее причудливый шрам на шее».

В последний раз Гелла появляется на страницах романа в двадцать третьей главе, посвящённой описанию сатанинского бала, однако здесь о её внешности ничего не сказано.

В сущности, роль Геллы сводится в романе к выполнению утилитарных функций, поэтому её образ не привлекает столь пристального внимания читателей, критиков и исследователей, которое достаётся обычно Коровьеву, Азazelло и Бегемоту, чьи действия не лишены карнавальности и объясняются в момент превращения.

Рисуя образ женщины-вампира, автор использовал красноречивые выражения и яркие средства художественной выразительности, такие как: метафоры (*взбесившаяся чертовка, обратив к Маргарите свои с зеленью глаза*) и эпитет (*нагая ведьма*)

Первым из свиты Воланда на страницах романа появляется Коровьев-Фагот:

«Тут у самого выхода на Бронную со скамейки навстречу редактору поднялся в точности тот самый гражданин, что тогда при свете солнца вылепился из жирного зноя. Только сейчас он был уже не воздушный, а обыкновенный, плотский, и в начинающихся сумерках Берлиоз отчетливо разглядел, что усишки у него, как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки».

В данном отрывке используется сравнение, градация и эпитеты.

Сравнение представлено здесь при помощи синтаксемы *усишки как куриные перья*, и продолжается оно при помощи градации – герой не только



обладает своеобразной формой усов, но ещё и *маленькими, ироническими и полупьяными глазками*, а также носит грязные белые носки. На наш взгляд, наложение друг на друга эпитетов и градации в описании глаз Коровьева позволяет как нельзя лучше понять характер этого персонажа.

При этом Коровьев, пожалуй, является единственным приспешником Воланда, который кажется лишённым потусторонних качеств, но при этом его портретная характеристика производит отталкивающее впечатление. Такой эффект достигается при помощи синтаксического параллелизма, градации, антитезы. Важно, что антитеза отсылает нас к самому началу романа – если здесь он воплощён в прямом смысле, то есть выглядит как обычный человек, то на первых страницах текста он представляет собой видение. Кроме того, характеристика Фагота насыщена лексемами с деминутивными суффиксами – он носит не усы, а усишки, не брюки, а брючки; и даже его глаза постоянно называются глазками.

Облик Коровьева-Фагота меняется сразу же после смерти Берлиоза. В сцене на Патриарших прудах, когда Иван Бездомный тщетно пытается найти Воланда, Фагот выглядит так:

«Отставной втируша-регент сидел на том самом месте, где сидел еще недавно сам Иван Николаевич. Теперь регент нацепил себе на нос явно не нужное пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло. От этого клетчатый гражданин стал еще гаже, чем был тогда, когда указывал Берлиозу путь на рельсы».

В этом отрывке, описывающем внешность Коровьева, используется экспрессивная лексика (втируша, стал ещё гаже), антитеза (пенсне, в котором одного стекла вовсе не было, а другое треснуло) и сравнение (стал еще гаже, чем был тогда, когда указывал Берлиозу путь на рельсы). Также в речи нарратора использована метонимия, указывающая на особенность внешности Фагота – *клетчатый* гражданин.

Позже Фагот появляется перед читателями вместе с Воландом – в квартире №50, где проживает Стёпа Лиходеев:

«Тут Степа повернулся от аппарата и в зеркале, помещавшемся в передней, давно не вытираемом ленивой Груней, отчетливо увидел какого-то странного субъекта – длинного, как жердь, и в пенсне (ах, если бы здесь был Иван Николаевич! Он узнал бы этого субъекта сразу!). А тот отразился и тотчас пропал».

В данной цитате использовано сравнение и риторическое восклицание, причём риторическое восклицание – *ах, если бы здесь был Иван Николаевич! Он узнал бы этого субъекта сразу!* – также относится к речи нарратора. Важным будет замечание о том, что ни разу на страницах романа Коровьев не был назван человеком – как правило, для него используются обобщённые номинации *субъект, гражданин* и негативно-оценочное *длинный клетчатый*, как в следующем отрывке

«– Они, они! – козлиным голосом запел длинный клетчатый, во множественном числе говоря о Степе, – вообще они в последнее время жутко свинячат. Пьянствуют, вступают в связи с женщинами, используя свое положение, ни черта не делают, да и делать ничего не могут, потому что ничего не смыслят в том, что им поручено. Начальству втирают очки!».

В приведённом фрагменте текста используется единственный эпитет-*запел козлиным голосом*, объединённый с метафорой *запел*, а также метонимия *длинный клетчатый*, которая, как было сказано выше, является своеобразным фундаментом для образа данного персонажа.

После выдворения Стёпы Лиходеева в Ялту образ Фагота не меняется. Полагаем, что именно этот факт подчёркивает значимость данного образа.

«За столом покойного сидел неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджачке, в жокейской шапочке и в пенсне... ну, словом, тот самый.

– Вы кто такой будете, гражданин? – испуганно спросил Никанор Иванович.

– Ба! Никанор Иванович, – заорал дребезжащим тенором неожиданный гражданин и, вскочив, приветствовал председателя насильственным и вне-

запным рукопожатием. Приветствие это ничуть не обрадовало Никанора Ивановича».

