

ГРОЗА В СВИТЕ ВОЛАНДА

Abstract

The author represents the analysis of verb semantics, characterizing the activity of the thunderstorm in Bulgakov's novel "Master and Margaret". Analysing valency links of the lexeme thunderstorm and verb semantics, the author deduces that 1) according to Bulgakov's conception the activity of the thunderstorm is reasonable; 2) the activity of the thunderstorm submits to Woland's indications, regularly attends the activity of his retinue. Therefore it is argued that despite the thunderstorm is inanimate it could be included into the Woland's retinue.

Анализ языка художественного произведения помогает глубже проникнуть в замысел автора, выявить незаметные на первый взгляд закономерности, связанные с сюжетом, и эксплицировать новых героев, которые стали вольными или невольными участниками событий, описываемых в тексте.

Очевидно, что любой персонаж, представленный в художественном произведении, призван реализовывать творческую идею – это положение в равной мере относится и к активно задействованным в произведении образам, и к таким, которые воспринимаются читателем как сопутствующие: они находятся в тени главных героев и в большинстве случаев лишь косвенно влияют на ход событий. Однако внимательное прочтение текста и анализ поведения таких, казалось бы, незначимых персонажей позволяет нам постигнуть авторскую идею в наиболее полном объеме и отметить достаточно существенные для понимания авторского замысла нюансы.

Вводя в сюжетную линию тех или иных действующих лиц, художник, как правило, детально продумывает и представляет на суд читателя индивидуальные особенности каждого персонажа: дает портретную характеристику, описывает голос, жестикуляцию, походку, вкусовые пристрастия и т.п. Однако наиболее яркой характеристикой любого героя произведения является его деятельность, поскольку именно она призвана непосредственно влиять на ход сюжета. Естественно поэтому, что основное внимание и писателя, и читателя в итоге сосредоточено именно на целенаправленных действиях, которые совершают как главные, так и второстепенные лица.

При анализе языка романа «Мастер и Маргарита» нас, однако, заинтересовали поведенческие особенности не обычных одушевленных персонажей, целенаправленные поступки для которых вполне естественны, а деятельность неодушевленных природных реалий. Это связано с тем, что в романе М. Булгакова данные реалии часто выступают как разумно действующие личности, либо выполняющие чьи-то приказы, либо проявляющие собственную волю и стремление изменить ход

описываемых событий. Как показало исследование семантики глаголов, характеризующих действия отдельных неодушевленных природных реалий, некоторые из них (в первую очередь это ГРОЗА, ЛУНА, СОЛНЦЕ) вполне очевидно претендуют на роль активных целенаправленных деятелей наряду с живыми персонажами произведения – они так же, как и главные герои, являются значимыми элементами повествования и служат для выражения авторской идеи.

Как показал анализ языкового материала прозы различных авторов, обращаясь к описанию той или иной природной реалии, художник чаще всего акцентирует внимание на поведении данной реалии по отношению к человеку, так как в подавляющем большинстве случаев человек в произведении предстает перед читателем как центр мироздания, а все окружающие его неодушевленные природные реалии существуют и действуют лишь в контексте его личностного восприятия [см. об этом: Журавлева 2002 (а): 20].

При этом в изображении явлений природы автор художественного произведения чаще всего опирается на антропометрический подход, согласно которому человек – мера всех вещей; в результате названного принципа описание любой реалии происходит исключительно через призму человеческого восприятия. Именно поэтому в большинстве случаев характеристика как самой неодушевленной природной реалии, так и ее действий в основном не противоречит обыденным и научным знаниям о ней. То есть свойства, действия, признаковые характеристики, приписываемые каждой реалии, в основном соответствуют обыденным представлениям о возможностях функционирования данной реалии в окружающем мире и об особенностях воздействия на человека в этом мире. Так, *солнце*, как правило, *светит*, *греет*, *сплит*, а также совершает различные перемещения по небесному своду; *звезды мерцают*, *мигают*, *гаснут*; *ветер дует*, *воет*, *освежает* и т.п. [см. об этом: Журавлева 2002 (б); 2002 (в)].

Вместе с тем подход к описанию природных реалий в литературных произведениях не является однозначным.

