

ЧЕРЕЗ АНАЛИЗ РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ

(на материале романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова)

The article deals with the problem of artistic image interpretation in the light of speech behaviour. The author analyses different communicative roles, speech strategies and tactics of the major character Voland from Bulgakov's novel.

Одним из героев романа, который вовлекает в диалог как других действующих лиц, так и читателей, является **Воланд** – самый загадочный образ не только в «Мастере и Маргарите», но и в литературе вообще.

Речевое поведение **Воланда** представляет собой сложный вариант, вмещающий в себя большое количество коммуникативных ролей. Булгаковский дьявол выступает в качестве **иностранца, шпиона, профессора, сумасшедшего, убийцы, черного мага, князя тьмы, дьявола**. Причем из всех перечисленных ролей он не принимает две – **шпиона** и **убийцы**, так как они являются ролями **преступника** и не дают выхода к бесконфликтному общению. Все остальные роли приемлемы для **Воланда**; он согласует с ними свое речевое поведение. Такая трактовка образа насыщает особым смыслом эпиграф романа: ... *так кто ж ты, наконец?* – *Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...* (Гете, «Фауст»).

В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» **Воланд-спорщик** гибок в общении (это пример кооперативной языковой личности): его речевые тактики разнообразны и изменчивы. Рассмотрим речевое поведение **Воланда** в споре для проверки истины. **Предмет спора**: мера добра и зла в человеке. В традиции Павловых посланий, старая греховная натура человека противопоставляется совсем новой, более здоровой сущности во всяком возрожденном свыше христианине: «сбросить с себя ветхого человека с делами его и облечься в нового». Это **тезис Иисуса – Иешуа**. **Воланд** пытается проверить истинность данного утверждения. **Участники**: **Воланд**, его свита в качестве ассистентов, конференсье и зрители театра Варьете. **Место действия** – театр Варьете (театр, сочетающий в своих представлениях разные произведения легких жанров: эстрадных, комедийных, цирковых, музыкальных).

Воланд не терпит скрытых пороков и равнодушия. Он вызывает героев романа на «карнавальную откровенность», то есть создает такие условия, при которых тайное становится явным. В булгаковском Варьете зрелище двухплановое: с одной стороны, за действиями **Воланда**

и его свиты наблюдает публика, а с другой – **Воланд** наблюдает за людьми в зале и тоже развлекается. Но развлечение **Воланда** иного рода: с позиции **божественное – тварное**. Его развлечение объясняется тем, что он **антибожество**, у него главная цель – **не учить, а искушать**.

Лицо **Воланда** закрыто полумаской. И если маска актера как бы вуалирует его внетеатральную личность, то здесь она – знак узнавания: черный цвет – цвет зла, невиданный фрак – атрибут **чужого**. Прибывшая знаменитость поразила всех своим невиданным по длине фракком дивного покроя и тем, что явилась в черной полумаске. На протяжении всего романа **Воланд** играет разные роли – иностранца, профессора, сумасшедшего, теперь – **черного мага**. Маг – чародей, предсказатель. Эта роль близка булгаковскому дьяволу и дает ему возможность во время представления быть самим собой.

Воланд избирает **тактику мнимой пассивности**: развлекают и искушают публику помощники мага, но действия своей свиты определяет он. Маг использует **тактику приказа**: *Кресло мне, – негромко приказал Воланд, и в ту же секунду, неизвестно как и откуда, на сцене появилось кресло, в которое сел маг*. Данное событие не вызывает никакого подозрения у публики, так как такое поведение для мага вполне естественно. Но **Воланд** выступает здесь в истинной сути: он дьявол, **повелитель теней**. Подтверждение тому его негромкий голос и спокойный, уверенный тон.