В этом отрывке портретная характеристика Коровьева создаётся при помощи двойной градации – *неизвестный, тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджачке, в жокейской шапочке и в пенсне*, эпитетов – *насильственным и внезапным рукопожатием, заорал дребезжащим тенором*, а также эмоционально окрашенной лексикой – *тощий, заорал*.

Немаловажно, что в момент выступления в Варьете нарратор называет Коровьева клетчатый гаером – то есть злым шутком:

«– Скажи мне, любезный Фагот, – осведомился Воланду *клетчатого гаера*, носившего, по-видимому, и другое наименование, кроме «Коровьев», – как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?»

Далее Фагот появляется лишь в сценах подготовки к балу и собственно бала:

«Огонек приблизился вплотную, и Маргарита увидела освещенное лицо мужчины, длинного и черного, держащего в руке эту самую лампадку. Те, кто имел уже несчастье в эти дни попасться на его дороге, даже при слабом свете язычка в лампадке, конечно, тотчас же узнали бы его. Это был Коровьев, он же Фагот.

Правда, внешность Коровьева весьма изменилась. Мигающий огонек отражался не в треснувшем пенсне, которое давно пора было бы выбросить на помойку, а в монокле, правда, тоже треснувшем. Усишки на наглom лице были подвиты и напoмажены, а чернота Коровьева объяснялась очень просто – он был во фрачном наряде. Белела только его грудь».

Как видим из представленного отрывка, Коровьев-Фагот меняется лишь внешне – остальные метаморфозы ждут его только в заключительных главах. Как бы то ни было, в этом фрагменте характеристики автор добивается выразительности при помощи параллелизма, метонимии – *белела только*

его грудь, и эпитетов – *длинного и чёрного мужчины* (примечательно, что здесь слово *чёрный* используется как замена слову *клетчатый*)

В последний раз Фагот-Коровьев появляется на страницах романа в заключительной тридцать второй главе, и здесь перемены затрагивают не только его облик, но и внутренние качества:

«Вряд ли теперь узнали бы Коровьева-Фагота, самозваного переводчика при таинственном и не нуждающемся ни в каких переводах консультанте, в том, кто теперь летел непосредственно рядом с Воландом по правую руку подруги мастера. На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотую цепью повода, темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом. Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землею под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом».

В данном отрывке в качестве выразительных средств выступает синтаксический параллелизм («Он уперся подбородком в грудь, он не глядел на луну, он не интересовался землею под собою, он думал о чем-то своем, летя рядом с Воландом»), эпитеты (*самозваного переводчика, в драной цирковой одежде, с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом*). Такое разительное изменение внешности и характера Фагота имеет объяснение:

«Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, – ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, – его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош. И рыцарю пришлось после этого прошутить немного больше и дольше, нежели он предполагал. Но сегодня такая ночь, когда сводятся счеты. Рыцарь свой счет оплатил и закрыл!»

Как и в случае с Воландом, образ Коровьева наиболее полно раскрывается при изучении его речевых характеристик. В его речи мы слышим слово **«черт»**: как уже мы успели заметить, это слово проскальзывает у всех представителей нечистой силы (*до черт знает каких пределов, уж он черт знает*

где, как черт знает что), что еще раз доказывает: перед нами совсем необычный человек.

Он также как и остальные дьявольские герои романа вежлив и воспитан (*Разрешите мне представиться вам..., Скажу вам более, уважаемая госпожа... Прошу за мной..., уважаемая Маргарита Николаевна..., я извиняюсь*). Но все же он остер на язык («денежка счет любит», «свой глазок – смотрок»).

Коровьев говорит о себе загадочно, вводя в заблуждение читателя и героев романа (*Сегодня я неофициальное лицо, а завтра, глядишь, официальное! А бывает и наоборот. Я, изволите ли видеть, состою переводчиком при особе иностранца, имеющего резиденцию в этой квартире, – отрекомендовался назвавший себя Коровьевым и щелкнул каблуком рыжего нечищенного ботинка; Я сам рассеян до ужаса. Как-нибудь за рюмкой я вам расскажу несколько фактов из моей биографии, вы обхохочетесь!*). Как мы видим, еще одна особенность, которая встречается уже у второго героя (также эта особенность встречается и у Азazelло) – это рыжий цвет (*щелкнул каблуком рыжего нечищенного ботинка*). Рыжий цвет в давние времена нередко становился причиной предрассудков, так в кельтской мифологии ведьмы чаще всего изображались именно с рыжими волосами, благодаря чему в европейской культуре рыжий цвет волос у женщин долгое время прочно ассоциировался с ведьмами. Можно предположить, что Булгаков ассоциирует этот цвет с демоническими явлениями, и поэтому некоторых героев (а впоследствии и Маргарита будет наделена этим цветом) наделяет какой-то деталью (внешности, гардероба или своеобразной кличкой, в случае с Азazelло), с рыжим цветом или рыжим оттенком.

