



# FAN, TA'LIM VA AMALIYOT INTEGRATSIYASI

ISSN: 2181-1776

Холбоева Малика, Шарипова Наталья

*Приподаватели факультета русского языка и литературы. Дзэ ГПИ*

## СТИЛЕОБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОППОЗИЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАРРАТИВЕ

### Аннотация

Статья посвящена исследованию пространственно-временной оппозиции как одной из ключевых категорий художественного нарратива. На материале романа М. а. Булгакова «Мастер и Маргарита» показаны особенности языковой репрезентации пространственно-временных оппозиций, их стилеобразующий потенциал.

**Ключевые слова:** пространственно-временная оппозиция, нарратив, стиль.

В связи с актуальностью преодоления текстоцентрического подхода в современной филологии (Г. А. Золотова, А. Ф. Папина и др.) [1] представляется перспективным исследование оппозиций, направленное на выявление иерархии онтологических смыслов в сфере художественного языка. Этому, в частности, может служить анализ пространственно-временной семантики нарратива. Цель данной статьи – показать функционирование оппозиции как центральной текстовой категории, играющей ключевую роль в репрезентации пространственно-временных отношений в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Указанный метод дает возможность путем анализа взаимодействий между членами оппозиции описать определенные динамические процессы (см., например, труды В. Г. Руделева, А. Л. Шарандина) [2]. По нашему мнению, особенно продуктивно работает методологический посыл о том, что время как смысловая категория строится на соотношении, реализующем отношения предшествования, следования, одновременности (а значит, и на оппозиции этих смыслов), а пространство как смысловая категория базируется на сорасположении (например, вертикальное – горизонтальное, верх – низ) и оппозиции предметов. Например, в языке романа «Белая гвардия» более акцентирован смысл временных оппозиций, в «Мастере и Маргарите» – пространственных. Можно даже

утверждать, что такие оппозиции выступают главным фактором пространственно-временной организации этого произведения.

Семантика пространственных антитез относительна: она непосредственно зависит от субъективно-авторского мироощущения. В индивидуально-авторской картине мира Булгакова она передает динамику изменений аксиологической системы. В этом последнем крупном произведении писателя аксиология передается посредством «трехмирного» измерения реалий. Три словесно-художественных мира – Москва, Ершалаим, владения потусторонних сил – пребывают в постоянной противопоставленности друг другу, будучи при этом взаимозависимы и взаимообусловлены. Это находит непосредственное выражение в языковой ткани произведения.

Выражению пространственно-временной антиномии Москва – Ершалаим служит торжественный, приподнятый слог ершалаимских глав. Созданию иерархически выстроенных смыслов служат различные типы пространственно-временных оппозиций, каждая из которых характеризуется специфическим набором актантных признаков. Назовем главные из них.

Фантастическое – бытовое с точки зрения аксиологии выступают как полюса, а в пространственном смысле оказываются тесно переплетенными. Бытовое часто надевает на себя маску фантастического, а фантастическое (ирреальное) притворяется бытовым. Угаданный творческим воображением Мастера Ершалаим воспринимается как безусловная реальность, а город, где живет автор романа, выглядит призрачным, населенным не столько людьми, сколько химерами примитивно обывоченного сознания.

Даже пруд – не просто место привычных прогулок, обрамленное Чистопрудным бульваром, зеркало пруда усиливает семантику «волшебного», мистического. Так же «отражают» реальность и стекла домов: «Он остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное солнце» [3]. Земное «ломает»

➤ искажает астральное, но это и аллюзия взаимопересекающихся, парадоксально взаимодействующих миров. «Зеркальность» (мотив зеркала и аллюзии на взаимоотношения между сущим и мнимым) – важный элемент семантики не только произведений М. А. Булгакова, она традиционно сопутствует приемам мистического и философского символизма в европейской и мировой литературе. Субъективность манеры нередко соседствует с многозначностью, понимаемой именно как «многогранность отражений».