Приказ выполнен немедленно, но кем неизвестно (это эксплицирует высокий статус и сверхъестественную власть говорящего). Во время сеанса черный маг затевает разговор на интересующую его тему с ассистентом Фаготом-Коровьевым, реализуя **тактику втягивания в разговор сторонних лиц**: *... скажи-ка мне, любезный Фагот, – осведомился Воланд у клетчатого гаера..., – как по-твоему, ведь московское народонаселение значительно изменилось?* Далее М. Булгаков имитирует тип общения **начальника и подчиненного**: Фагот без комментария дает утвердительный ответ, позволяет себе лишь вставить к месту слово, а развернутая речь по означенной теме исходит от **Воланда**. Обращение к **Воланду – мессир**, а позже – **сударь** – указывает на то, что Фагот – подчиненный. Воланд и Фагот **вежливы и почтительны** по отношению друг к другу, можно говорить об их взаимном уважении. Это пример неконфликтного общения, так как оба коммуникативных партнера осуществляют **тактику сотрудничества**.

Разговор **Воланда** и Фагота прерывает конференсье Бенгальский (**тактика вмешательства**). В соответствии своей должности Бенгальский обязан вести концерт и пытается выполнить это: пробует растолковать публике происходящее на сцене, увязать действия **сцена – зрительский зал**. Бенгальский, избирая **тактику переключения языкового кода**, использует этикетную формулу **комплимент** с тем, чтобы обозначить установление контакта **черного мага** с аудиторией:

– Иностраннный артист выражает свое восхищение Москвой, выросшей в техническом отношении, а также и москвичами...

Ответный коммуникативный ход **Воланда**: *Разве я выразил восхищение?* – направлен не Бенгальскому, а Фаготу, тем самым маг прибегает к **тактике косвенного возражения**. Такое речевое поведение **Воланда** не случайно: во-первых, он не заинтересован в использовании **комплимента** как стимула к общению; во-вторых, еще раз подчеркнута оппозиция **божественное – тварное**.

Воланд вновь инициирует прерванный разговор и повторно задает вопрос, но уже конкретизирует его: *изменились ли эти горожане внутренне?* Тем самым **Воланд-маг** опосредованно заявил тему спора. Применяя **тактику смены действия**, маг напоминает зрителям об их цели в Варьете – развлечься, а своим ассистентам об их роли фокусников: *Однако мы заговорились, дорогой Фагот, а публика начинает скучать. Покажи нам для начала что-нибудь простенькое*. Ассистенты Воланда начинают интриговать и искушать зрителей: показывают фокусы, осыпают зал денежным дождем, то есть используют **тактики привлечения внимания и поддержания интереса через эпатаж**.

Конференсье снова вклинивается в ход сеанса. Именно Бенгальский от лица всех выражает мнение, что черной магии вовсе не существует на свете и что она не что иное, как суеверие (этот же **антитезис** был и в споре Воланда с Берлиозом). Его реплика о том, что денежные бумажки *исчезнут так же внезапно, как и появились*, становится раздражителем и вызывает недовольство публики. Конференсье остается в совершенном одиночестве. Помощник Воланда повторно обвиняет Бенгальского в клевете, используя при этом **тактику имитации речи** конференсье: *Это опять-таки случай так называемого вранья...* (ср.: *Это опять-таки случай так называемого массового гипноза, чисто научный опыт, как нельзя лучше доказывающий, что никаких чудес и магии не существует!*). Фагот не позволяет прерваться опосредованному кон-

