УПРАВЛЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ МЭРИИ Г. ЧЕРЕПОВЦА

МОУ «ЖЕНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ ГИМНАЗИЯ»

Реферат

Предметный и цветовой мир в романе М.А. Булгакова

«Мастер и Маргарита» и его символическое значение

Выполнила:

ученица 11 «А» класса

Научный руководитель:

\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*.

Череповец

2007

***План***

Введение

I. Роман «Мастер и Маргарита»: история создания.

II. Теория символа

III. Cимволикa предметного мира романа

Символ черного пуделя

Масонская символика в произведении

Глобус Воланда и скарабей – атрибуты власти

IV. Cимволикa цвета в романе

Желтое и черное в романе

Цвет глаз как характеристика

V. Вывод. Роль символики предметного и цветового мира в

произведении.

VI. Литература

**Введение.**

«Мастер и Маргарита» - роман, который притягивает к себе, берет в плен миллионы читателей со всего мира, не отпускает потом всю жизнь. Многих привлекает трактовка евангельского сюжета (особое значение ершалаимские главы имели в советское время, в обществе, где Библия была отнюдь не рекомендованным чтением для многих роман «Мастер и Маргарита» стал важным источником сведений о христианстве и его ранней истории.), многих захватывает почти детективный сюжет романа, кроме того, после прочтения романа «Мастер и Маргарита» остаются неразрешенными многие вопросы, на которые я хотела бы знать ответы, – именно это заставляло меня возвращаться к произведению великого писателя снова и снова… Страницы романа окутаны туманом тайны, только чуть приоткрытой читателю, наполнены загадками, в числе которых отметим цветовую и предметную символики, к которым я и обращусь в своей работе.

Цель моей работы – проанализировать предметный и цветовой мир и его символическое значение в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Для реализации данной цели я определила ряд задач:

- показать символику того или иного предмета (цвета) в традиционном восприятии и в произведении Булгакова;

- выявить функции символов в романе;

- сделать вывод о роли символики предметного и цветового мира в романе.

**I. История создания.**

Последний роман Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» был опубликован и вслед за тем переведен на многие языки в конце 1966 – начале 1967 года, тогда же творчество писателя получило мировой резонанс, изменив в определенной степени представление о русской прозе 1930-х годов. Об этом романе было написано огромное множество статей. Если попытаться взглянуть на это множество, существующее в весьма разрозненном виде, как на некое целое, перед нами откроется картина мучительных поисков путей осмысления романа. Работы о романе, появившиеся вскоре после его первой публикации в журнале «Москва», отличаются эмоциональным восприятием произведения и желанием дать его целостную интерпретацию.

Конечно, первые критики столкнулись с огромными трудностями: еще не были опубликованы первые произведения Булгакова, которые помогли бы освоить весь его художественный мир и понять последний роман, не были описаны архивы писателя - то есть не было необходимой исследовательской базы. Но на данный момент существует достаточно большой объем информации, касающийся как самого М.Булгакова, его биографии и творческого пути, так и романа «Мастер и Маргарита» в частности, что очень помогло мне при работе с этим произведением.

Время начала работы над "Мастером и Маргаритой" Булгаков в разных рукописях датировал то 1928, то 1929 годом. К 1928 году относится возникновение замысла романа, а работа над текстом началась в 1929 году. В первой редакции роман имел варианты названий: "Черный маг", "Копыто инженера", "Жонглер с копытом", "Сын В(елиара?)", "Гастроль (Воланда?)". Первая редакция "Мастера и Маргариты" была уничтожена автором 18 марта 1930 года после получения известия о запрете пьесы "Кабала святош". Об этом Булгаков сообщил в письме правительству 28 марта 1930 года: "И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе..." Работа над "Мастером и Маргаритой" возобновилась в 1931 году. К роману были сделаны черновые наброски, причем уже здесь фигурировали Маргарита и ее безымянный спутник - будущий Мастер. В конце 1932 или начале 1933 года писатель начал вновь, как и в 1929-1930 гг., создавать фабульно завершенный текст. 2 августа 1933 года он сообщал своему другу писателю Викентию Вересаеву (Смидовичу) (1867-1945): "В меня... вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал марать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем? Не знаю. Я тешу себя сам! Пусть упадет в Лету! Впрочем, я, наверное, скоро брошу это". Однако Булгаков уже больше не бросал "Мастера и Маргариту" и с перерывами, вызванными необходимостью писать заказанные пьесы, инсценировки и сценарии, продолжал работу над романом практически до конца жизни. Вторая редакция "Мастера и Маргариты", создававшаяся вплоть до 1936 года имела подзаголовок "Фантастический роман" и варианты названий: "Великий канцлер", "Сатана", "Вот и я", "Шляпа с пером", "Черный богослов", "Подкова иностранца", "Он явился", "Пришествие", "Черный маг», «Копыто иностранца».

Третья редакция "Мастера и Маргариты", начатая во второй половине 1936 года, или в 1937году, первоначально называлась "Князь тьмы", но уже во второй половине 1937 года появилось хорошо известное теперь заглавие "Мастер и Маргарита". В мае - июне 1938 года фабульно завершенный текст "Мастера и Маргариты" впервые был перепечатан. Авторская правка машинописи началась 19 сентября 1938 года и продолжалась с перерывами почти до самой смерти писателя. Булгаков прекратил ее 13 февраля 1940 года, менее чем за четыре недели до кончины, на фразе Маргариты: "Так это, стало быть, литераторы за гробом идут?" Фабульно "Мастер и Маргарита" - вещь завершенная, в ней остались лишь некоторые мелкие несоответствия.