Важной характеристикой «волшебного» мистического пространства является его способность к преобразению, изменению: «Теперь регент нацепил на нос явно ненужное пенсне <...> От этого клетчатый гражданин стал еще гаже, чем был тогда, когда указывал Берлиозу путь на рельсы» [4]. Словосочетание «указывал путь» в данном случае выступает как иронический перевертыш высокого смысла, «передергивание» самого мотива «жизненный путь». Для Берлиоза этот путь в описываемом эпизоде, на самом деле, измеряется расстоянием до трамвайных рельсов. По аксиологической переакцентуации, проступающей посредством сужения (локального сдавливания) понятия «пространство», хорошо виден прием, помогающий автору подчеркнуть плоскоприземленный уровень персонажа, которому предстоит быть казненным за примитивный скепсис по отношению к высшим материям. Берлиозово пространство-время иллюзорно, оно неотвратимо и мгновенно превращается в точку небытия. Актуальны в тексте романа и оппозиции *вертикальное – горизонтальное, верх – низ*. Для характеристик Воланда и его свиты релевантно вертикальное измерение пространства, для «свиты Берлиоза» (заседателей МАССОЛИТа и завсегдатаев, обедающих «у Грибоедова») – горизонтальное. Вертикально освоенное пространство свойственно и сценам, изображающим Понтия Пилата. Мы неоднократно видим этого персонажа движущимся вверх или вниз, причем, нередко



➤ по лестнице: «Тут все присутствующие тронулись вниз по широкой мраморной лестнице»;

«Пилат повернулся и пошел по помосту назад к ступеням» [5]. Замечаем направление взгляда героя, также характеризуемое посредством значений *вверх – вниз*: «Прокуратор поглядел на арестованного, затем на солнце»; «Пилат поднял мученические глаза на арестанта»; «поглядел в землю, потом, прищурившись, в небо» [6]. В этих эпизодах, как и в других частях романа, мотив «лестница» реализует архетип, символику связи верха и низа как разных космических зон:

«на верхней террасе сада у двух мраморных белых львов, стороживших лестницу, встретились прокуратор и <...> Иосиф Каифа»; «путешествия вверх по лестнице луны» [7].

Обращает на себя внимание то, что в «древней» ипостаси романного повествования все локусы сюжетного действия строго выстроены по вертикали: низ (Иуда жил в Нижнем Городе, как и Низа, дворец Каифы расположен у подножия храмового холма) – верх (дворец Ирода находится на возвышенности, на вершине холма происходит казнь осужденных). Даже дворец Ирода Великого имеет вертикальную структуру: упоминаются его верхняя и нижняя террасы, лестница.

В отличие от ершалаимского пространства, представленного в подсветке «строго вертикальных» смыслов, пространство московских глав содержит изломанную, тревожно искривленную, «скачущую» амплитуду отношений между горизонтальным и вертикальным измерениями мира. На полюсах этой антиномии полуподвальное окно и квартира, из окна которой вылетает на шабаш Маргарита. Эту вертикаль перевертывает следующий сюжетный ход: героиня громит верхние этажи, где проживает критик Латунский.

Многообразно выражена в романе антиномия *динамичное – статичное*. Необходимо отметить, что эта оппозиция позволяет достаточно четко разграничить мистическое и фантазмагоричное. В целом за быстрой сменой динамических состояний все явственнее проступают несходства между «калейдоскопом» московских походов и вечной поступью ершалаимских глав. Пространственные трансформации как семантика обманчивого движения вносятся Воландом и его свитой: «Иван устремился за злодеями вслед и тотчас убедился, что догнать их будет очень трудно. Тройка мигом проскочила по переулку и оказалась на Спиридоновке» [8]. В этом и аналогичных ему фрагментах очевидно, что земному герою не угнаться за перемещениями «потусторонних» участников событий.