С образом регента и переводчика Фагота-Коровьева неразрывно связан образ кота Бегемота. Впервые он предстаёт перед читателями так:

«Но это еще не все: третьим в этой компании оказался неизвестно откуда взявшийся кот, громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами». Следует отметить, что это - единствен-

ный образ, при создании которого была использована гипербола. Также здесь используется двойное сравнение – одновременно внешность кота сравнивается с сажеей, грачом и боровом. На протяжении всего текста общий образ Бегемота не меняется – лишь периодически кот ходит на задних лапах, покрывает усы золотой пудрой в сцене подготовки к балу и надевает на себя галстук-бабочку и дамский бинокль. Демоническое происхождение этого кота неоднократно подчёркивается автором при помощи описания действий – Бегемот хорошо стреляет, умеет ходить, опираясь только на задние лапы, разговаривает (а иногда даже спорит со всеми, включая Воланда!), умеет пользоваться примусом и пьёт воду из графина и кофе.

Человеческий облик Бегемот принимает лишь дважды – в двадцать восьмой главе, названной «Последние похождения Коровьева и Бегемота» и в заключительной главе:

«Швейцар выпучил глаза, и было отчего: никакого кота у ног гражданина уже не оказалось, а из-за плеча его вместо этого уже высовывался и порывался в магазин толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота. В руках у толстяка имелся примус».

Примечательно, что создание образа Бегемота, как и других демонических персонажей, не обошлось без сниженной лексики и лексики с негативной коннотацией: на пороге валютного магазина появляется не полный или крупный человек, а толстяк, который не похож на кота, а смахивает на него. Примечательно, что у толстяка не лицо, а рожа.

В тридцать второй главе Бегемот выглядит так:

«Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам. Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире. Теперь притих и он и летел беззвучно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны». Как видим, портретная характеристика истинного Бегемота весьма скупа и лишена средств выразительности.

Автор использует большое количество разных средств художественной выразительности. Например, **сравнения** (*громадный, как боровчерный, как сажка или грач*), которые позволяют еще лучше разглядеть в этом герое представителя нечистой силы. **Метафоры** (*с кавалерийскими усами, усы у кота были позолочены, пронзительно визнул кот*), **гиперболы** (*громаднейший черный котиче*) помогают читателю представить образ огромного кота, который ведет себя не как животное, а как воспитанный человек.

Последним представителем шайки Воланда является демон Азazelло – «Маленький, но необыкновенно широкоплечий, в котелке на голове и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию. И при этом еще огненно-рыжий». В портретной характеристике этого персонажа используется *антитеза* (*маленький, но необыкновенно широкоплечий*), эпитет (*невиданно мерзкая физиономия*), эмоционально окрашенная лексика (*и с торчащим изо рта клыком, безобразящим и без того невиданно мерзкую физиономию*) и парцелляция. Основные черты Азazelло не меняются на протяжении романа, и лишь в некоторых эпизодах Азazelло снимает котелок и надевает плащ и шпагу. В десятой главе, названной «Вести из Ялты», выясняется, что у Азazelло есть бельмо. Согласно западной культурной традиции, тёмные силы всегда обладают какими-либо физическими недостатками, и по количеству их Азazelло превосходит только Воланд. Важно при этом, что несмотря на отталкивающую внешность, Азazelло выступает в роли обольстителя – именно он вручает Маргарите банку с волшебным кремом и приглашает её на бал к Воланду. Этот факт, по-видимому, объясняется тем, что имя и образ Азazelло восходят к образу демона Азazelя из еврейской культуры, который научил людей делать украшения и оружие. Отметим, что имя этого персонажа итальянизирована неслучайно – внешне Азazelло напоминает персонажей итальянской комедии дель арте – комедии масок. Кроме того, на итальянское происхождение этого героя указывает случайно оброненная самим Азazelло фраза – «Мессир, мне больше нравится Рим».

При встрече Аззелло и Маргариты, на первый взгляд, может показаться, что герой обычный человек и не представляет собой никакой интриги. Но стоит обратить на его карман, из которого торчала куриная **кость** (*из кармашка, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость*). Как известно, ведьмы и колдуны использовали куриные кости для магических обрядов и заклинаний, следовательно, кость в кармане героя появилась не случайно. Это и есть символ нечистой силы. Как и Коровьев, Аззелло чаще всего номинируется словами *рыжий* или *гражданин*, но никогда – *человек*.

В последний раз Аззелло предстаёт перед читателями в своём истинном облике в заключительной главе:

«Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов, Аззелло. Луна изменила и его лицо. Исчез бесследно нелепый безобразный клык, и кривоглазие оказалось фальшивым. Оба глаза Аззелло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное. Теперь Аззелло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца». В данной портретной характеристике использованы градации - *демон безводной пустыни, демон-убийца, одинаковые, пустые и чёрные глаза*, и эпитеты – *безводной пустыни, нелепый безобразный клык, пустые и чёрные глаза, белое и холодное лицо*.

### **2.3. Специфика лингвистического описания портретных характеристик обитателей Москвы**

Как известно, роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» признан меннипеей в том числе и потому, что в нём использовано сразу несколько хронотопов. Хронотоп Москвы является одним из самых важных, поскольку важнейшие события разворачиваются внутри него. Персонажи, населяющие булгаковскую Москву, весьма разноплановы: это и обыватели, и интеллигенция (эта часть населения, в свою очередь, может быть разделена на две группы - работники Варьете и члены МАССОЛИТа).