такту Воланда с публикой, он смягчает возможный конфликт фразой: ... *бумажки, граждане, настоящие!* – и тут же провоцирует обострение конфликта с Бенгальским как с позиции **Воланд, Фагот – Бенгальский**, так и с позиции **Бенгальский – публика**: *Между прочим, этот ... мне надоел*. Ассистент Воланда намеренно нарушает этикет (**речевое поведение «не поджентельменски»**): пренебрежительно указывает на присутствующего, но не называет его. Фагот начинает **манипулировать** поведением публики, а по сути, выполнять задание Воланда – **привести неоспоримый довод** в споре **Воланда – Иисуса-Иешуа**. Он объясняет зрителям, за что надо наказывать Бенгальского: *Суется все время, куда его не спрашивают, ложными замечаниями портит сеанс!* Но Фагот не хочет наказывать конференсье от своего имени, что означает от имени Воланда, а привлекает к сотрудничеству публику, используя **тактику приглашения к совместному действию** (что подчеркнуто личным местоимением *мы*): *Что бы нам такое с ним сделать?* И вполне подготовленный ответ раздается из зала: *Голову ему оторвать!* Повторный коммуникативный ход Фагота: *Как вы говорить? Ась? – голову оторвать? Это идея!..* – есть реализация **тактики имитации отстраненности** от вынесенного наказания. Фагот в этой ситуации (с позволения **Воланда**) и прокурор, и судья, зачитывающий приговор. Именно эти коммуникативные роли определяют нормативность использования **тактики манипулирования чужим сознанием**, так как их поведение (и речевое в частности) подчинено Закону и приговору, вынесенному присяжными – публикой.

Приговор приводится в исполнение. Наказание Бенгальского – **тактика эпатажа** – создает ситуацию нравственного взрыва: ... *две с половиной тысячи человек в театре вскрикнули как один. Кровь фонтанами из разорванных артерий на шее ударила вверх и залила манишку и фрак. ... В зале послышались истерические крики женщин*. Публика испытывает испуг и жалость одновременно. Но нашлась женщина, которая смогла аккумулировать общее состояние и выразить его:

– *Ради бога, не мучьте его!* – вдруг, покрывая гам, прозвучал из ложи женский голос, и маж повернул в сторону этого голоса лицо. И вот уже к одному голосу присоединяются остальные:

– *Простить! Простить!* – раздались вначале отдельные и преимущественно женские голоса, а затем они слились в один хор с мужскими.

Все развивается по той же схеме, что и в коммуникативной ситуации вынесения приговора: тактика привлечения внимания – тактика эпатажа – тактика приведения партнера в определенное эмоциональное состояние. Но есть существенное отличие: в первой использовалась агрессивная тактика нажима, во второй ситуации, напротив, провоцируется тактика ослабления нажима. И как следствие, первой просит о милосердии женщина, и присоединяются к ней женщины и только потом мужчины. Видимо, такое поведение (реализация подсознательной тактики) можно считать традиционным для русской культуры.

Хаотичность событий в Варьете мнимая. Все действия свиты и публики – звенья в цепи доказательств в вечном споре Воланда – Иисуса-Иешуа, а значит, спорящий (Воланд) нигде не отступает от спорного тезиса. Воланд в происходящем не участвует, выступая в роли наблюдателя-экспериментатора: находится над ситуацией, но направляет ход ее развития. Обоснование найдено, и Воланд готов сформулировать свой вывод-тезис: ... *люди как люди. Любят деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну что ж ... и милосердие иногда стучится в их сердца ... обыкновенные люди ... в общем, напоминают прежних...*

Итак, Воланд разобрался в сущности современных московских людей с помощью своего эксперимента, поставив публику в Варьете перед выбором между добром и злом. Желая проверить собственный тезис, Воланд-спорщик выбирает в пользу его самые сильные доводы: искушение деньгами и властью над изгоем, причем не отдельного человека, а толпу. В этом типе спора (спор для проверки истины; сосредоточенный спор) открытого оппонента у Воланда нет, публика – это инструмент в исследовании истины. Но вывод-тезис, в истинности которого он теперь полностью убежден, имеет своего адресата – это Иисус-Иешуа. Следовательно, за формой спора-полилога скрывается суть спора-диалога, но с безмолвным противником.

Между двумя планами (действие в театре Варьете и вечный спор добра и зла) устанавливается зеркальность, но «то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» [1, с. 120].

Список использованных источников

1. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М. : Изд. группа “Прогресс”, 1992. – 271 с.