Относительно антиномии *открытое – закрытое* следует отметить, что особое значение имеет расположение дома МАССОЛИТа. Он как бы отгорожен от внешнего мира, хорошо заметная в следующем отрывке текста градация усиливает семантику закрытости пространства, в которое помещен «старинный двухэтажный дом кремового цвета»: «на бульварном кольце в глубине чахлого сада, отделенного от тротуара кольца резной чугунной решеткой. Сначала решетка, потом сад, и только в глубине – дом» [10].

Итак, передача ценностных смыслов вписана художником в сложную динамику очертаний и форм (сужение, расширение, перемещение по горизонтали и вертикали), причем с асимметрией связаны не пространственные, а ценностные ориентиры.

Оппозиция *заполненное – незаполненное (пустое)*. Реалии «московского» пласта романа перенасыщены бытовыми деталями и упоминаниями предметов, имеющими подчеркнута статичный, безжизненный характер: «В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой, под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз» [10]. Все это не столько предметы, сколько «тень от предметов». Избыточность подробных описаний

связана с мифопорождающей функцией. Пространство мифологического мира всегда заполнено и насквозь вещно. Вне вещей оно не существует.

Однако вещьность может быть свидетельством истинного (очевидного) и ложного («калейдоскопического», иллюзорно видимого). Заполненность монументальными предметами характерна для дворцового интерьера: крытая колоннада, каменная стена, медная статуя, золотой потолок, мозаичный пол, круглая беседка, крылья дворца, флигели, кресло, фонтан, бронзовая статуя, лестница.

Философское понимание проблемы «вещь и тень от вещи» автор вложил в уста своего центрального героя-резонера: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?» – изрекает Воланд [11].

Всех героев романа можно разделить на имеющих свой дом и на «бездомных». В оппозиции *дом – бездомье* М. А. Булгаков опирается на традиционный для русской культуры архетип дома. Возникает некая идеальная (как и дом с кремовыми шторами Турбиных) отсылка от быта к Бытию, и материальный вещный мир одухотворяется.

В «Мастере и Маргарите» отчетливо репрезентирована семантика трансцендентной границы между реальным и фантазмагорическим. Это граница внутренняя, она не подвластна внешнему мельканию мнимостей, постоянно превращающихся друг в друга. Границу намечают поступки и мысли, не теряющие связи с нравственными категориями.

Немалое место в романе отведено метафорическому осмыслению дороги. По словам В. П. Топорова, «путь, не совпадая с пространством, выступает как его квинтэссенция, его интенсифицирующая суммация, его линейный одномерный образ»; это «внутреннее становление, выражаемое в категориях пространства» [12]. Булгаков показывает призрачную мечту Понтия Пилата: это прозрачная голубая светящаяся дорога. Движение Пилата по лунному лучу – один из инвариантов мотива пути, несомненно связанный с эмоциональной оценкой духовных поисков этого персонажа.

Таким образом, семантическую оппозицию можно классифицировать как стилеобразующую категорию. Именно так работают пространственно-временные антиномии в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Анализ и описание соответствующих языковых механизмов дают богатый материал для суждений об особенностях индивидуально-авторской стилистики, об аксиологическом, текстопорождающем и нравственно-философском потенциале творчества как об определенном единстве.

### Литература

1. *Золотова Г. А.* Категория времени и вида с точки зрения текста // Вопросы языкознания. 2002. № 3; *Папина А. Ф.* Текст: его единицы и глобальные категории. М., 2002.
2. *Руделев В. Г.* Открытие, не осмысленное веком // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы. М., 1995; *Шарандин А. Л.* Оппозитивный подход в филологических исследованиях // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: сб. ст. науч.-метод. семинара «Textus». Вып. 6 // под. ред. К. Э. Штайн. СПб.; Ставрополь, 2001. С 56–61.
3. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита. Барнаул, 1989. С. 8.
4. Там же. С. 42.
5. Там же. С. 20, 22.
6. Там же. С. 25, 26, 39.



7. Там же. С. 39, 310.
8. Там же. С. 43.
9. Там же. С. 50.
10. Там же. С. 45.
11. Там же. С. 261.
12. *Топоров В. П.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 271, 441.