По признанию самого М. Булгакова, «Мастер и Маргарита», последний, «закатный» роман стал для него главным делом жизни, призванным определить его судьбу, хотя в перспективе публикации романа писатель далеко не был уверен. Так, после наступления болезни (нефросклероза, сгубившего его отца, А. И. Булгакова) Михаил Афанасьевич на одной из страниц рукописи сделал заметку: «Дописать, прежде чем умереть!", но, увы, как и его Мастер, писатель не увидел свой роман опубликованным. Но в отличие от своего литературного героя, Булгаков не отказался от своего творения, не предал его. Он умирал с надеждой, что его книга дойдет до читателя, он верил в свою Маргариту – Елену Сергеевну (третью жену), которая сохранит рукопись и даст ей жизнь. Писатель хотел, чтобы потомки узнали про его роман. Слова «чтобы знали…» относились к его «закатному» роману и были одними из последних в жизни великого писателя.

По всей видимости, в 30-е годы Булгаков предчувствовал свою смерть и потому осознавал «Мастера и Маргариту» как "последний закатный" роман, как завещание, как свое главное послание человечеству. Работа над романом заняла около 10 лет, и результатом стал шедевр мировой литературы, отражающий уникальную философскую концепцию мира и особенную трактовку Евангелия.

Кроме того, особенного внимания заслуживают персонажи произведения и связанные с ними предметная и цветовая символика.

**II. Что есть символ. Символика в романе «Мастер и Маргарита».**

Центральной проблемой искусства является человек в его отношении к миру. Мир многообразен. Он предстает перед нами как люди, природа, культура. Он оборачивается к нам духовной или материальной стороной. В последнем случае мы наблюдаем его как вещество и как материальные объекты, у которых есть форма, размер, цвет, фактура, которые занимают место в пространстве, вступают во взаимодействие с миром людей и друг с другом. Отражая жизнь, искусство представляет художественный мир, в чем–то подобный реальному, создающему его иллюзию – и при этом противопоставленный ему. Составной частью изображенного мира (условной картины действительности) является мир вещей, анализ которого позволяет лучше понять, каковы общие закономерности художественного мира, углубить наши представления о мире людей.

Мир вещей представлен в произведении не хаотически. Он взаимодействует с образом пространства в качестве образов – деталей интерьера и является одним из средств организации системы персонажей. Изображение человека в окружении мира вещей неизбежно превращает предмет в составную часть образа персонажа: образ предмета в сознании читателя сопровождает образ героя или даже становится его образным эквивалентом, метафорической заменой. Предмет играет роль атрибута персонажа, внешнего выражения его свойств и функций. Но предметы не только характеризуют кого–либо из героев. У них есть и более широкая функция – создания образа социальной среды, к которой принадлежит персонаж. Социально – типизирующая функция – устойчивая черта предметного мира в произведениях реалистической литературы: ведь центральное для реализма понятие социальной среды в значительной степени обнаруживает себя именно в формах организации быта, в бытовых вещах. Однако социальная конкретность изображенных предметов дополняется их «символической нагруженностью». Кроме средства создания образа среды и человека – персонажа предмет может стать самостоятельным действующим субъектом. В этом случае образ предмета – это не деталь портрета, интерьера, пейзажа, а персонаж. Многократно повторяясь в тексте, сопровождая развитие сюжета и нередко варьируясь по мере его развития, образ предмета становится одним из лейтмотивов произведения, т.е. входит в каркас смысловой структуры.

Но в моей работе предметы чаще всего будут рассматриваться как символы. В основе символизации образа предмета в художественном произведении лежат восходящие к древности магические представления о связи предметов с Универсумом (в том числе с миром богов) и человеком. Подобные воззрения существовали не только лишь в далеком прошлом: мы и сейчас приобретая сувенир, связываем предмет с каким – либо событием или местом, которое мы посетили; а делая подарок, ассоциируем себя с предметом в сознании другого человека.

В традиции культуры закрепилась образная связь между определенными предметами и системой абстрактных понятий. Так возникли общекультурные символы зеркала, чаши, меча, яблока, яйца… Многие подобные символы носят межнациональный характер. Конечно, присутствие образов подобных предметов не всегда свидетельствуют об их символической функции – но заставляет предполагать ее. Требуется анализ текста, в ходе которого можно обнаружить в произведении наличие у таких образов системы взаимосвязанных значений, восходящих от конкретного к абстрактному, - это и позволит говорить об этих предметах, как об образах – символах.[[1]](#footnote-1)

Среди множества потребностей человека есть одна, резко отличающая его от животных - потребность в символизации. Человек живет не просто в физической среде, он живет в символической вселенной. Мир смыслов, в котором он жил на заре своей истории, задавался ритуалами. Ритуальные действия выступали как символы, знание которых определяло уровень овладения культурой и социальную значимость личности. Следовательно, уже с самого начала их появления и до сих пор символы не существуют сами по себе, а являются продуктом человеческого сознания. Человек как микрокосм создает образ, картину, символ макрокосма - мира.

