

ФРЕЙМЫ ДОБРО И ЗЛО В ТЕКСТОВОЙ МАТРИЦЕ РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

О.А. Турбина

Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Россия

Статья посвящена когнитивно-семиотическому анализу текстовой матрицы романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в первом приближении (т. е. в самом общем первичном представлении), в частности – рассмотрению фреймов Добро и Зло как основных её компонентных когнитивно-семиотических структур. Для анализа взят текст первой публикации романа в 1966–67 гг. в периодическом литературном журнале «Москва» на том основании, что он был представлен к печати в редакции Е.С. Булгаковой, которая непосредственно участвовала в создании романа – и её по праву можно считать самым авторитетным редактором незаконченного авторского текста-черновика. В статье показано, что когнитивно-семиотический анализ текста позволяет рассмотреть его как совершенный комплексный синтаксический знак, предназначенный для выражения целостного и значительного по объёму смысла, структурно-семантическая модель которого формируется по типу когнитивно-семиотической модели – текстовой матрицы.

Ключевые слова: текстовая матрица, фрейм, комплексный синтаксический знак, когнитивно-семиотический анализ, дискурсивное значение.

Изучению романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» посвящено большое количество диссертаций и научных статей. Подавляющее большинство из них выполнены в области литературоведения, где представлены порой противоречивые трактовки основных идей М.А. Булгакова и роли главных и второстепенных персонажей: от отождествления Иешуа с Мастером [8] до признания его Богом-Отцом (именно Иешуа, а даже не Христа) [2]; Мастера сравнивают то с его героем Понтием Пилатом, то с Воляндом, то с Иисусом Христом как прототипом Иешуа Га Ноцри [8].

Лингвистических исследований этого уникального по своей сюжетной и структурной композиции романа несподручимо меньше. Но именно лингвистический анализ, направленный на изучение собственно языкового материала, кодирующего смысловое содержание посредством зафиксированных в системе языка закономерностей и возможностей использования языковых единиц в речи и формирования речевых значений, порождающих текст, позволяет объективно охарактеризовать его содержание и структуру. Не случайно М.А. Булгаков тщательно, в творческих муках отбирал слова, выражения и имена своих героев, пристально вглядываясь и вслушиваясь в их значения в общей структурной и смысловой ткани текста.

На страницах данной статьи читатель не увидит ни рассуждений о том, какие философские концепции определили взгляды М.А. Булгакова, ни о том, кто конкретно из его современников стали прототипами героев романа, ни о том, какие из реальных архитектурных строений и географических объектов были описаны автором, – этому посвящено достаточное количество литературоведческих исследований. Предлагаемая статья обращена

к когнитивно-семиотическому анализу текста романа, а именно – к описанию на основе реконструкции его фреймовой структуры посредством определения свойств составляющих её базовых фреймов, выявленных в процессе исследования речевых значений ключевых дискурсивных компонентов, когнитивно-семиотической модели – текстовой матрицы романа.

Анализ и реконструкция текстовой матрицы романа «Мастер и Маргарита» проводится с учетом описанных ранее автором данной статьи в монографии «Эмогенный текст» [9] фундаментальных механизмов и принципов текстового семиозиса, главными из которых являются принципы системности и простоты. Согласно этим принципам: а) текст, входя в систему речи (подсистему речевой деятельности) как её часть, должен сохранять в себе фундаментальные свойства целого, т. е. системы; б) хотя семиозис текста оперативно сложнее семиозиса слова и высказывания, он должен отвечать фундаментальным принципам лингво-семиозиса, т. е. быть простым и доступным для любого человека, в противном случае детям раннего дошкольного возраста был бы непонятен, к примеру, смысл детских сказок [9, с. 42]. Разумеется, есть тексты более простые и более сложные, но принципы их организации в целом едины и универсальны.

Как семиотическая единица *текст* – это *знак единого содержания* [4, 7, 11], *совершенный комплексный синтаксический знак, предназначенный для выражения целостного и значительного по объёму смысла* [9, с. 38]. Формула его когнитивно-семиотической модели (матрицы): *'когнитивно-смысловой компонент + структурно-семиотический компонент'*.

Когнитивно-смысловой компонент в терминах лингвистической семиотики – десигнат знака (текста как комплексного сентенционального знака) – смысловое содержание, включающее объективный и субъективный аспекты. *Объективный аспект* – это универсальная интернациональная картина мира (представление о мире), сформированная в результате познания человеком окружающей действительности и включающая культурные, этические, эстетические и т. д. универсалии. *Субъективный аспект* – это индивидуальная картина мира, сформированная в результате познания личностью окружающей действительности и включающая национальные культурные, этические, эстетические и др. реалии в их преломлении и интерпретации сознанием индивидуума в силу индивидуальных личностных (включая физиологические) характеристик, персонального опыта, социального окружения, среды обитания и проч.

Структурно-семиотический компонент – десигнатор знака (текста) – способ представления смыслового содержания при структурировании и систематизации внутри целого (текста) образующих его смысловых единиц и систем посредством языкового материала (знаков языка) – морфем, семантем и моделей, включая импликацию как способ представления информации, заключающийся в опосредованном (непрямом) выражении фоновых смыслов и требующий активации как вербальных, так и невербальных каналов обработки информации. Важно, что, во-первых, фоновые смыслы выявляются на всех уровнях, начиная от грамматики и заканчивая метатекстовой семантикой; во-вторых, что при имплицитном представлении информации невербальное восприятие опирается на вербальное и что именно конкретные единицы текста (слова, синтаксические конструкции и их композиции) служат опорой при декодировании имплицитных смыслов, поскольку они их и кодируют, хотя основная (первичная) функция данных единиц может быть иной. Следовательно, речевые носители имплицитной информации обнаруживаются в текстообразующих единицах разных уровней [9, с. 43].