К обывателям в рамках данного текста относятся Аннушка-Чума, Николай Иванович, Никанор Иванович Босой, посетители Варьете.

Прибегая к литературоведческой терминологии, остановим своё внимание на том факте, что образ Аннушки является образом-мотивом: имя Анна в различных изводах красной нитью проходит через весь текст романа: это и собственно жительница дома 302-бис на Садовой, спекулянтка Аннушка, прозванная Чумой, и хозяйка «нехорошей квартиры» ювелирша Анна Францевна, и секретарь «живого костюма» Прохора Петровича красавица Анна Ричардовна, и даже зловеще вырезанное на спинке скамьи в Александровском саду имя Нюра, которое закрывает спиной Азazelло при встрече с Маргаритой. В первую очередь, все несчастья связываются с именем Аннушки-Чумы: это и смерть Берлиоза, случайно поскользнувшегося на разлитом ею масле, и окончательное сумасшествие Поплавского, и пропажа подковы с бриллиантами, подаренной Маргарите Воландом. Аннушка выглядит так: «Сухонькая женщина, прозванная Чумой, мелькавшая «ежедневно то с бидоном, то с сумкой и бидоном вместе — или в нефтелавке, или на рынке, или в подворотне дома». Просыпается она всегда ни свет ни заря, имя её всегда сопряжено с каким-нибудь крупным скандалом, а появление этой женщины всегда сулит очень большие неприятности. Примечательно, что Аннушка, как и Азazelло, обезображена бельмом.

Как и Аннушка, испорчен квартирным и денежным вопросом председатель товарищества жильцов печально известного дома на Садовой Никанор Иванович Босой. Он охоч до денег, вкусной еды и бесплатных контрамарок на всевозможные концерты, хотя сам культурой не интересуется, и в конце романа даже радуется смерти оперного певца Саввы Куролесова. Никанора Ивановича привлекает лишь возможность получить что-то бесплатно. Он полон, громогласен, то и дело багровеет от избытка чувств — и в первую очередь, гнева, который, как известно, является одним из смертных грехов. Никанор Иванович не предстаёт на страницах романа иначе, как «толстяк с баг-

ровой физиономией». Как видит, в его портретной характеристике, пусть и весьма сжатой, используется лексема с негативной коннотацией *физиономия*.

Николай Иванович, сосед Маргариты, тоже является весьма ярким образом, относящимся к обитателям Москвы. М. А. Булгаков даёт ему такую портретную характеристику:

«Николай Иванович, видный в луне до последней пуговицы на серой жилетке, до последнего волоска в светлой бороде клинышком, вдруг усмехнулся дикой усмешкой, поднялся со скамейки и, очевидно, не помня себя от смущения, вместо того, чтобы снять шляпу, махнул портфелем в сторону и ноги согнул, как будто собирался пуститься впрыска». Здесь для усиления выразительности используются такие приёмы как эпитет (усмехнулся дикой усмешкой), синтаксический параллелизм, метафора (в светлой бороде клинышком) и сравнение (ноги согнул, как будто собирался пуститься впрыска). Примечательно, что любвеобильный Николай Иванович, живущий с давно нелюбимой женой и лгущий ей, превращается в борова после того, как служанка Маргариты Николаевны, Наташа, ставшая ведьмой, мажет его волшебным кремом. Символично, что Николай Иванович становится именно боровом, а не кабаном, и что даже после превращения он не расстаётся с портфелем и продолжает изъясняться на канцелярите.

Что касается посетителей Варьете, то это – собирательный образ, квинтэссенция всех семи смертных грехов – это и чревоугодники, и сластолюбцы, и гордецы, и лжецы, и алчные люди. Как справедливо замечает Воланд, их испортил в первую очередь квартирный вопрос, однако к этому недостатку добавляется и масса других. Жорж Бенгальский, надоедливый конферансье, лжёт, как и председатель акустической комиссии Аркадий Аполлонович Семплеяров, ставший неверным мужем, жена Аркадия Аполлоновича подвержена вспышкам гнева, как и их племянница, избивающая дядю зонтиком, женщины, получившие возможность одеться по последней моде, теряют человеческий облик, пытаясь заполучить больше обновок в магазине

Коровьева и Бегемота, а их спутники, забыв о достоинстве и правилах приличия, едва ли не учиняют драку во время денежного дождя.

Другую категорию москвичей, условно названную нами интеллигенцией, отличают те же качества, что и обывателей, но уровень их вины в указанных грехах несоизмеримо выше – в том числе, потому, что эти люди – занимающие административные должности, связанные с искусством, – далеки от настоящего искусства едва ли не больше, чем обыватели. Это и бесталанные литераторы Рюхин и Лаврович, и ангажированные критики Латунский и Аронсон, лёгким росчерком пера уничтожающие писателей, произведения которых даже не были прочитаны ими, и секретарь МАССОЛИТа Лапшонникова, у которой «глаза скошены к носу от постоянного вранья», и председатель МАССОЛИТа Берлиоз, который, в общем-то, только производит впечатление образованного человека.