Связь между людьми заложена в самом слове «символ». Первоначально этим греческим словом обозначали черепок, служивший знаком дружеских отношений. Расставаясь с гостем, хозяин вручал ему половинку от разломанного черепка, а вторую его часть оставлял у себя. Через какое бы время этот гость снова ни появился в доме, его узнавали по черепку. «Удостоверение личности» - таков изначальный смысл слова «символ» в античности.

Интерес к символу велик не только в лингвистике, но и в философии, семиотике, психологии, литературоведении, мифо-поэтике, фольклористике, культурологии и т.д., однако я абсолютно солидарна с мыслью А. А. Потебни, который писал, что только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего. Результатом интереса стало несколько довольно независимых представлений о символе: 1) символ - понятие, тождественное знаку (в искусственных формализованных языках); 2) универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством (в эстетике и философии искусства); 3) некоторый культурный объект, значение которого является конвенциональным (т.е. закрепленным в словарях) аналогом значения иного объекта (в культурологии, социологии и ряде других гуманитарных наук); 4) символ как знак, который предполагает использование своего первичного содержания в качестве формы для другого содержания (широкое понимание символа, существующее во многих гуманитарных науках - философии, лингвистике, семиотике и т.д.). И.Кант, Ф.В.Шеллинг, Г.В.Ф.Гегель, И.В.Гёте высказывались о символе как о способе познания истинного божественного смысла.

Для понимания символа принципиальным является соотнесение его с содержанием передаваемой им культурной информации. А. Ф.Лосев писал, что символ заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания, т.е. символ может рассматриваться как специфический фактор социокультурного кодирования информации и одновременно - как механизм передачи этой информации. Это же свойство символа подчеркивал Ю. М.Лотман; он отмечал, что культура всегда, с одной стороны, - определенное количество унаследованных текстов, а с другой - унаследованных символов.

Термин «символ» по-разному понимается литературоведами и лингвистами. Ю. С. Степанов, например, утверждает, что символ - понятие не научное, это понятие поэтики; он всякий раз значим лишь в рамках определенной поэтической системы, и в ней он истинен. И действительно, мы знаем много именно таких символов: символ дороги у Н. Гоголя, сада - у А. Чехова, пустыни - у М.Лермонтова, метели - у А. Пушкина и символистов, дыма - у Тютчева, символ крыла и дома у М.Цветаевой, символы границы, порога и т.д. Как правило, об этих символах можно сказать словами Ю. М. Лотмана, что они - «ген сюжета». Однако наряду с ними есть языковые символы, которые порождаются в процессе эволюции и функционирования языка. Такие символы имеют мифологическую, а точнее, архетипическую природу. Например, радуга для русских -- символ надежды, благополучия, мечты, т.е. она имеет резко позитивное значение; отсюда выражения радужные моменты, радужное настроение, радужные надежды и т.д. Этот символ берет свое начало из библейской легенды: после всемирного потопа Бог в знак договора с людьми, что потопа больше не будет, оставил на земле радугу. Таким образом, метафора здесь, осложняясь культурными коннотациями, превращается в символ. Но чаще несколько метафор, переплетаясь, создают символ. Ю.М.Лотман писал, что наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания. Вероятно, не следует искать наиболее точный смысл символа, надо сосредоточить внимание на доступных для восприятия и понимания узуальных (общепринятых) значениях и на узловых точках корреляции значений в символе. Например, голубь - это символ Святого Духа, символ мира, но и символ потустороннего мира (у М.Цветаевой в «Переулочках» такие голуби вороные). Таким образом, важнейшее свойство символов - их имманентная (внутренне присущая им) многозначность и расплывчатость границ. Один и тот же символ может иметь несколько смыслов. Можно выделить целый ряд признаков символа: образность (иконичность), мотивированность, комплексность содержания, многозначность, расплывчатость границ значений в символе, архетипичность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре, пересечение символов в разных культурах, национально-культурная специфичность целого ряда символов, встроенность символа в миф и архетип. [[2]](#footnote-2)

**III. Символика предметного мира романа.**

Тот, кто хотя бы раз брал в руки «Мастера и Маргариту», никогда не забудет колоритный и загадочный образ иностранца с Патриарших прудов. Не каждый читатель сразу догадывается, кого встречают литераторы Берлиоз и Иван Бездомный в «час небывало жаркого заката». Но писатель делает нам подсказки, которые дают ясно понять, что перед нами Сатана, Дух Зла и Повелитель Теней. И именно они имеют отношение к моей работе.

1. **Символ черного пуделя.**

Описывая Воланда, Булгаков говорит о том, что его герой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. Далее в романе этот символ встретится нам еще много раз, например на Великом балу у Сатаны.

Именно с изображением черного пуделя повесят на грудь Маргариты цепь в овальной раме, именно этот символ будет изображен на подушечке, положенной под ногу Королевы Бала. Так что же это за образ, который настойчиво повторяется автором?