При изображении природы в художественных текстах встречается три основных способа типизации. Результат первой типизации – природа вымышленная, с чертами сверхъестественного. Такая природа представлена в народных преданиях, легендах, сказках, где неодушевленные природные реалии мыслятся как живые – они могут говорить, участвовать в судьбе героя подобно другим персонажам, то есть совершать достаточно активные целенаправленные действия. Это объясняется тем, что древняя картина мира человека предполагала восприятие природы как единого живого организма, не только подобного человеческому, но и во многом его превосходящего. Такой образ природы сохраняет антропоморфизм в его первоначальном значении, ко-

гда человек воспринимал окружающую среду как некое таинственное, размышляющее и действующее, злое или доброе живое существо. В основе подобного описания лежит олицетворение как разновидность когнитивной метафоры, в результате которого неодушевленному предмету, отвлеченному понятию, живому существу, не наделенному сознанием, приписываются качества или действия, присущие человеку. Олицетворение является одним из древнейших тропов; его происхождение напрямую связано с анималистическими представлениями и религиозными верованиями.

Во втором случае типизируется природа-схема, природа-аллегория. Основа образа – реалистическая, правдоподобная или с элементами условности, которая, однако, не интересует повествователя как собственно пейзажная картина, хотя некоторые детали этой картины могут быть воспроизведены художником достаточно скрупулезно. В такой природе вполне может быть представлен какой-то признак одушевленности, но он понимается преимущественно как отсвет социальной идеи. Ярким примером подобной типизации являются «Песня о Буревестнике» и «Песня о Соколе» М. Горького. В последней не только Уж и Сокол воплощают в себе значимые социальные образы, но и неодушевленные природные реалии, в частности море, призваны реализовать философский замысел автора. Так, основную мысль произведения, включающего сказку о Соколе, раненном в бою с врагами и устремившемся в небо в последний полет, рассказчик доверил бушующей природной стихии. Ср.: *Блестело море, все в ярком свете, и грозно волны о берег бились. В их львином реве гремела песня о гордой птице, дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни: Безумству храбрых поем мы славу!*.. [Горький 1987 182]

В третьем варианте типизации представлена природа достаточно реальная, в объективном повествовании, такая, какой ее воспринимает человек, сам являющийся частью природного мира. Здесь разворачивается реалистический пейзаж, как правило с эпическим подтекстом, с пониманием «психологии» зверей, птиц, растений, а также отдельных явлений природы, традиционно рассматриваемых как неживые (солнце, ветер, гроза и т.п.). Элементы антропоморфизма незначительны. В целом в таком подходе содержится вполне конкретный намек на общую жизненную основу природы и человека. Природные реалии узнаваемы и достоверны в своих основных признаках и свойствах, выделяемых человеком как существенные опознавательные характеристики данных реалий. При названном подходе образ природы, как правило, помещен в среду лирического повествования. В некоторых случаях отдельные неодушевленные природные реалии даже иногда претендуют на роль самостоятельного героя, но тем не менее художник не видит в них мыслящего существа, равного себе, не воспринимает не-

живую природу как нечто, подобное человеку. Такова природа в произведениях А.Чехова, И.Бунина, М. Пришвина и др. [см. подр.: Гринфельд-Зингурс 1989].

Несомненно, что в описании отдельных неодушевленных природных реалий в произведении М. Булгакова «Мастер и Маргарита», в частности *грозы, луны и солнца*, наблюдается симбиоз всех трех способов типизации. Мотивируем данное утверждение, в рамках статьи остановившись подробнее на таком явлении природы и действующем персонаже романа, как **гроза**.

Следует отметить, что образ грозы и сопровождающих ее проявлений (тучи, молний, грома) возникает в романе неоднократно, причем всякий раз в связи с явным или неявным появлением Воланда и его свиты.

Именно гроза является той связующей нитью, которая объединяет две сюжетные линии различных смысловых частей «Мастера и Маргариты»: роман мастера о Понтии Пилате и события в Москве 1930-х гг.. Наиболее ярко эта связь проявляется в моментах, повествующих, с одной стороны, о наступлении грозы на Ершалаим во время казни Иешуа, а с другой – на Москву в тот час, когда Воланд и его свита уже собираются покидать город. Как отмечают исследователи, М. Булгаков прибегает практически к одинаковым словесным зарисовкам. Сопоставим два текстовых отрывка.

Гроза в Ершалаиме: ***Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонеийский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим – великий город, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях. Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана*** [Булгаков 1997: 602-603].