Поскольку текст, как уже отмечалось выше, является комплексным сентенциональным знаком, он формируется по типу фреймовой модели в силу того, что структура фрейма способна включать достаточно широкую информацию и обеспечивать не только целостность текстового содержания, но и соотносительность этого содержания с действительностью. Фрейм так же, как любая другая единица когнитивно-семиотической системы (как знак языка, например), обладает собственным потенциалом, который может быть реализован в тексте в определенных целях. Фрейм / композиция фреймов – основа текстовой матрицы. Как и фрейм, матрица текста – это когнитивно-семиотическая модель. Но она представляет собой результат творческого переосмысления фреймовой структуры

при актуализации текста и/или результат ее интерпретации в процессе восприятия реципиентом текста-оригинала. Расхождения в понимании текста-оригинала объясняются тем, что его восприятие формирует в представлении каждого читателя матрицу, которая может более или менее, а иногда существенно отличаться от текстовой матрицы автора.

Текстовая матрица, как любая другая единица когнитивно-семиотической системы, имеет понятийно-смысловой и структурный планы. Понятия *фрейм* и *матрица текста* близки и в ряде случаев взаимозаменяемы. Различие между ними в том, что понятие *фрейм* относится к плану представления и может быть применимо к любой лингво-семиотической единице (к слову, словосочетанию, предложению, тексту), а понятие *матрица* – только к тексту и обращено в план реализации, т. е. включает активный творческий (антропогенный) компонент [9, с. 47].

Фреймы, формирующие матрицу художественного текста, обычно обозначены в заголовке, в эпиграфе, если он имеется, в заголовках глав, а также часто повторяющимися в тексте от начала и до конца дискурсивными единицами. В зависимости от степени сложности когнитивно-семиотической модели текста фреймы в текстовой матрице могут быть выстроены иерархически: один, два (реже больше) базовых фрейма, слоты в структуре которых способны обрабатывать метафорические и символическими смыслами и образовывать окказиональные авторские когнитивно-семиотические модели: фреймы-метафоры и фреймы-символы.

Заголовок романа «Мастер и Маргарита» отсылает к базовому фрейму *'история любви мужчины и женщины'*. Дискурсивная единица *любовь* в заголовке отсутствует, но тема любви присутствует в нем имплицитно по ассоциации с серией заголовков известных произведений мировой художественной литературы: «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта», «Руслан и Людмила» и др. Однако следующий за заголовком эпиграф актуализирует главную тему и сценарий романа – *'отношения и смысл Добра и Зла'*:

Так кто ж ты наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо – Гёте «Фауст» (выделено мной – О.Т.), – обозначив два базовых фрейма текстовой матрицы: *Добро* и *Зло*.

Фрейм Зло в эпиграфе обозначен первым и не случайно. Начнем с его анализа и мы.

С.И. Ожегов в своем словаре определяет *Зло* так: *нечто дурное, вредное, беда, несчастье, неприятность, досада, злость* [6]; дефиниция *Зла* в Философском словаре дополняет статью из словаря С.И. Ожегова: *Зло – наиболее общее оценочное понятие, обозначающее отрицательный аспект человеческой деятельности, то, что подлежит ограничению и преодолению, всё, что оказывает разрушающее действие на человека, жестокость, коварство, пороки, следствие ложных суждений,*

ть блага, его частный случай, грех [10]. Приведенные определения позволяют описать фрейм Зло, структуру которого традиционно формируют слоты *вред, беда, несчастье, неприятность, досада, злость, разрушение, пороки, грехи, тень* (как частный случай блага).

Фрейм Добро именован в эпиграфе *Благо* и тоже не случайно. *Добро* и *Благо* – понятия очень близкие, часто пересекающиеся, но далеко не всегда тождественные. Сравним: *Добро* – *всё положительное, хорошее, полезное* [6]; *наиболее общее оценочное понятие, обозначающее позитивный аспект человеческой деятельности, в рамках морального освоения мира то же, что в рамках научного познания – истина, а в рамках художественного – красота, у Канта добро – свойство воли* [10].

Благо – *добро, благополучие* [6]; *наиболее общее понятие для обозначения положительной ценности, то, что определяет человеческую потребность, отвечает интересам людей, полезное людям, благо относительно, т. к. то, что благо для одного, может быть злом для другого* [10].

Таким образом, в структуру традиционных фреймов *Добро* и *Благо* входят одни и те же или очень близкие по значению слоты: *положительные ценности, созидание, истина, красота*, и противопоставлены они лишь по одному признаку – признаку относительности: *Добро* абсолютно, *Благо* относительно.

И всё-таки, несмотря на подмену в эпиграфе одного понятия другим¹, роман «Мастер и Маргарита» – о смысле и диалектических отношениях *Добра* и *Зла* и их роли в судьбах людей.

Рассмотрим дискурсивно обозначенную в тексте романа парадигму основных оппозиций во фреймово-слотовых структурах, которые формируют когнитивно-семиотические модели «Добра» и «Зла» в обыденном представлении, но обрамляющие «Добро» и «Зло» кавычки указывают здесь на их относительность в текстовой матрице романа:

«ДОБРО» – «ЗЛО»

свет (день) – тьма/тьень (ночь)

солнце – луна

истина – ложь

жизнь – смерть

Свет и *тьма/тьень* – это ипостаси «Добра» и «Зла»; *солнце* и *луна* – символы; *истина* и *ложь* – их воплощения. Выше уже отмечалось, что композиция фреймов может иметь иерархическую структуру, где слоты базовых фреймов способны формировать собственную когнитивно-семиоти-

ческую модель. Например, слот *истина* разворачивается во фреймовую модель, включающую слоты *вера* (противопоставлен слоту *безверие*), *слово* в библейском значении (противопоставлен слоту *словоблудие* в значении «надругательство над словом»), *красота* (противопоставлен слоту *уродство*), *любовь* (противопоставлен в романе слоту *поп*) и т. д.

Огромное значение в текстовой матрице романа имеют фреймы-символы *солнце* и *луна*.