Ключевыми персонажами здесь являются вышеназванный Михаил Александрович Берлиоз, Иван Бездомный (в первых главах), финансовый директор Варьете Римский, администратор Варенуха, Стёпа Лиходеев.

Михаил Александрович Берлиоз, председатель Московской ассоциации литераторов, «одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе». В его портретной характеристике использованы гипербола, градация, эпитеты и метафора. Символично, что он заканчивает жизнь, в прямом смысле теряя голову – вряд ли он сам верил в то, что говорил Иванушке Бездомному о Христе и Дьяволе: это был осознанный факт, маркированный влиянием времени. Поэтому Иван Николаевич, имеющий, очевидно, куда более низкое происхождение, всё-таки имеет шанс на спасение: он показывает в своей поэме Христа как отрицательного, но всё же существовавшего, в то время как Берлиоз отрицает трансцендентность вообще.

Что касается Ивана Бездомного, то он выглядит следующим образом:

«Плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках». При создании образа Иванушки тоже была использована градация, однако в отличие от Берлиоза, он не выглядит нарочито благопристойно, а напротив, весьма задиристо и своенравно. Образ Ивана претерпевает изменения в тот момент, когда он попадает в клинику профессора Стравинского и в конце романа, когда Иван Николаевич уже сам является профессором. В целом внешность Ивана не меняется, но меняется его характер. Важно при этом, что имя Иван Бездомный является своего рода интертекстемой – поскольку содержит отсылку к имени некогда популярного советского поэта Демьяна Бедного, ставшего живым символом политизированного искусства, лишённого какой бы то ни было художественной составляющей.

Немаловажными являются образы Варенухи, Римского, Лиходеева и буфетчика Сокова, работающих в Варьете.

Портретная характеристика Варенухи в тексте романа не даётся вообще – указывается лишь, что после встречи с шайкой Воланда Иван Савельевич, постоянно скрывающийся от тех, кто звонит ему, становится вампиром. Директор Григорий Данилович Римский тоже не поддаётся описанию – известно только, что после встречи с Варенухой в образе вампира Римский, который был когда-то уверенным в себе человеком средних лет, превращается в глубокого старика с трясущейся головой.

О том, как выглядит буфетчик Андрей Фокич Соков, утверждавший, что осетрина бывает второй свежести, и умерший через девять месяцев после исчезновения Воланда и компании от рака печени в Первом МГУ, читателю тоже остаётся только догадываться. Однако, на наш взгляд, лицом каждого из этих персонажей являются их личные качества: лживость, вспыльчивость, неуживчивость. Более или менее привычной портретной характеристикой обладает лишь Степан Богданович Лиходеев, однако и его портрет настолько скуп, что не представляет возможности судить о его внешности. Лицо Стёпы Лиходеева – пристрастие к алкогольным напиткам, женщинам, прокрастина-

ция и дебоширство. Однако после возвращения из Ялты характер и облик Стёпы разительно меняется – он больше не злоупотребляет алкоголем (лишь изредка позволяет себе выпить немного водки), охладевает к женщинам и уходит из искусства.

## Заключение

Художественный текст является объектом пристального внимания исследователей – лингвистов, литературоведов, семиологов, философов, культурологов. Данная разновидность текста призвана воздействовать на мировоззрение и эмоции адресата, поскольку насыщена выразительными средствами.

Использование различных выразительных средств в той или иной комбинации при создании портретных и речевых характеристик персонажей, а также – интерьера и экстерьера, зачастую служит визитной карточкой творчества того или иного автора. Исключением не стало и творчество М. А. Булгакова - автора повестей «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Дьяволиада», рассказов «Красная корона», «Морфий» и цикла «Записки юного врача», романов «Театральный роман», «Белая гвардия» и меннипеи «Мастер и Маргарита». Именно это произведение по праву считается *magnum opus* Михаила Булгакова.

Образы героев романа «Мастер и Маргарита» созданы при помощи целого спектра выразительных средств – от классических синекдохи, эпитета и метафоры до сложнейших стилистических фигур. Кроме того, важной составляющей портрета каждого из персонажей является речевая характеристика – наиболее полное и яркое понимание характера и поведения того или иного героя складывается лишь в том случае, когда читатель или исследователь понимают, как говорит этот персонаж и что именно он говорит: так, например, речь каждого из демонических персонажей включает в себя устаревшую лексику и лексику с ярко выраженной негативной экспрессией, речь москвичей изобилует просторечиями и канцеляритом, а герои, относящиеся к библейским главам, успешно реконструируют ту речь, которая была характерна для их хронотопа – они используют и библеизмы, и историзмы, и архаизмы. Важно при этом, что образы героев данного романа раскрываются и

при помощи имён: вслед за философом П. А. Флоренским он тщательно отбирает имя для каждого из персонажей – так, чтобы оно стало не случайным названием, но частью характера.