Данные строки открывают третью часть романа мастера о Понтии Пилате, и именно с них начинается заплаканная Маргарита перечитывать восстановленный Воландом роман. Это обстоятельство, кстати, позволяет вполне обоснованно предположить, что и возродившаяся из пепла рукопись мастера, и ненастье в Ершалаиме имеют один источник – приказ сатаны. Но в тексте романа об Иешуа, написанном мастером, все-таки не содержится прямого указания на то, что грозу на Ершалаим направил именно сатана (Воланда вообще нет среди действующих лиц рукописи). Этому факту существует лишь косвенное подтверждение: признание самого Воланда Берлиозу в беседе, когда «подозрительный иностранец» утверждает, что он был непосредственным участником событий, связанных с казнью Иисуса Христа. Ср.: ...Я лично

присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас – никому ни слова и полнейший секрет!... [Булгаков 1997: 359].

Однако грозу над Москвой, несомненно, организовал Воланд. Подтверждением этому служат его собственные слова, обращенные к своей свите в преддверии данного события: «Распоряжений никаких не будет – вы исполнили все, что могли, и более в ваших услугах я пока не нуждаюсь. Можете отдыхать. Сейчас **придет гроза**, последняя гроза, **она довершит все, что нужно довершить**, и мы тронемся в путь» [Булгаков 1997: 664].

Обращает на себя внимание то, что Воланд ставит грозу в один ряд с членами своей свиты: он поручает ей, как до этого поручал своим помощникам – Бегемоту, Коровьеву, Гелле, Азazelo, – очередное дело, которое следует выполнить в Москве 30-ых гг.: *...вы исполнили все, что могли ... сейчас придет гроза ...она довершит все, что нужно довершить....* Модальное слово *нужно* в речевой практике применимо лишь к тем, кто способен совершать осмысленные целенаправленные действия и выполнять определенные поручения. Как может убедиться читатель, Воланд не просто что-то приказал грозе, но еще и был уверен при этом, что она с данным приказом успешно справится – как и любой другой член свиты, беспрекословно выполнявший все указания сатаны, внося в них своеобразный элемент дьявольского творчества.

В описании грозы над Москвой М. Булгаков почти трафаретно использует слова мастера в романе о Понтии Пилате. Ср: *Гроза, о которой говорил Воланд, уже скопьялась на горизонте. Черная туча поднялась на западе и до половины отрезала солнце. Потом она накрыла его целиком. На террасе посвежело. Еще через некоторое время стало темно.*

Эта тьма, пришедшая с запада, накрыла громадный город. Исчезли мосты, дворцы. Все пропало, как будто этого никогда не было на свете. Через все небо пробежала одна огненная нитка. Потом город потряс удар. Он повторился, и началась гроза. Воланд перестал быть видим в ее мгле [Булгаков 1997: 664-665].

Как видим, и том и в другом случае совпадают и субъекты, и их действия, и объекты этих действий: *тьма накрывает город; все исчезает, пропадает, как будто этого никогда не было на свете*. Даже сравнительные конструкции дублируются, что лишний раз подтверждает прямую причастность Воланда к грозе в Ершалаиме – городе, где сатана слышал проклятия в адрес Бога, которые посылал палящему солнцу Левий Матвей, как бы отдавая себя этим поступком под покровительство дьявола, и откликнулся на них [см.: Соколов 1996: 256-257].

Лингвисты, исследующие особенности художественного повествования, отмечают, что «содержательная сторона подлинного художественного произведения двупланова. Она функционирует как «поверхностная», доступная даже неподготовленному читателю форма. Одно-

временно смысл реализуется как глубинный, требующий высокой культуры восприятия феномен. Именно второй, подтекстовый план характеризует специфику художественного текста...» [Голякова 1996: 43].

В романе М. Булгакова же мы видим не только двуплановость, но даже и многоплановость образа грозы. В качестве «поверхностного» содержания выступает гроза как стандартное природное явление, со всеми сопутствующими ей атрибутами: тучами, молнией, громом, ливнем.... В таком описании природного явления находит выражение способ типизации природы, характерный, в основном, для антропоморфизма современной литературы. Однако, как мы уже отмечали, в произведении М. Булгакова наблюдается совмещение, взаимопроникновение способов типизации. Его гроза может быть рассмотрена не только как явление природы, но и как нечто сверхъестественное, призванное самим дьяволом, а также как аллегория, символизирующая месть представителям человечества за то, что они отреклись от Иешуа и предали его... А еще за то, что, как с грустью и иронией отмечает Воланд, за столетия, прошедшие с момента казни Иешуа, человечество почти не изменилось...