Солнце в общепринятом символическом значении – источник жизни, света и тепла, имеет очень широкое толкование. В большинстве культур это основной символ созидательной энергии. В качестве источника тепла Солнце представляет собой жизненную силу, страсть, храбрость и вечную молодость. Как источник света оно символизирует знания, интеллект. Аллегорическая фигура Правды в западном искусстве часто изображается с Солнцем в руках. Солнце – символ королевского величия и имперского блеска. В большинстве традиций Солнце – символ мужского начала [5]. Таким образом, все общекультурные символические значения слова *солнце* определяют его стотовую позицию во фрейме *Добро*.

Однако уже с первых страниц романа заметно, что в его текстовой матрице *солнце* вовсе не символизирует *Добро* или *Благо*, а *свет* не является их ипостасью. Напротив, *солнце* со всеми его проявлениями и воздействием на окружающую среду становится источником страданий героев:

В тот час, когда, кажется, и сил не было дышать, когда *солнце*, *раскалив* Москву, в *сухом тумане* валиться куда-то за Садовое кольцо, – никто не пришел по липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея [1, ч. 1, с. 8];

И тут *знойный* воздух стусился перед ним, и соткался из этого воздуха призрачный гражданин престранного вида [1, ч. 1, с. 8];

– Фу ты, черт! – воскликнул редактор. – Ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва *удар* от *жары* не сделался! [1, ч. 1, с. 8];

Все еще скалясь, прокуратор поглядел на арестованного, затем на *солнце*, *неуклонно поднимающееся вверх* над конными статуями гипподрома, лежащего далеко внизу направо, и вдруг в какой-то *тошной мути* подумал о том, что проще было бы изгнать с балкона этого странного разбойника, произнеся только два слова – «повесить его» [1, ч. 1, с. 18];

Пилат поднял *мученические* глаза на арестанта и увидел, что *солнце* уже довольно высоко стоит над гипподромом, и что *луч* подобрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, что тот *сторонится* от *солнца* [1, ч. 1, с. 19];

В саду было тихо. Но выйдя из-под колоннады на заливаемую *солнцем* верхнюю площадку сада с пальмами на *чудовищных* слоночьих ногах, площадку, с которой перед прокуратором развернулся весь *ненавистный* ему Ершалаим с висячими мостами, крепостями и, самое главное, с неподдающейся никакому описанию глыбой мрамора *с золотой драконовьей чешуей вместо крыши* – храмом ершалаимским... [1, ч. 1, с. 24] – и т. д. (курсив мой – О.Т.).

¹ Перевод цитаты из «Фауста» Гёте:

– *Nun gut, wer bist du denn?*

– *Ein Teil von jener Kraft,*

Die stets das Böse will

Und stets das Gute schafft –

принадлежит самому М.А. Булгакову, и он мог бы перевести *das Gute* как *добро* (Ср. →* *что вечно хочет зла и вечно делает добро*), но предпочел в переводе именно *благо*.

Курсивом в цитатах выделены текстовые единицы, подчеркивающие отрицательное дискурсивное значение слова *солнце* и усиливающие впечатление негативного влияния обозначенного им объекта на персонажей романа. Заметно, что символ *солнце* присущее ему положительное символическое значение утрачивает и получает в тексте романа резко отрицательное символическое значение *раскаленного источника адского огня*. Слотами фрейма-символа *солнце* в романе становятся *жара, жар, пекло, зной, мука* и т. п. Таким образом, из когнитивно-семиотической модели Добро/Благо слот *солнце* перемещается в противопоставленную ей фреймовую модель *Зло*.

Еще более выраженным метаморфозам подвергается фреймовый слот *Добра свет*. *Свет*, особенно яркий, всегда сопровождает в романе жуткие, кошмарные или непристойные события:

Берлиоз не стал слушать попрошайку и ломачу регента, подбежал к турникету и взялся за него рукой. Повернув его он уже собирался шагнуть на рельсы, как в лицо ему *брызнул* красный и белый *свет*: *загорелась* в стеклянном ящике надпись – «Берегись трамвая!»

Тотчас и подлетел этот трамвай, поворачивающий по новопроложенной линии с Ермолаевского на Бронную. Повернув и выйдя на прямую, он внезапно *осветился* изнутри *электричеством*, взвыл и надал [1, ч. 1, с. 32];

Так вот в этой ванне стояла голая гражданка вся в мыле и с мочалкой в руках. Она близоруко прищурилась на ворвавшегося Ивана и, очевидно, обознавшись в *адском освещении*, сказала тихо и весело: – Кирюшка! Бросьте трепаться! Что вы с ума сошли... Федор Иваныч сейчас вернется [1, ч. 1, с. 36];

В половину одиннадцатого часа того вечера, когда Берлиоз погиб на Патриарших, в Грибоедове наверху была *освещена* только одна комната, и в ней томилась двенадцать литераторов, собравшихся на заседание и ожидавших Михаила Александровича [1, ч. 1, с. 39];

Далеко, далеко от Грибоедова, в громадном зале, *освещенном тысячами лампами*, на трех цинковых столах лежало то, что еще недавно было Михаилом Александровичем [1, ч. 1, с. 40];

И ровно в полночь ... что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно кричал под музыку: «Аллилуйя!!» Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто *засветились*, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в *лампах* как будто *прибавили свету*, и вдруг, как бы сорвались с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда [1, ч. 1, с. 40];

Вас удивляет, что нет *света*? Экономия, как вы, конечно, подумали? Ни-ни-ни! ... Просто мессир не любит *электрического света*, и мы дадим его в самый последний момент. И тогда, поверьте, *недостатка в нем не будет*. Даже, пожалуй, *хорошо было бы, если бы его было поменьше* [1, ч. 2, с. 73].

Слоты фрейма *свет* в романе: *огни, лампы, электрическое освещение* и проч.