Для того, чтобы раскрыть его смысл потребуется обращение к великому произведению Гете «Фауст». Первым толчком к замыслу образа сатаны в «Мастере и Маргарите», как предполагает в своей работе А. Зеркалов, была музыка – опера Шарля Гуно, написанная на сюжет И.В. Гете и поразившая Булгакова в детстве на всю жизнь. Идея Воланда была взята из поэмы И.В. Гете “Фауст”, где она упоминается лишь однажды и в русских переводах опускается. Сам роман также перекликается с произведением И.В. Гете. Но перекличка, пронизывающая действие романа затеяна не для того, чтобы развлечь читателя. Трагедия И.В. Гете – точка опоры, начало отсчета. Имя Воланду досталось от гетевского Мефистофеля. В поэме «Фауст» оно звучит всего один раз, когда М. просит нечистую силу расстуритьсч и дать ему дорогу: «Дворянин Воланд идет!» В старинной немецкой литературе черта называли еще одним именем – Фаланд. Оно возникает и в «Мастере и Маргарите», когда служащие Варьете не могут вспомнить имени мага «… Может быть Фаланд?» В разговоре с бездомным и Берлиозом Воланд признается, что он «пожалуй, немец». Этим он опять будто отсылает нас к герою Гете. Связь двух великих произведений очевидна. У Гете Мефистофель является Фаусту в облике черного пуделя. Именно этот образ черной собаки, искусителя и предвестника смерти, появляется и на страницах романа Булгакова.

Во мноних странах черный пес служит знамением смерти; если человек увидит Черного Пса, это значит, что он или кто-нибудь из его семьи скоро умрет. Черные собаки-призраки играют видную роль в сложившихся в средние века и эпоху Возрождения представлениях о черной магии. Считалось, что дьявол появляется в образе черной собаки (появление Воланда на Патриарших с тростью и набалдашником в виде головы пуделя). На шабаши ведьмы добирались на черных собаках, которые считались их спутниками (знаки черного пуделя Маргариты на Балу у Сатаны).

Представление о собаке, как о проводнике душ в загробный мир сложилось еще до нашей эры.

Так, Цербер в греческой мифологии -это подземный пес, охраняющий вход в царство Аида. Гомеру такой пес уже известен, но с именем Цербера он упоминается впервые у Гезиода. При пропуске теней в подземное царство Цербер ласково виляет хвостом, но тех, которые пытаются выбраться оттуда, он пожирает (одна из функций Воланда – вершить правосудие).

Итак, черный пудель – символ демонических, потустронних сил, предвестник смерти, являетя важным для описания образа Воланда и намекает на его функции в произведении.

**2. Масонская символика а произведении.**

В романе дважды появляется образ треугольника, который читатель замечает на золотом портсигаре и часах Воланда.

Этот треугольник трактуется булгаковедами неоднозначно.

Так, Л.М. Яновская видит в треугольнике начальную букву слова “Дьявол”18. И.Ф. Бэлза считает, что речь идет о божественном треугольнике: “Достаточно хорошо известно, что треугольник изображался на царских воротах и на порталах храмов, всегда был символическим изображением “всевидящего ока” - иными словами, первой ипостаси Троицы”19.

В работе В. Акимова сказано, что “Святая Христова церковь допускает изображение Пресвятой Троицы фигурой равнобедренного треугольника, обращенного вершиной вверх. По откровению дьявол возомнил о себе, что он подобен всевышнему. Каббалистическая тетраграмма или масонская печать, посему изображали дьявола тоже равносторонним треугольником, равным первому, но только обращенным вершиной вниз, а не вверх, обозначая полную противоположность Сатаны Богу, не без свидетельства о том, что Божий противник низвергнут с неба”.

Конечно, в романе не говорится, как именно изображен “бриллиантовый треугольник” на портсигаре Воланда, а затем алмазный треугольник на крышке его часов, - это было бы прямой подсказкой читателю. Но именно в связи с принятой символикой имеет смысл фиксировать внимание читателя на треугольнике Воланда.

В. Акимов делает заключение, что полярная устремленность вершин обоих треугольников (троицы и дьявола) в романе представляется как их тяготение друг к другу, невозможность существования порознь.

Возможно, что булгаковский дьявол обладает качествами, которые должны принадлежать божеству, поэтому ему и передано “око божие”.

Это одни из возможных вариантов понимания символа треугольника… Но дается и другой, который заключает, что треугольник – масонский символ, некий «краеугольный камень».

Обратимся к биографии писателя и его отца, чтобы лучше понять возможное происхождение масонского символов в «Мастере и Маргарите».

Отец автора "Мастера и Маргариты" Афанасий Булгаков, будучи приват-доцентом Киевской Духовной Академии по кафедре истории западных вероисповеданий, посвятил М. специальную статью "Современное франкмасонство. (Опыт характеристики)", опубликованную в № 12 "Трудов КДА" за 1903 г. Сам же Михаил Булгаков хорошо изучил труды своего отца и можно предположить, что некоторые атрибуты - символы в произведении взяты именно из масонского учения. Например, тот же портсигар громадных размеров, червонного золота» с бриллиантовым треугольником на крышке, «большие золотые часы с алмазным треугольником на крышке», а также поставленный на стол «канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи лапах горели толстые восковые свечи. Был еще один стол… с другим канделябром, ветви которого были сделаны в виде головы змеи». Самыми известными масонскими символами являются: череп со скрещенными костями, вписанный в треугольник, циркуль, угольник, молоток – треугольник – «сияющая дельта с именем Яхве», пентаграмма, звезда Давида и, наконец, семисвечник из синагоги, который обозначает тесное и неразрывное единство, существующее между всеми братьями – масонами, которые, хотя и имеют разные степени, но действуют по одному правилу и созидают на едином основании. Синий цвет в масонстве означает славу и верность, белый – богатство (золото), ( алмазный треугольник на портсигаре блеснул синим и белым пламенем). Когтистые лапы хищной птицы – верховенство, господство ;Змея служит символом тайного знания (канделябры).