Неоднократное обращение в ходе повествования к теме грозы позволяет говорить о том, что М. Булгаков включает в текст особые повторяющиеся микросмыслы, которые образуют своеобразную тематическую сетку. Каждое последующее включение такого микросмысла, по словам А.Н. Васильевой, активизирует предыдущее и вместе с ним создает более мощный контекст для нового включения [см.: Васильева 1983: 143]. Таким образом, возникая почти случайно (в первой части романа о Понтии Пилате в душный знойный день казни Иешуа все предвещает наступление ненастья), тема грозы затем неоднократно воспроизводится, причем, как мы уже отмечали, в некоторых случаях М. Булгаков использует одни и те же словесные формулировки с целью подчеркнуть единый источник этого природного явления – его дьявольское происхождение.

Первые грозы как значимая для сюжета природная реальность возникает в тексте романа в словах Иешуа, которые звучат как предсказание. Ср.: *Гроза начнется... – арестант повернулся, прищурился на солнце, – ...позже, к вечеру* [Булгаков 1997: 342]. Но Понтий Пилат, к которому адресованы слова Иешуа, не обращает на них внимания, хотя очень сильно мучается от духоты, нависшей над Ершалаимом.

Следующее упоминание о грозе в этой части романа также происходит вскользь, когда Каифа, настаивающий на смертном приговоре для Иешуа, наблюдает за Понтием Пилатом, который «... холодной влажной рукой рванул пряжку с ворота плаща, и та упала на песок.

– *Сегодня душно, где-то идет гроза, – отозвался Каифа, не сводя глаз с покрасневшего лица прокуратора и предвидя все муки, которые еще пред-*

стоят...» [Булгаков 1997: 352].

И хотя в этом отрывке кажется, что гроза не несет в себе никакой опасности, кроме предгрозовой духоты, все равно в ее ожидании чувствуется напряжение, которое накладывается на все последующие события.

А затем Булгаков вводит грозу как действующее лицо в описание проделок представителей свиты Воланда. В эпизоде, когда Бегемот и Азazelло пытаются помешать администратору Варенухе сообщить «куда следует» об исчезновении директора варьете, проявления грозы (ветер, громовые удары, молния, ливень) и свита Воланда действуют почти синхронно, являясь соучастниками задуманного сатаной действия. Приведем несколько фрагментов текста. Ср.: *В саду ветер дунул в лицо администратору и засыпал ему глаза песком, как бы преграждая путь, как бы предостерегая.*

<...> От удара толстяка [Бегемота] вся уборная осветилась на мгновение трепетным светом, и в небе отозвался громовой удар. Потом еще раз сверкнуло, и перед администратором возник второй [Азazelло]... Этот второй, будучи, очевидно, левшой, съездил администратора по другому уху. В ответ опять-таки грохнуло в небе, и на деревянную крышу уборной обрушился ливень.

<...> И оба подхватили администратора под руки, выволокли его из сада и понеслись с ним по Садовой. Гроза бушевала с полной силой, вода с грохотом и воем низвергалась в канализационные отверстия, всюду пузырились, вздувались волны, с крыш хлестало мимо труб, из подворотней бежали пенные потоки. Все живое смылось с Садовой, и спасти Ивана Савельича было некому... [Булгаков 1997: 426].

В этих отрывках, наряду с вполне реалистичным описанием грозы, явно проступает ее мистическое предназначение: гром гремит не сам по себе, а сопровождая удары Бегемота и Азazelло – с целью заглушить их звук и крики Варенухи, которые последовали бы за данными ударами; ливень хлещет не просто так, а затем, чтобы смыть всех, кто мог бы увидеть похищение и спасти администратора варьете.