Однако *свет* имеет в тексте и противоположное, положительное дискурсивное значение:

Тление на глазах Маргариты охватило зал, над ним потек запах склепа. Колонны распались, *угасли*

огни, все съежилось, и не стало никаких фонтанов, камелий и тюльпанов. А просто было то, что было: *скромная гостиная ювелирши*, и из приоткрытой в нее двери выпадала *полоска света*. В эту *открытую дверь* и вошла *Маргарита* [1, ч. 2, с. 85].

В данной цитате представлено преобразование, начало семантического сдвига в дискурсивном значении слова *свет*, в силу которого слот *свет* смещается в текстовой матрице из фрейма *Зло* во фрейм *Добро/Благо*: *измучившие Маргариту слепящие адские огни* угасли, и её поманила *спасительная полоска света*, указавшая на *открытую дверь* – символ надежды и спасения. Примечательно, что далее в тексте романа речевая единица *свет* с отрицательным дискурсивным значением более не употребляется. Напротив, в текстовом фрагменте:

– Он прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собой мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

– Мне ничего не трудно сделать, – ответил Воланд, – И тебе это хорошо известно. – Он помолчал и добавил: А что же вы не берете его с собой в *свет*?

– Он не заслужил *света*, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий [1, ч. 2, с. 127]

слово *свет* имеет положительное дискурсивное значение, которое, при поверхностном прочтении может быть принято за синоним выражения *абсолютное добро*. Однако здесь *свет* – слот фрейма *Благо*, а не фрейма *Добро*. Фрейм *Добро* в тексте романа имеет ущербную структуру, т. к. в нем пустует позиция слота-символа *солнце* и заметно выпадает слот *свет*. Остается актуальным лишь слот *истина*, оформившийся в полноценный и ключевой фрейм, структуру которого образуют слоты *вера, слово, красота* и др.

Истина – единственное и неоспоримое воплощение и способ существования *Добра*. Отрицание и попрание *истины* жестоко карается. Самую жуткую казнь – небытие – заслужил Берлиоз. За воинствующее безверие и главное – за насильственное словоблудие литератор подвергся страшному наказанию, ибо он дважды надругался над *словом*:

Берлиоз же хотел *доказать* поэту, что главное не в том, каков был Иисус, плох ли, хорош ли, а в том, что Иисуса-то этого как личности вовсе не существовало на свете, и что все рассказы о нем – *простые выдумки и самый обыкновенный миф* [1, ч. 1, с. 9].

Берлиоз не только ни во что не верил сам, но и буквально насильствовал неокрепший интеллект Бездомного, развернув вероломную дискуссию, настойчиво и со ссылкой на «авторитетные» источники (их содержание, видимо, либо было им искажено, либо понято превратно) убеждая поэта в своей правоте. Следовательно, Берлиоз отверг *веру* и надругался над *словом*, извратив тем самым *истину*.

Между тем, *слово* в текстовой матрице романа имеет созвучное с библейским сакральное значение (ср.: «*Вначале было Слово и Слово было у Бога*

и Слово было Бог...» [3]). Оно бессмертно и всевластно, особенно если несет истину. Именно поэтому рукописи не горят (ср. русскую поговорку *Написано пером – не вырubiшь топором*). Мастер награжден высшими силами (не только Воландом, но и тем, кто назван в романе *Он*) за то, что в своем историческом романе не погрешил против истины – угадал, что произошло с прототипами его героев две тысячи лет назад и талантливо описал события.

Напротив, Иван Бездомный наказан за намеренное искажение истины и словоблудие, ибо он написал свой роман об Иисусе по заказу издательства и с определенными установками, равно как и свои чудовищные стихи писал не от сердца, а по заказу времени. Но все же поэт был прощен, поскольку отказался от своего гадкого жетворчества. За ложь как попрание истины наказаны и другие герои романа: Варенуха наказан за вранье по телефону; Андрей Фокич Соков, буфетчик из Варьете, – за обман покупателей; Поплавский, дядя покойного Берлиоза, – за искажение истинной причины его приезда из Киева в Москву и т. д. Ложь явилась одной из главных причин страданий Маргариты, которые она навлекла на себя, в течение долгого времени обманывая мужа. И только истинная любовь стала для нее спасением, укрепила волю, дала силу и бесстрашие на борьбу за спасение мастера:

За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви! Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь! [1, ч. 2, с. 56].

Дискурсивное значение слова любовь определяет его слотовую позицию во фрейме истина. Настоящая, верная, вечная любовь также сакральна, как и слово. Любовь Маргариты наделена в романе животворящей силой, исцеляющей не только мастера, но и способствующей возвращению к жизни Ивана Бездомного. Любовь – причина перерождения и самой Маргариты, благодаря которому она становится частью Природы, обретая свободу, власть над её силами и существами. Любовь всевластна, но именно в её всевластии кроется и относительность даруемого ею блага:

– Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож! [1, ч. 1, с. 87].

Дискурсивное значение слова любовь, формирующееся отношениями с соседствующими дискурсивными единицами, включает сему губительности и вносит зловещие нотки предчувствия беды.

Но не только любовь, а вместе с ней природная красота главной героини и, главное, – само ее имя «Маргарита» занимают в когнитивно-семиотической модели романа значимую позицию:

– Установилась традиция, – говорил далее Коровьев, – хозяйка была должна непременно носить имя Мар-

гариты, ... Сто двадцать одну Маргариту обнаружили мы в Москве, и, верите ли, ни одна не подходит! И, наконец, счастливая судьба... [1, ч. 2, с. 74].

Так почему именно Маргарита?

Имя Маргарита происходит от греческого «жемчужина» (*μαργαρίτης*) и непосредственно связано с главным символом романа – луной, который не просто пронизывает символическую реальность текстовой матрицы, но по сути формирует её, ибо именно он становится ключом к декодированию общего смысла, раскрывая дискурсивные значения текстовых единиц, описывающих события, характеры персонажей и их имена.