В масонской символике треугольник восходит к легенде, развивающей притчу о Соломоновом храме. Треугольник Воланда имеет поэтому отношение и к Масонству.

Через книгу Ф. В. Фаррара оказывается возможным постигнуть и одно из значений бриллиантового треугольника на портсигаре Воланда. Автор "Жизни Иисуса Христа" писал: "Чтобы показать им (главным священникам, книжникам, раввинам, представителям всех классов Синедриона - высшего иудейского судебного органа), что самое писание пророчественно обличает их, Христос спросил, неужели они никогда не читали в Писании (Пс. CXVII) о камне, который отвергнут был строителями, но который тем не менее, по чудесным целям Божиим, сделался главой угла? Как могли они дальше оставаться строителями, когда весь план их строительства был отвергнут и изменен? Разве древнее мессианское пророчество не показывает ясно, что Бог призовет других строителей на создание своего храма? Горе тем, которые притыкались, как это было с ними, об этот отвергнутый камень; но даже и теперь еще было время избегнуть конечной гибели для тех, на кого может упасть этот камень. Отвергать Его в Его человечестве и смирении уже значило терпеть прискорбную потерю; но оказаться отвергающим Его, когда Он придет во славе, не значило ли бы это "окончательно погибнуть от лица Господа?" Сесть на седалище суда и осуждать Его - значило навлекать погибель на себя и на народ; но быть осужденным от Него - не будет ли это значить быть "стертым во прах" (Дан. II, 34-44)?"

Треугольник Воланда как раз и символизирует этот краеугольный камень - отвергнутый камень, сделавшийся главой угла. И ход событий в "Мастере и Маргарите" полностью соответствует притче, истолкованной Ф. В. Фарраром. Михаил Александрович Берлиоз и Иван Бездомный, сидя на скамейке ("седалище суда"), вновь, девятнадцать столетий спустя, судят Христа и отвергают его божественность (Бездомный) и само его существование (Берлиоз).

Треугольник Воланда - еще одно предупреждение председателю МАССОЛИТа, напоминание притчи о строителях Соломонова храма, особенно в сочетании со словами: "Кирпич ни с того ни с сего никому и никогда на голову не свалится... Вы умрете другою смертью". Берлиоз предупреждению не внял, не уверовал в существование Бога и дьявола, да еще вздумал погубить Воланда доносом, и поплатился за это скорой смертью. Также слушатели Христа и их потомки, как подчеркивал Ф. В. Фаррар, не избегли мучительной гибели при взятии Иерусалима войсками Тита в 70г. н. э., что предрекает председателю Синедриона Иосифу Каифе прокуратор Понтий Пилат.

**3. Глобус Воланда и скарабей – атрибуты власти.**

Очень интересен «странный, как будто живой и освещенный с одного бока солнцем глобус», который видит Маргарита перед Великим Балом.

Существует несколько версий насчет его происхождения. Так, одна из версий, связывает глобус Воланда с романом Л.Н. Толстого «Война и Мир». Как известно, Булгаков работал над инсценировкой романа, но при жизни Булгакова она не ставилась и не публиковалась. Булгаков, в свое время, так говорил о Толстом: "После Толстого нельзя жить и работать в литературе так, словно не было никакого Толстого. То, что он был, я не боюсь сказать: то, что было явление Льва Николаевича Толстого, обязывает каждого русского писателя после Толстого, независимо от размеров его таланта, быть беспощадно строгим к себе. И к другим.». Многие идеи "Войны и мира" отразились и в последнем булгаковском романе "Мастер и Маргарита". Так, толстовская идея "заражения добром", невозможность отправить на смерть подсудимого, если между ним и судьей установилась какая-то человеческая связь, преломилась в отношениях Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата. Что касается глобуса, то у Толстого Пьер вспоминает шар в связи со своим старым учителем географии - это "живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров". Булгаков использовал образ глобуса в "Мастере и Маргарите", где работа демона Абадонны демонстрируется на живом хрустальном глобусе Воланда (на нем рельефно показаны бедствия войны).

Но существует еще несколько версий касательно происхождения глобуса. Своим именем Абадонна (демон войны), очевидно, обязан повести писателя и историка Н. А. Полевого (1896-1946) "Абадонна" и особенно стихотворению поэта Василия Жуковского (1783-1852) "Аббадона" (1815), представляющему собой вольный перевод эпилога поэмы немецкого романтика Фридриха Готлиба Клопштока (1724-1803) "Мессиада" (1751-1773).

Герой стихотворения Жуковского - ветхозаветный падший ангел, возглавивший восстание ангелов против Бога и в наказание сброшенный на землю. Аббадона, обреченный на бессмертие, напрасно ищет гибели: "Вдруг налетела на солнце заблудшая в бездне планета; час ей настал разрушенья... она уж дымилась и рдела... К ней полетел Аббадона, разрушиться вкупе надеясь... Дымом она разлетелась, но, ах!.. не погиб Аббадона!"