### Список литературы

1. Аверинцев С. С. Что такое современная филология / С.С.Аверинцев — М.:Толк, 1994. — 116 с.
2. Аймермахер, К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер. – М.: РГГУ, 2001. – 394 с.
3. Алефиренко Н. Ф. Картина мира и этнокультурная специфика слова. / Н. Ф. Алефиренко // Научные ведомости БелГУ: Гуманитарные науки - №14 (69), вып. 4., 2009.
4. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры. / Н.Д. Арутюнова — М.:Азбука,1990. — С. 5-32.
5. Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста / Г.Д. Ахметова. – М.:КомКнига, 2002. – 264 с.
6. Бабенко Л.Г., Ю.В.Казарин. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник-практикум. / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 496 с.
7. Барков А. Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение / А.Н.Барков.– Киев: Текма, 1994. – 298 с.
8. Барт Р. От произведения к тексту / Р.Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1994. – 303 с.
9. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках / М.М. Бахтин. – М.: Языки славянской культуры,1986. – 445 с.
10. Белоедова А. В. О фактах и фактоидах в журналистских текстах. // Научные ведомости БелГУ: Гуманитарные науки - №124 (221), вып. 26., 2015. – С.13.
11. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе / В.П.Белянин. – М.:Азбука, 2000. – 45 с.



12. Брандес М.П. Стилистика текста / М.П.Брандес. – М: Прогресс-Традиция, ИНФА-М, 2004. – С.23-56.
13. Вайсгербер И. Л. История лингвофилософской мысли / И.Л. Вайсгербер. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 232 с.
14. Валгина Н.С. Теория текста / Н.Валгина. – М.: «Логос», 2003.
15. Васильева А.Н. Курс лекций по стилистике русского языка / А.Н. Васильева. – М., КомКнига, 2005. – 109 с.
16. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. М.: Яз. славян. культуры, 2001.
17. Вежбицкая А. Русские культурные скрипты и их отражение в языке. // Русский язык в научном освещении / А.Вежбицкая. – № 2(4). – М.:Азбука, 2002. – С. 6-34.
18. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. / Перевод с английского, ответственный редактор М. А. Кронгауз, вступительная статья Е. В. Падучевой — М.: Русские словари, 1996 – 412 с.
19. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В.В.Виноградов. – М.: Наука, 1971. – 89 с.
20. Винокур Г. О. О языке художественной литературы / Г.О.Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 32–63.
21. Ворожбитова А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление / А.А.Ворожбитова. – М.:Вече, 2005. – 367 с.
22. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: УРСС Едиториал, 2008. – 144 с.
23. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М.:Наука, 1996. – 34 с.
24. Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста / М.А. Гвенцадзе. – Тбилиси: Зебра, 1986. – С.12-27.
25. Горте М.А. Фигуры речи: терминологический словарь: 200 стилистических и риторических приёмов / М.А. Горте. – М.: Изд-во Энас, 2007. – 208 с.

26. Ермакова Л. Р. Языковая личность и способы её манифестации. // Л. Р. Ермакова, А. П. Седых // Научные ведомости БелГУ: Гуманитарные науки - №18 (89), вып. 7., 2010. – С.8-12.
27. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур / Д.И. Ермолович. – М.: Р.Валент, 2001. – С.14-16.
28. Ионин Л.Г. Две реальности "Мастера и Маргариты" / Л.Г. Ионин. – М.:Наука, 1990, №2. – 78 с.
29. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов.– М.:Время,2007. – 89 с.
30. Ковалев Г. Ф. Булгаковский Воланд. Загадка имени // Филологические записки / Г.Ф. Ковалев. – Воронеж: Изд-во им. Е. А. Болховитинова, 1993. – Вып. 1. – С. 122-133.
31. Колесов В. В. Философия русского слова / В.В. Колесов. – СПб.:Издательский дом «Литера», 2002. – С. 51.
32. Лыков А. Г. Язык во времени и время в языке // Филология – Philologica / А.Г.Лыков. –М.:Наука, 1997. – № 2. – С. 11 – 21.
33. ЛЭС. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – С.34-35.
34. Пятигорский А. "Другой" и "своё" как понятия литературной философии, сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана / А.Пятигорский.– Тарту: Издательство Тартуского университета, 1992. – 195 с.
35. Разумовская В. А. Семантика художественного образа в оригинале и в переводе: кот Бегемот // Проблемы истории, филологии, культуры / В.А.Разумовская. –Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2012. – № 3. – С. 268-278.
36. Разумовская В. А. Художественные образы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: проблемы восприятия и перевода. / В. А. Разумовская // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова – вып. 4, т. 10, 2013. – С.15.

37. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г.Г.Слышкин. – М.: Академия, 2000. – 325 с.
38. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия / Б.В. Соколов. – М.: Локид: Миф, 2000. – 586 с.
39. Телия В.Н. Объект лингвокультурологии между Сциллой лингвокреативной техники языка и Харибдой культуры (в контексте частной эпистемологии лингвокультурологии) / В.Н. Телия // С любовью к языку. –М.: Наука, 2002. С. 45-53.
40. Урюпин И. С. Мифопоэтические корни образа Азazelло в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». / И. С. Урюпин // Вестник Челябинского государственного университета, 2008. – с.12-13.
41. Телия В.Н., Графова Т.А. Человеческий фактор в языке. Языковые факторы экспрессивности / В.Н.Телия, Т.А.Графова. – М.: «Наука», 1991 –214 с.
42. Чудакова М.О. Творческая история романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / М.О.Чудакова – М.:Азбука, 1976. – с. 251.
43. Шаклеин В.М. Лингвокультурная ситуация и исследование текста. / В.М. Шаклеин. – М.: Издательство РУДН, 1997. – С.30-33.
44. Щерба Л.В. О трояком аспекте языковых явлений и эксперименте в языкознании. Языковая система и речевая деятельность / Л.В.Щерба – М.:Наука, 1974. - С. 24-39.
45. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. — СПб.: Симпозиум, 2007. — 502 с.
46. Яблоков Е. А. Михаил Булгаков и мировая культура: Справочник-тезаурус / Е.А. Яблоков – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. – 623 с.
47. Языкознание. Большой энциклопедический словарь/ Гл. ред. Ярцева В.Н. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.

48. Яновская Л. М. Треугольник Воланда и Фиолетовый рыцарь: о «тайнах» романа «Мастер и Маргарита» / Л.М.Яновская. М.:Наука,1987. – С. 101-113.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Конспект урока литературы в 11 классе на тему: «Описание внешности персонажей в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Цели урока: показать особенности художественного и делового словесного описания портрета; развивать исследовательские и творческие навыки; привлечь внимание к внутреннему миру человека, выраженному через портрет; формировать культурологическую компетенцию в области искусства и литературы.

Тип урока: урок развития речи

Оборудование: текст романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», тетради, мультимедийный проектор для показа презентации.

Оформление: слайды, музыка, портрет М Булгакова.

Ход урока

1. Вступительное слово учителя. Наш разговор сегодня о внешности человека. Как важно быть наблюдательным человеком, внимательным к окружающим людям, замечать слёзы в глазах бабушки и преждевременные морщины на лице мамы, огорчение на лице учителя. Через внешность мы постигаем внутренний мир человека, его характер и настроение, находим главное и неповторимое в облике конкретного человека. Но важно не только находить, а уметь описывать внешность человека. Давайте с вами попробуем по портретной характеристике угадать разных героев.

2. Викторина «Отгадай героя литературного произведения»

Ученик:

\* «Это была высокая, стройная, ослепительно белая женщина... и шуба и шапка на ней были из снега» (Снежная королева из сказки Г. Х. Андерсена)

\* «А у оратая кудри качаются,

Что не скучен ли жемчуг рассыпаются,

У оратая глаза да ясна сокола,  
 А брови у него да чёрна соболя.  
 У оратая сапожки зелен сафьян,  
 Вот шилом пяты, носы востры,  
 Вот под пяту - пяту воробей пролетит,  
 Около носа хоть яйцо прокати.  
 У оратая шапка пуховая,  
 А кафтанчик у него чёрна бархата» (Оратай из былины «Вольга и Микула Селянинович»)

\* Месяц под косой блестит,

А во лбу звезда горит.

А сама-то величава,

Выступает, будто пава;

Сладку речь-то говорит,

Будто реченька журчит. (Царевна – лебедь из «Сказки о царе Салтане Пушкина»)

\* «...была как золотая курочка на высоких ножках. Волосы у нее, ни темные, ни светлые, отливали золотом, веснушки по всему лицу были крупные, как золотые монетки, и частые, и тесно им было, и лезли они во все стороны. Только носик один был чистенький и глядел вверх. (Настя из повести «Кладовая солнца» М. М. Пришвин.)

Беседа

– Как вы узнавали героев? ( По портрету литературного героя)

– Что такое литературный портрет? (Одно из средств характеристики героя. Описание черт лица, фигуры, выражение лица, мимики, позы, походки, жестов, одежды, общего впечатления и индивидуальных особенностей, в которых проявляется характер)

– Можно ли по портрету судить, как автор относится к своим героям? (В последнем тексте: Курочка, ножки, носик чистенький – уменьшительно-ласкательные слова; отливали золотом – метафора, ср.: желтые волосы)

3. Учитель: Ребята, мы с вами на прошлом уроке уже начали изучать роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Давайте сегодня попробуем описать каждого из главных героев. Ваша задача сейчас найти описание внешности Воланда, его свиты и Маргариты.

(Дети работают с текстом и выполняют предложенное задание)

4. Учитель: Давайте посмотрим на экран(на экране выведены картинки и текст) и прочитаем, какие портретные характеристики вы нашли.

- Что вы можете сказать про Воланда? («Зубы украшали платиновые коронки с одной стороны, с другой золотые. Лицо загорелое, словно после отдыха на заграничном курорте. Кожа сухая, с глубокими морщинами на лбу.»Глаза разного цвета. Один зеленый, другой черный. «Голос Воланда был так низок, что на некоторых словах давал оттяжку в хрип...».)