Имя Маргарита (жемчужина) в текстовой матрице романа – десигнатор миниатюрного образа луны – десигната данного речевого знака.

Луна в разных культурах ещё более многозначный символ, чем солнце, и несущий в себе глубокое мистическое значение. Символическое значение слова луна соотносит его с такими понятиями, как женщина, вода, плодородие, смерть, возрождение, ночь; не имея собственного света, луна отражает солнечный. Кроме того, это образ становления и вечного возвращения, символ циклических процессов. Издревле люди верили в то, что луна влияет на сумасшедших и одновременно связана с жизнью и смертью [12].

Как жемчужина рождается в водной стихии, так и Маргарита, перерождаясь, принимает посвящение в воде:

Маргарита чувствовала близость воды и догадывалась, что цель близка. ... Маргарита прыгнула с обрыва вниз и быстро спустилась к воде. Вода манила ее после воздушной гонки. Отбросив от себя щетку, она разбежалась и кинулась в воду вниз головой. Легкое ее тело, как стрела, возлилось в воду, и столб воды выбросило почти до самой луны. Вода оказалась теплой, как в бане, и, вынырнув из бездны, Маргарита вдоволь наплавалась в полном одиночестве ночью в этой реке [1, ч. 2, с. 71].

Не случайно в столь небольшом отрывке текста многократно повторяется слово вода, дискурсивное значение которого в матрице романа также включает символический смысл, развившийся на основе физических свойств воды: вода является одним из основных условий жизни; в природе она способна переходить в иное состояние (лед, пар), в силу чего она никогда не гибнет, а вечно обновляется сама и обновляет природу. Вода наделена автором созидательной силой в противоположность огню, уничтожающему Грибоедов, нехорошую квартиру и подвалчик мастера.

Но вернемся к Луне.

Фрейм-символ луна так же, как и фрейм-символ солнце, включает слот свет. Но слот свет луны противопоставлен в романе слоту свет солнца по признакам бледный ↔ яркий (слепящий); прохладный ↔ жгучий; приятный ↔ мучительный; призрачный (таинственный) ↔ освещающий (вскрывающий) гадкие поступки, недостойное поведение, вредоносные события; волшебный

(пробуждающий, возрождающий) ↔ губительный; манящий ↔ преследующий и т. д.:

Маргарита сделала еще один рывок, и тогда все скопище крыш провалилось сквозь землю, а вместо него появилось внизу *озеро дрожащих электрических огней*, и это озеро внезапно поднялось вертикально, а затем появилось над головой у Маргариты, и под ногами блеснула *луна*. Поняв, что она перекувыркнулась, Маргарита приняла нормальное положение и, обернувшись, увидела, что и озера уже нет, а что там, сзади нее, осталось только *розовое зарево* на горизонте. И оно исчезло через секунду, и Маргарита увидела, что она наедине с летящей над нею и слева *луной*. Волосы Маргариты давно уже стояли кошной, а *лунный свет* со свистом *омывал* ее тело [1, ч. 2, с. 69].

В данном фрагменте дискурсивное значение текстовых единиц *озеро дрожащих электрических огней*, *розовое зарево* формируется отрицательным символическим значением: *ненавистная Маргарите реальность* – шумный и полный порочных, продажных и подлых людей город, от которого она рывком освободилась и влилась в иную реальность, где *лунный свет* не обжигает, а *омывает тело*, со свистом срывая налет липкой городской «грязи».

Собственно, фрейм-символ *Луна – светило ночи* – и формирует в романе матрицу иной реальности, манящей героев романа и сулящей им, хотя и призрачное, но блаженное бытие. *Луна* сопровождает все знаковые события с положительным значением: полет Маргариты, ночные прогулки мастера по балкону клиники, воспоминания Никанора Ивановича о сказочной ночи и Ивана Поньрева о влекущей мистической реальности, с которой он соприкоснулся в юности. Эти воспоминания мучительны, но мучительны лишь потому, что пережитые события невозвратны:

Иван Николаевич всегда застает этого обитателя особняка в одной и той же *мечтательной* позе, со взором, обращенным к *луне*. Ивану Николаевичу известно, что, *полюбовавшись луной*, сидящий непременно переведет глаза на окна фонаря и упрется в них, как бы ожидая, что сейчас они распахнутся и появится на подоконнике что-то *необыкновенное*. (...) сидящий (...) вдруг всплеснет руками и в какой-то *сладостной тоске*, а затем уже и просто довольно громко будет бормотать:

– Венера! Венера!... Эх, я дурак!... (...) Зачем, зачем я не улетел с нею? Чего я испугался, старый осел? Бумажку выправил!.. Эх, терпи теперь, старый кретин!... [1, ч. 2, с. 143].

Луна в когнитивно-семиотической модели романа – это также и символ, и условие спасения: по *лунной дорожке* устремляется к *луне* Понтий Пилат, сопровождаемый бродячим философом Га Ноцри, после того, как две тысячи лет (*двенадцать тысяч лун*) взирал на неё в надежде на спасение. И не случайно последнее, что видит перед своей гибелью Берлиоз, – это раскальвающаяся *луна*:

Тут в мозгу у Берлиоза кто-то отчаянно крикнул – «Неужели?!...» Еще раз, и в *последний раз*,

мелькнула *луна*, но уже *разваливаясь на куски*, и затем стало темно [1, ч. 1, с. 32].

Мелькнувшая в последний раз и развалившаяся на куски луна здесь – символ утраты всякой надежды на спасение.

Луна сопровождает и ночной полет Воланда со своей свитой, мастера и Маргариты в их по-смертном преображении:

Ночь густела, летела рядом (...) Когда же навстречу им из-за леса начала выходить багровая и полная *луна*, все обманы исчезли, свалились в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая одежда [1, ч. 2, с. 133].