В "Мастере и Маргарите" разлетевшаяся дымом планета превратилась в хрустальный глобус Воланда, где гибнут люди и дымятся поражаемые бомбами и снарядами дома, а Аббадона беспристрастно наблюдает, чтобы страдания для обеих воюющих сторон были одинаковыми. Война, развязанная Аббадоной и предстающая взору Маргариты, - это вполне конкретная война. На глобусе Воланда "кусок земли, бок которого моет океан", ставший театром военных действий, представляет собой Пиренейский полуостров. Здесь расположена Испания, где в 1936-1939 гг. происходила кровопролитная гражданская война. Впервые эпизод с Аббадоной и глобусом появился в варианте 1937 г., когда война в Испании неизменно присутствовала в кинохронике и выпусках новостей по радио (Воланд как раз сетует на невнятные голоса радиодикторов, для чего и завел себе хрустальный глобус - прообраз телевизора, только живого).

Итак, каким бы не был первоисточник происхождения глобуса Воланда, он служит доказательством мощи и всемогущества Воланда, осуществления им некоторых «божественных функций»: он управляет не только жизнями отдельных людей, но и всего человечества, вершит суд и обладает всеведением.

Так же, как и глобус, скарабей – это атрибут власти Воланда. Его Маргарита видит на груди Воланда: это искусно вырезанный из темного камня жук на золотой цепочке и с какими – то письменами на спинке.

Скарабей -(от греч. σκαραβος — жук) — весьма распространенный в Древн. Египте фигурки священного жука (atenchus sacer) из камня или глазированной глины, служившие амулетами, печатями, медалями. В качестве амулетов считались средством получения бессмертия благодаря этимологии своего названия (жук по-егип. хепру, а хепру также значит "быть, существовать"). Скарабея часто изображают как тело жука без лапок, еще чаще — только верхнюю часть его; нижняя представляет гладкий овал, на котором вырезывались имена или изображения богов, священных эмблем и т. п. Часто скарабеев клали в гроб мертвым, а на их спинках выцарапывались священные письмена, часто – глава 30 книги Мертвых, убеждавшая сердце не свидетельствовать против покойного на загробном суде.

Таким образом можно выявить две главные функции символа скарабея, связанного с образом Сатаны: во – первых, этот талисман на груди Воланда свидетельствует о его бессмертности, неразрывной связи со Вселенной и существующим миром, а во – вторых, служит еще одним доказательством осуществления Воландом карательных функций ( загробный суд древних египтян). Кроме того, это еще один атрибут потусторонних, загробных сил.

**IV. Cимволикa цвета в романе**

Символика цвета имеет давнюю историю. Люди с незапамятных времен придавали особое значение чтению «языка красок», что нашло отражение в древних мифах, народных преданиях, сказках, различных религиозных и мистических учениях. Так, в астрологии лучи Солнца, разложенные в спектр и дающие 7 цветов, соответствовали 7 основным планетам: красный — цвет Марса, синий — цвет Венеры, желтый — цвет Меркурия, зеленый — цвет Сатурна, пурпурный — цвет Юпитера, оранжевый — цвет Солнца, фиолетовый — цвет Луны. При этом краски символизировали не только планеты и их влияние, но и социальное положение людей, их различные психологические состояния. Это проявлялось в подборе одежды определенных цветов, народных поговорках, обрядах и т.д. У разных народов сложилась определенная символика красок, дошедшая до наших дней.

**1.Желтое и черное.**

Интересна символика желтого и черного цвета в романе: черная с желтым туча накрывает Ершалаим после казни Иешуа, предвещая падение Ершалаима, Маргарита в своем желтом пальто несет в руках тревожные желтые цветы.

Символика желтого цвета определяется двумя полюсами его оттенков. С одной стороны, это теплый красно-золотой желтый цвет жизни. С другой, это холодный и резкий, или же блеклый и грязный желтый цвет болезни и смерти.

Сначала рассмотрим положительное значение желтого света.

Первичный опыт переживания желтого цвета жизни связан, по Обухову, прежде всего, с переживанием *солнечного света* и, тем самым, - *света* вообще. Изо дня в день с каждым восходом солнца из темноты ночи вновь возрождаются все цвета. Блестящий, сверкающий желтый цвет переживается, когда свет играет в облаках или отражается в воде. Когда солнце появляется из-за облаков, в то же мгновение становится теплее. Таким образом, действие желто-золотых лучей солнца неизменно связано с теплом, просветлением, распространением чего-то приятного. С распространением света и просветлением связана символика золотого желтого цвета. С солнечной символикой желтого цвета связано также воздействие солнечного света на землю, вегетацию и плодородие. Весна начинается с изобилия желтых цветов: желтых звезд мать-и-мачехи, желтых нарциссов, тюльпанов, крокусов, первоцветов (примулы). В германской мифологии эти цветы посвящались богине весны *Фрейе*.