- Что же вы нашли о Маргарите? Какая внешность у нее ? ("...меня поразила не столько ее красота...", "...Она была красива и умна...", "...привлеченный ее красотой и одиночеством...",...женщине, в глазах которой всегда горел какой то непонятный огонечек..." , "...косящей на один глаз ведьме..." )

- Отлично, ребята. Давайте теперь обратимся к персонажам нечистой силы ( Азazelло (...маленького роста, пламенно рыжий, с клыком, в крахмальном белье, в полосатом добротном костюме, в лакированных туфлях и с котелком на голове. Галстук был яркий.), (слайд) Коровьев (На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ невероятно, и физиономия, прошу заметить, глумливая...", "...усишки у него, как куриные перья, глазки маленькие, иронические и полупьяные, а брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки.), (слайд) Кот-бегемот ("...кот, громадный, как боров, черный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами...", "...и кот черный, жирный...", "...жутких размеров черный кот...", "...слышались мягкие прыжки тяжелого кота...", "...протянул пухлую лапу...", "...свои острые уши..),(слайд) Гелла(..рыжие ее волосы поднялись

дыбом..." , "...сказала девица, уставив на буфетчика зеленые распутные глаза..." , "свои с зеленью глаза...").

Физминутка: Снимает стресс, успокаивает дыхательная гимнастика: Сидя удобно на стуле сделать вдох через нос, продолжительный выдох через нос. 1 раз.

5.Учитель:

– А что значит описать внешность человека? Слайд (Описать внешность человека – это значит описать

\* лицо, рост, одежду, руки, фигуру, которые служат для описания внешней портретной характеристики;

\* глаза, манеры, осанку, походку, речь, жесты, которые служат для описания внутренней характеристики)

Запишем план.

– Как вы думаете, что ещё необходимо отразить в описании внешности человека? (Надо постараться найти характерные особенности его индивидуальности, что может быть связано с его профессией, с его душевным состоянием.)

– Описание внешности может открывать нам внутреннее состояние человека? (Конечно). А характер? (В какой-то степени ДА).

– Чтобы показать при описании внешности индивидуальность человека, каким должен быть сам описывающий его? (Наблюдательным, внимательным к окружающим тебя людям.)

б. Учитель:

– В описании внешности человека необходимо отметить самое яркое, особенное, индивидуальное. Это может проявляться в том, как человек ходит, сидит, работает и т.д., в выражении его глаз, улыбке. Давайте сейчас каждый возьмет любого героя из романа «Мастер и Маргарита» и попробует полностью его описать. Обратите внимание не только на описание глаз, волос, но и на походку, взгляд, речь.

Требования к сочинению

\* Определи свой замысел. Зачем ты описываешь именно этого персонажа?



\* Почувствуй индивидуальность неповторимость, что поможет понять его характер, настроение, внутреннее “Я”.

\* Продумайте последовательность изложения.

\* Не заменяйте описание повествованием

Использовать можно «портретную лексику».

\* ГЛАЗА – серые, карие, синие, чёрные, зелёные, голубые, небесные, серовато-голубые, лучистые, темные, светлые, маленькие, большие, хитрые, бегущие, узкие, косые, раскосые, злые, добрые, со смешинкой, дикие, приветливые, недоверчивые, коварные...

\* НОС – прямой, с горбинкой, курносый, вздёрнутый, широкий, узкий.

\* ВОЛОСЫ – каштановые, светлые, русые, соломенные, седые, с проседью, густые, пышные, блестящие, короткие, длинные, прямые, волнистые, кудрявые, торчащие как палки...

\* ПОХОДКА – собранная, вразвалку, быстрая, странная, подпрыгивающая, смешная.

\* ВЗГЛЯД – растерянный, весёлый недоверчивый, открытый, грустный, восторженный, хитрый, доверчивый...

7 Корректировка текста.

Маргарита

Маргарита - замужняя женщина. Она замужем уже более 10 лет: "...С тех пор, как девятнадцатилетней она вышла замуж и попала в особняк, она не знала счастья. Маргарита была умной женщиной ("...Вы женщина весьма умная и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин...", "...ответила умница Маргарита...", "...Чем дальше я говорю с вами, – любезно отозвался Воланд, – тем больше убеждаюсь в том, что вы очень умны..." Маргарита - обаятельная и очаровательная женщина: "...сколько такта, сколько умения, обаяния и шарма!...", "...Непременно придут, очаровательная королева. О внешности Маргариты известно следующее: "...на черном ее весеннем пальто...", "...свою руку в черной перчатке с раструбом...", "...туфли с черными замшевыми накладками бантами, стянутыми стальными пряжками...", "...развившуюся прядь, ее берет

и ее полные решимости глаза..." , "...короткие завитые волосы..." ,  
"...парикмахерская завивка..." , "...черная сумочка лежала рядом с нею на ска-  
мейке..." , "...кушая белыми зубами мясо, Маргарита..." , "...тонкие с остро от-  
точенными ногтями пальцы..." , "...Ощипанные по краям в ниточку пинцетом  
брови...»

8. Д/з: Задания по группам:

- найти описание внешности героев в Ершалаимских главах

-найти описание внешности героев Москвы

9 Итог урока: Что же внешность героя может сказать нам? Что нужно учиты-  
вать при описании внешности героя?

10. Рефлексия. Продолжите фразы:

Самым интересным на уроке было...

Я запомнил, что..