В лунном свете открылось истинное обличье Воланда, его свиты и мастера:

Себя Маргарита видеть не могла, но она хорошо видела, как изменился мастер. Волосы его белели теперь при *луне* и сзади собрались в косу, и она летела по ветру. (...) Подобно юноше-демону, мастер летел, не сводя глаз с *луны*, но улыбался ей, как будто *знакомой хорошо и любимой*, и что-то, по приобретенной в комнате № 118 привычке, – сам себе бормотал [1, ч. 2, с. 133].

Мастер... Почему М.А. Булгаков лишил имени своего героя? Почему устами Маргариты назвал его *мастер*? И почему мастер с подчеркнутой гордостью сам называл себя так? Или, выражаясь в терминах лингвистической семиологии, – какой десигнат закреплен за десигнатором *мастер* в когнитивно-семиотической матрице романа?

Слово *мастер* происходит от латинского *magister* – начальник, глава, правитель, смотритель, учитель, руководитель. В русском языке основное значение слова *мастер* – специалист, достигший высокого искусства в своем деле; человек, который умеет хорошо делать что-либо [6]. Исконные латинские и развившиеся на их основе значения русского слова *мастер* формируют его системно-языковой потенциал, определяющий возможности его речевой реализации.

В когнитивно-семиотической модели романа дискурсивное значение имени *мастер* – это *творец*, достигший в своем творчестве истинного искусства. То, что имя *мастер* начинается со строчной буквы, ставит его, с одной стороны, в один ряд с другими великими мастерами человечества, а с другой – в оппозицию с великим Творцом. Однако то, что персонального имени (имени собственного) у *мастера* нет, напротив, сближает его с великим Творцом, у которого тоже нет имени (Иисус Христос имеет собственное имя потому, что он – сын человеческий). Очевидно, что сема *творца*, равно как и отсутствие у *мастера* имени собственного, послужила поводом для ряда исследователей, которые, как уже было замечено выше, отождествляют его то с Иешуа Га Ноцри, то с Иисусом Христом, то с Воландом, что, разумеется, ошибочно, ибо у всех перечисленных собственное имя есть. Тем не менее стоит обратить внимание на то, что, поскольку имена *мастер* и *меркур* имеют общую этимологию (от лат. *magister*), оба знака имеют схожий системный семантический потенциал, реа-

лизуемый, однако, в тексте романа по-разному. Это отчасти роднит двух героев романа. Но если архисема десигната имени *мастер* – *творец*, то архисема десигната имени-обращения к Воланду *мессир* – *владыка* (в смысле – *глава, правитель, смотритель, вершитель*):

(Воланд:) Я, откровенно, не люблю последних известий по радио. ... Мой глобус гораздо удобнее, тем более, что *события мне нужно знать точно*. Вот, например, видите этот кусок земли, бок которого моет океан? Смотрите, вот он *наливается огнем*. Там *началась война*. Если вы приблизите глаза, вы увидите детали. ...

Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее, в луже крови, разметавшего руки маленького ребенка.

– *Вот и все*, – улыбаясь, сказал Воланд, – он не успел *нагрешить, работа Абадонны* безукоризненна [1, ч. 2, с. 77].

Но творец ли Воланд? Нигде в тексте романа не упоминается о чем-либо реально сотворенном Воландом. Всё созданное им – обман: денежные купюры с магического сеанса превращаются в наклейки от нарзана, подаренные зрителям варьете фальшивые наряды призрачны и исчезают за пределами театра.

Этимология имени *Воланд* прослеживается от двух омонимичных в исходной форме латинских глаголов (1-е лицо, наст. время, изъявительное наклонение): *volo* (инф. *volare*) – *летаю* и *volo* (инф. *velle*) – *решаю, распоряжаюсь*, точнее – от образованных от этих глаголов герундиальных форм: *voland* и *volend*, что позволяет восстановить дискурсивное значение имени *Воланд* в текстовой матрице романа: *летающий распорядитель*, или – *демон-вершитель*. И действительно, реальны только разрушительные деяния Воланда и распоряжения, связанные с вершением судеб людей в зависимости от степени тяжести совершенных ими грехов и цены жертв, принесенных во их искупление.

– ... *Вы умрете другой смертью*.

– Может быть, вы знаете, какой именно (...), и скажете мне?

– Охотно, – отозвался незнакомец. *Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь зубы пробормотал что-то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...» – и громко и радостно объявил: – Вам отрежут голову!* [1, ч. 1, с. 13].

Мастер же, угадав и описав как будто реально однажды произошедшие события, в действительности *сочинил роман*, в котором *сотворил* пусть близкую к истине, но *иную* реальность. Понтий Пилат и Иешуа Га Ноцри – герои *его* романа, где мастер, как и Воланд, тоже вершитель. Именно поэтому мастер властен простить Пилата и освободить его от двухтысячелетнего заточения в бессмертии:

– Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой!

Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на сидящего прокуратора. Он сложил руки рупором и *крикнул* так, что эхо запырало по безлюдным и безлесым горам:

– *Свободен! Свободен!* Он ждет тебя! [1, ч. 2, с. 136].

И тем не менее, М.А. Булгаков убеждает читателя, пусть в иррациональной, но в реальности выдуманной (им самим и его героем – мастером) мира, и в том, что он совершенней мира физического, поскольку события в нем не безысходны, ибо они во власти автора – творца:

– Боги, боги! – говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще. – Какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, – тут лицо из надменного превращается в умоляющее, – ведь *ее не было!* Моллю тебя, скажи, *не было?*

– Ну, конечно, *не было*, – отвечает хриплым голосом спутник. – Это тебе померещилось.

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

– Клянусь! – отвечает спутник, и *глаза его почему-то улыбаются* [1, ч. 2, с. 144].