H. Frieling и X. Auer описывают действие желтого цвета как “возбуждающее и освежающее”, а F. Birren как исполненное бодрого, веселого, светлого, жизненного начала (“cheerful inspiring, vital”). Очевидно, прежде всего при жизненных разочарованиях может оказаться полезным действие желтого цвета, поскольку он символизирует стремление к человеку, к интуитивному преодолению межличностной напряженности, к непринужденности в общении. Он разгоняет меланхолию, внушает веру и оптимизм. Именно это значение желтого цвета важно нам для понимания образа Маргариты. Героиня Булгакова устала от своей серой жизни и ищет своего Мастера, для этого она взяла в руки букет этих желтых цветов. Но, с другой стороны, эти цветы «тревожные». Рассмотрим негативное значение желтого цвета.

Негативный диапазон значений желтого цвета связан с холодным резким оттенком, “кричащим”, “колющим”, “гниющим”, грязным, вызывая ассоциации болезни и смерти.

С желтым цветом непосредственно связаны заболевания пожелтения кожи - желтуха, болезни почек, недомогания, отравления. В античной характерологии с преобладанием желтой желчи связывался холерический темперамент. В переносном смысле, желтый цвет связывают с обманом, отравлением, болезненным началом, лживостью, завистью и ложью (“желтая пресса”). С желтым цветом связывают такие психические заболевания как *шизофрения*, *бред*, *мания* и *эпилепсия*. Психиатрическую больницу, “сумасшедший дом”, называют “желтым домом”. Действительно в живописи страдающих психозами, шизофренией (например, Ван Гога) и эпилепсией некоторых художников преобладает желтый цвет. Аура, которая переживается эпилептиками перед припадками, отдаленно напоминает золотую ауру просветленных, святых, которая в христианской живописи изображается золотым нимбом. У некоторых народов Азии желтый цвет является цветом траура, скорби, печали. В Европе желтый или желто-черный флаг обозначал карантин, а желтый крест — чуму. У славянских народов желтый цвет считается цветом ревности, измены, а на Тибете ревность называют буквально «желтый глаз». Таким образом, желтые цветы Маргариты, которые она выбрасывает – символ того пошлого и грязного мира, который ее окружает. И на ее цветы может обратить внимание лишь тот, кто тоже понимает уродство окружающего.

Черный цвет пальто, на фоне которого несет цветы Маргарита, тоже имеет полярное значение. С одной стороны **черный цвет**, как правило, символизирует несчастье, горе, траур, гибель. Так, в Древней Мексике при ритуальном жертвоприношении человека лицо и руки у жрецов были окрашены в черный цвет. Черные глаза и поныне считаются опасными, завистливыми. В черное одеты зловещие персонажи, появление которых предвещает смерть. С другой стороны, черное может иметь и благоприятное значение. Оно воспринимается так, например, в засушливых районах Африки, где мало воды и черные тучи сулят плодородие и изобилие. Духам-хранителям, посылающим дождь, приносят в жертву черных быков, коз или птиц, а жрецы при этом тоже облачаются в черное. У арабов выражение «чернота глаз» означает возлюбленную, «чернота сердца» — любовь. Мастер встречает Маргариту, облаченную именно в черное, она приходит к нему долгожданной любовью, но любовью тревожной, любовью – убийцей, которая поразила героев, как финский нож. Маргарита шьет Мастеру черную шапочку и вышивает ее золотыми нитками, что можно рассматривать как предпосылку к дальнейшей трагедии и помешательству ее возлюбленного. Таким образом, сочетание желтого и черного в «Мастере и Маргарите» служит сигналом для дальнейших тревожных событий.

**2. Цвет глаз как характеристика**

В описании внешности Воланда можно выделить разноцветные глаза. По ходу сюжета происходит внутренняя метаморфоза: цвет глаз изменяется. Если в середине романа - *"правый с золотою искрою на дне, сверлящий любого до глубины души, и левый - пустой и черный, <...> как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней",* то в самом начале произведения - *"левый, зеленый, у него совершенно безумен, а правый, черен и мертв".*

На мой взгляд, М.А.Булгаков не случайно обращает внимание именно на цвет глаз дьявола. Описание глаз - это важнейшее средство для создания психологического портрета персонажа. какую роль играет мотив глаз в характеристике сущности Воланда? Несмотря на внутреннюю метаморфозу, глаза не теряют своих основных оттенков: зеленого и черного…. таким образом М.А.Булгаков давал читателям подсказку относительно сущности героя. В доказательство можно привести значение цветовой символики.

В литературной традиции зеленый цвет является символом демонических сил, а в произведениях М.А.Булгакова появляется и еще несколько значений, а именно - мудрости, стремления к познанию. Черный цвет, кроме основных ассоциаций со смертью, является символом возрождения, переходом души в иное бытие, бессмертия. Считается, что черный цвет наряду с зеленым указывает на темное начало человеческой души.

Расшифровав значение цветовой гаммы глаз Воланда, можно сделать вывод: М.А.Булгаков не только хотел дать понять, что перед ними никто иной, как дьявол, но и подчеркивал в его характере такие черты, как вселенская мудрость и стремление к познанию (вспомним, с каким поистине человеческим интересом Воланд расспрашивал двух литераторов о религиозных взглядах москвичей: *"Иностранец откинулся на спинку скамейки и спросил, даже привзвизгнув от любопытства: "Вы - атеисты?"*).

Но, может быть, два разноцветных глаза Воланда имеют еще одно символическое значение - ярко выраженную "раздвоенность" сущности, наличие полярных по значению качеств, одними из которых являются черты всеведения и неведения.