Эта же гроза пугает Ивана Бездомного в сумасшедшем доме, ветер разбрасывает по комнате листки с его заявлением в милицию, в котором Иван пытается сформулировать жалобу на иностранца и его переводчика, виновных в гибели Берлиоза. И здесь опять гроза полностью на стороне Воланда и его свиты. Ср.: *В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось, комнату больного заливало трепетным пугающим светом [Булгаков 1997: 427].*

<...>Исписанные Иваном листки валялись на полу. Их сдуло ветром, влетевшим в комнату перед началом грозы.<...> К тому времени, как появилась издалека пугающая туча с дымящимися краями и накрыла бор и дунул ветер, Иван почувствовал, что обессилел, что с заявлением ему не совладать, не стал поднимать разлетевшихся листков и тихо и горько заплакал... [Булгаков 1997: 428].

Гроза не дает Ивану закончить задуманного дела в то же самое время, когда в другом конце Москвы два подручных Воланда расправляются с Варенухой – также с целью помешать ему сообщить в соответствующие органы о неполадках в театре варьете. И опять гроза и свита Воланда действуют заодно. А размах природного явления позволяет ему присутствовать и контролировать события сразу в нескольких местах, что оказалось невозможным даже для таких проницательных персонажей, как Бегемот, Азазелло, Гелла и Коровьев.

Как следствие, мы можем констатировать, что, подобно Гелле, женщине-вампиру, гроза является служанкой Воланда, но, в отличие от нее, участвует в действе, организованном сатаной, до самого финала. Гелла по каким-то до конца не понятным исследователями творчества М. Булгакова причинам исчезает из повествования и не принимает участия в последнем эпизоде – отходе из Москвы дьявола и представителей его свиты. Гроза же, напротив, задействована здесь очень активно – и цель проявлений природной стихии является вполне очевидной: смыть все следы пребывания в Москве Воланда и его подручных, а также скрыть от посторонних глаз уход в другой мир Мастера и Маргариты. Когда Азазелло, Мастер и Маргарита вскочили на коней и помчались прочь, гроза и ее многообразные проявления (ливень, молнии, ураганный ветер) начали свою работу. Ср.: *Они [Мастер, Маргарита и Азазелло] летели над бульваром, видели, как фигурки людей разбегаются, прячась от дождя. Падали первые капли. <...> Потом крыши сменились зеленью. Тогда только хлынул дождь и превратил летящих в три огромных пузыря на воде...* [Булгаков 1997: 673]. Как и предсказал Воланд, гроза довершила все, «**что нужно довершить**»...

Таким образом, анализируя валентные связи лексемы **гроза** и особо останавливаясь на семантике глаголов, мы можем сделать вывод, что, во-первых, действия грозы не являются спонтанными, а носят, по замыслу автора, вполне продуманный и мотивированный характер; во-вторых, проявления грозы напрямую связаны с указаниями Воланда, регулярно сопутствуют деятельности его свиты, и поэтому вполне правомерным будет, на наш взгляд, расширить список слуг сатаны еще одним участником – грозой, неодушевленной природной реалией, которая действует наряду с одушевленными персонажами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / Избранные сочинения в 3 томах. Том 2. – М.-СПб., Кристалл, 1997.

Горький М. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1: Рассказы (1892-1897). – М.: Сов. Россия, 1987. – 512 с.

Васильева А.Н. Художественная речь. – М., 1983.

Голякова Л.А. Художественный текст как специфическая знаковая система // Лингвистические и методические аспекты текста. Межвузовский сб. научн. тр. – Пермь, Пермский гос. ун-т, 1996. – С. 42-48.

Гринфельд-Зингурс Т.Я. Специфика образного мышления и жанр. – Саратов, 1989.

Журавлева О.Н. Небесные светила как действующие природные реалии (на материале романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени») / Лингвистика. Бюллетень Уральского лингвистического общества. Т.8. – Екатеринбург, 2002. – С. 18-24.

Журавлева, 2002 (б). – Журавлева О.Н. СОЛНЦЕ как действующая природная реалья (на материале романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени») // Семантика. Функционирование. Текст. Межвуз. сб. научн. тр. – Киров, 2002. – С. 106-110.

Журавлева, 2002 (в). – Журавлева О.Н. Художественное осмысление деятельности природной реалии ВЕТЕР (на материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Человек. Язык. Искусство. Материалы Междунар. науч.-практ. конференции – М., МПГУ, 2002. – С. 270-271.

Соколов, 1996. – Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М., 1996.

© Журавлева О.Н., 2006