Здесь стоит обратить внимание на мелькнувшую в тексте коротенькую фразу самого М.А. Булгакова – автора сочиненного им романа:

Даже у меня, *правдивого повествователя*, но *стороннего человека*, сжимается сердце при мысли о том, что испытала Маргарита, когда пришла на другой день в домик мастера (*по счастью* не успев поговорить с мужем, который не вернулся в назначенный срок) и узнала, что мастера уже нет. Она сделала все, чтобы разузнать что-нибудь о нем и, конечно, не разузнала ничего. *Тогда она вернулась в особняк и зажила на прежнем месте* [1, ч. 1, с. 56–57].

Как иронично и даже с искрой юмора М.А. Булгаков называет себя *правдивым повествователем*, кодируя за насмешкой подтекст: *я вам очень подробно и красочно рассказываю обо всех этих обыденных («Тогда она вернулась в особняк и зажила на прежнем месте») и фантастических событиях, но разве стоит всему этому верить? Было ли это в действительности?* Ответ на этот вопрос звучит в романе из уст Иешуа: *«Ну, конечно, не было, (...) Клянусь!»* – *отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются* – фраза, дискурсивное значение которой в тексте романа читается как: *для того, кто хочет верить в то, что описанных событий в действительности не было, пусть будет так*, но странная улыбка на изуродованном побоями (они вполне реальны!) лице бродячего философа намекает: *а может все-таки было?*

Итак, вернемся к парадигме слотовых оппозиций фреймов *Добро* и *Зло* в текстовой матрице романа. Их безусловными компонентами (слотами) являются *истина (Добро)* и *ложь (Зло)*. Остальные слотовые позиции занимают слоты с двойственным значением, в силу чего сами фреймы преобразуются во фреймы-перевертыши, или точнее – сра-

стаются в один гибридный фрейм, где значения слотов относительноны и где в главной оппозиции к Злу также в силу семы относительности оказывается *Благо*, а не *Добро*.

Таким образом, мир в концептуально-семиотической модели романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – перевертыш *Добра* и *Зла*. Эти понятия относительноны, взаимосвязаны и каузуют друг друга: стражник-палач, чтобы облегчить страдания Иешуа (сделать *добро*), убивает его копьем (совершает *зло*); мастер, создав гениальный роман (найдя истину – *добро*), уничтожил этим свою жизнь и причинил горе любимой (*зло*). Сплетение добра и зла – в тайной любви Маргариты (обман и измена мужу – *зло*; искреннее и глубокое чувство – *добро*) и мастера (прелюбодеяние с чужой женой – *зло*; великая любовь – *добро*). Что стало через две тысячи лет с ростками *добра*, которые дала жертва Иешуа? «Они – люди как люди», только «квартирный вопрос их испортил». Т. е. люди всё те же и стали даже хуже? Разоблачить их пороки и наказать, кроме Воланда и его свиты, некому. Вооруженные до зубов ответственные сотрудники органов – лишь карикатурные персонажи, абсолютно бесполезные в борьбе со «злом», да и со *злом* ли? Напротив – за театрально-карикатурной внешностью членов свиты Воланда уже в начале романа ощущается грозная и неподкупная сила возмездия *зла*. Заметим, помимо преступников, негодяев, развратников, убийц, казнокрадов и прочих отбросов человеческого общества на балу у Воланда оказались гении разных эпох:

– ... Здесь (в оркестре – О.Т.) только *мировые знаменитости*. (...)

– Кто дирижер?

– Иоганн Штраус! – закричал кот. – И пусть меня повесят в тропическом лесу на лиане, если на каком-нибудь балу когда-либо играл *такой оркестр*! Я приглашал его! И, заметьте, *ни один не заболел и ни один не отказался!* [1, ч. 2, с. 79].

Быть приглашенным на бал к Воланду – большая честь.

Так может быть, борьба со *Злом* – это и есть *Добро*? А не бессмысленное поклонение *Добру* и слепая вера в него: убийца Марк Крысобой – «добрый человек» и искалечили его тоже «добрые люди». Глупец Левий Матвей появляется перед Воландом из-за колонны, т. е. практически из тени, которую сам же и отрицает.

Что есть «Добро» и «Зло»? Заданный эпиграфом романа вопрос остается открытым. Воланд – только *часть той силы*. Видимо, Свет всё же существует, но не для людей: человеку свойственно ошибаться, неизбежно грешить и... плутать по Земле. Однако само «отмывание грехов» (иногда – в прямом смысле), преодоление трудностей, горестей жизни – *благо* для человека, т. к. является условием взросления и роста души: мастер устал, плутая в поисках истины, страдая, терпя лишения,

но возвращая душу. Он нашел истину через свое творчество («*О, как я угадал!*») [1, ч. 2, с. 84]. И за это ему уготовано прощение и покой.

Фреймы-перевертыши, легшие в основу текстовой матрицы романа «Мастер и Маргарита», кодируют идею, что ни *Добра*, ни *Зла* в чистом виде не существует, что борьба между *Добром* и *Злом* бессмысленна и что их равновесие и есть *Благо*. Смерть мастера и Маргариты – зло. Но она же и есть благо, т. к. дарует вожеланный покой героям: лишает потребности за что-то бороться, мстить (исчезает ведьмино косоглазие и хищный оскал Маргариты).

Таким образом, когнитивно-семиотическая модель романа строится на сращении фреймовых структур, сплетении прямых, переносных, метафорических и символических значений слотовых позиций, формируя многомерную текстовую матрицу, описать которую, конечно же, невозможно в рамках одной статьи.

Было ли то, что описано в романе, или не было? – Не важно это, говорит нам автор. А важно то, что физический мир-перевертыш чудовищно плох. Хорош и в этом смысле реален только воображаемый, потусторонний мир, где герои могут найти отдохновение и покой. Только там существует *настоящий* (не палящий, как от наземного солнца, и не призрачный, как от луны) *свет*: там, куда отправляются мастер и Маргарита в посмертном преображении, нет тьмы, она заканчивается, полночь сменяется утром, и сразу наступает рассвет.

Литература

1. Булгаков, М.А. *Мастер и Маргарита* / М.А. Булгаков // Москва. – 1966, № 11 (ч. 1); 1967, № 1 (ч. 2).

2. Губанихина, Е.В. К проблеме авторского замысла в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е.В. Губанихина, Е.А. Жесткова // *Международный журнал экспериментального образования*. – 2016. – № 2 (ч. 1). – С. 129–132.

3. *Евангелие от Иоанна* // *Новый завет: Евангелие от Иоанна: Глава 1*.

4. Лосев, А.Ф. *Бытие. Имя. Космос* / А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во «Мысль» Российский открытый университет, 1993. – 853 с.

5. *Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия*. – [http://megabook.ru/article/Солнце%20\(символ](http://megabook.ru/article/Солнце%20(символ)

6. Ожегов, С.И. *Словарь русского языка* / С.И. Ожегов. – М.: Русский язык, 1984. – 816 с.

7. Потебня, А.А. *Эстетика и поэтика* / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.

8. Сорокина, Л.М. *Сакральная география Москвы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. ... канд. филол. наук.* – Архангельск, 2010. – 24 с.

9. Турбина, О.А. *Семиозис эмогенного текста / Эмогенный текст; под редакцией О.А. Турбиной*

биной. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ. – С. 7–61.

10. *Философский словарь* / под ред. И.Т. Фролова. – М.: Изд-во политической литературы. – 560 с.

11. Франк, И. *Алогичная культурология* / И. Франк. – М.: Восточная книга, 2014. – 368 с.

12. *Энциклопедия Символы и Знаки*: – <http://sigils.ru/seals/vapula.html>

Турбина Ольга Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры лингвистики и перевода, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск), turbina371@mail.ru

Поступила в редакцию 10 марта 2019 г.

DOI: 10.14529/ling190203

FRAMES “GOOD” AND “EVIL” IN THE TEXT MATRIX OF THE NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA” BY M.A. BULGAKOV

O.A. Turbina, turbina371@mail.ru

South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation

The article is devoted to the cognitive semiotic analysis of the text matrix in the novel “The Master and Margarita” by M.A. Bulgakov in its general, basic representation. Particularly, the frames “Good” and “Evil” are examined as the main componential and cognitive-semiotic structures of the text matrix. For analysis, we have taken the text of the first edition of the novel published in 1966–67 in the periodical literary journal “Moscow”, due to the fact that it was submitted to the publication in E.S. Bulgakova’s edition; she was directly involved into creation of the novel, and can be acknowledged as the most competent editor of the incomplete author’s draft text. The article shows that cognitive semiotic analysis of the text allows considering it a perfect complex sentential sign that is used for expression of holistic and significant amount of meaning, structural semantic model of which is formed after a cognitive semiotic model, namely the text matrix.

Keywords: text matrix, frame, complex sentential sign, cognitive semiotic analysis, discourse meaning.

References

1. Bulgakov M.A. *Master i Margarita*. [The Magister and Margarita]. Moskva, no. 11, 1966 (ch. 1); no. 1, 1967 (ch. 2).
2. Gubanikhina E.V., Zhestkova E.A. K probleme avtorskogo zamysla v romane M.A. Bulgakova “Master i Margarita” [To the Problem of the Author’s Intention in the novel “Magister and Margarita”]. *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya*, 2016, no. 2 (chast' 1), p. 129–132.
3. *Novyy zavet: Evangelie ot Ioanna: Glava 1*. [The New Testament: Gospel according to John. Part 1].
4. Losev A.F. *Bytie. Imya. Kosmos*. [Existence. Name. Space] Moscow, Izdatel'stvo «Mysl'», Rossiyskiy otkrytyy universitet, 1993, 853 p.
5. *Megaentsiklopediya Kirilla i Mefodiya* [Kirill and Mefodiy Encyclopedia] [http://megabook.ru/article/Солнце%20\(символ\)0](http://megabook.ru/article/Солнце%20(символ)0)
6. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka* [Russian Language Dictionary]. Moscow, Russkiy Yazyk publ., 1984, 816 p.
7. Potebnya A.A. *Estetika i poetika* [Esthetics and Poetics]. Moscow, Iskusstvo publ., 1976, 613 p.
8. Sorokina L.M. *Sakral'naya geografiya Moskvyy v romane M.A. Bulgakova “Master i Margarita”*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk. [Sacral Geography of Moscow in the M.A. Bulgakov’s novel “Magister and Margarita”]. Arkhangel'sk, 2010, 24 p.
9. Turbina O.A. *Semiozis emogennogo teksta. Emogennyy tekst* [Semiosis of Emotive Text. Emotive Text]. Ed. O.A. Turbina. Chelyabinsk, South Ural St. Univ. publ., pp. 7–61.
10. *Filosofskiy slovar'* [Philosophical Dictionary]. Ed. I.T. Frolova. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 560 p.

Лингвистическая дискурсология

11. Frank I. *Alogichnaya kul'turologiya* [Illogical culturology]. Moscow, Vostochnaya kniga publ., 2014, 368 p.
12. Entsiklopediya Simvoly i Znaki [Encyclopedia Symbols and Signs]. Available at: <http://sigils.ru/seals/vapula.html>

Olga A. Turbina, Doctor of Philological Science, Professor, Chair of Linguistics and Translation, Institute of Linguistics and Intercultural Communications, South Ural State University (Chelyabinsk), turbina371@mail.ru

Received 10 March 2019

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Турбина, О.А. Фреймы *добро* и *зло* в текстовой матрице романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / О.А. Турбина // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2019. – Т. 16, № 2. – С. 17–26. DOI: 10.14529/ling190203

FOR CITATION

Turbina O.A. Frames “Good” and “Evil” in the Text Matrix of the Novel “The Master and Margarita” by M.A. Bulgakov. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*. 2019, vol. 16, no. 2, pp. 17–26. (in Russ.). DOI: 10.14529/ling190203