Образ Воланда предстает перед нами в единстве человеческого и сверхчеловеческого. (К "сверхчеловеческому" можно отнести следующее: знание прошлого и будущего всего человечества (присутствие на балконе Понтия Пилата, завтрак с И.Кантом и предсказание Берлиозу, какой смертью умрет литератор: *"Вам отрежут голову!"*), умение читать чужие мысли, видение любого человека насквозь (*"Мне этот Никанор Иванович не понравился. Он выжига и плут"*). Воланд располагает не только всеми знаниями, которые накапливались людьми, но и собственными "волшебными" знаниями, то есть тем, что полагается знать дьяволу как некой "третьей силе" - это и тайна пятого измерения, и умение принимать разные обличья, и свободное перемещение во времени и пространстве, и вечная жизнь, что придает его образу мистичность, загадочность и таинственность.

К "человеческому" относится в первую очередь то, что сатана, несмотря на все свое могущество, подвержен человеческим слабостям и болезням. Так, Воланд говорит: *"Нога разболелась, а тут еще бал"* (а ведь демону не пристало болеть, и, тем более, иметь хронические заболевания), *"я сильно подозреваю, что эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в тысяча пятьсот семьдесят первом году на Чертовой горе" .*

В разговоре с Левием Матвеем Воланд явно издевается, иронизирует над взглядами посланника Иешуа. А склонность к сарказму, иронии соответствует чертам "человеческим". К данной категории относится и остроумие, и пристрастие дьявола к максимам в стиле французских моралистов (*"Кирпич не с того, не с сего никому и никогда на голову не свалится"*, *"Рукописи не горят"*).

М.А.Булгаков соединят в образе Воланда трудно совместимые, на первый взгляд, черты. С одной стороны, дьявол задумчив, серьезен (вспомним, какой интерес герой проявляет к людям из Москвы: *"я вовсе не артист, просто хотелось посмотреть москвичей в массе, <...> я лишь сидел и смотрел"*), с другой - склонен к паясничеству (на слова Берлиоза о том, что атеизмом в Москве никого не удивишь, восклицает: *"Ох, какая прелесть!", "Ах, как интересно!"*), благодаря чему образ Воланда выглядит довольно противоречиво.

Таким образом, анализ цветовой характеристики подтверждает противоречивость Воланда.

**V. Вывод. Роль символики предметного и цветового мира в**

**произведении.**

Символы в романе «Мастер и Маргарита» очень разнообразны. Это и символика растений (роз, плюща, винограда), птиц (ласточки, воробья, попугаев, совы и ворон), животных (кота, собаки, коней), глобальные природные символы, такие как Солнце, Луна, гроза, изучение которых приводит выводу о количественном преобладании апокалипсических мотивов, темных сил, с которыми ассоциируются розы, плющ, черный кот и кони, воробей и попугаи, сова и вороны. Им противостоят знак творческого начала (виноград), знак спасения (ласточка), символ верности (собака). Кроме рассмотренных мной вещественных символов можно выделить так же символы зеркала; символы одежды героев (плащ, пальто, шапочка, перчатка, хитон, фрак); предметы - предвестники гибели (вино, масло, нож, чаша); атрибуты творчества (лампа, свеча).

Среди многочисленных одеяний героев особую символическую функцию несет плащ (или пальто): белый, с кровавым подбоем плащ прокуратора, траурный, подбитый огненной материей плащ Воланда, черные пальто и плащи мастера и Маргариты. Здесь плащ и знак избранности, и знак отъединенности от окружающего мира, и знак причастности тьме (плащи влюбленных), и знак контраста номинальной чистоты и сущностной кровавой жестокости (плащ Понтия Пилата), разрушения и созидания (плащ Воланда). Похожее по форме, но разительно контрастное по цвету одеяние Иешуа (голубой хитон) - знак устремленной в вечность истины.

Таким образом, приходим к выводу, что все же в романе мы видим преобладание темных, трагических, зловещих начал, что подтверждается преобладанием в романе и предметов-предвестников гибели (нож, вино, масло), которые выступают как орудия тьмы, несут боль, страдания, неразрывно связаны с кровью; и многочисленных атрибутов Воланда (шпага, глобус, треугольник, изображение черного пуделя, жук-скарабей), подчеркивающих могущество князя Тьмы. На уровне вещественных символов единственной альтернативой зловещим знакам господства темных сил выступает горящая свеча - символ вдохновения, творчества, прозрения, а, следовательно, и преодоления тьмы.

Таким образом, вещественные и цветовые символы в романе служат для более цельного понимания произведения, более полной характеристики героев и объяснения концепции мира писателя.

Библиография.

1. М.Булгаков «Мастер и Маргарита», Изд. «Академия», 1994
2. Гете И.В. «Фауст», Изд. «АСТ», 2004
3. М.А. Орлов «История сношений человека с дьяволом», Изд. «Эксмо»,2003
4. К. Николаев «Тайнопись «Мастера и Маргариты». Между строк великого романа», Изд. «Вече», 2006
5. Т.В. Рыжкова «Путь к Булгакову», Изд. «Глагол», 2000
6. Б.Соколов «Тайны Мастера и Маргариты», Изд. «Яуза», «Эксмо», 2005
7. «История русской литературы ХХ века(20-90-е годы). Основные имена», Филологический факультет МГУ им. В. Ломоносова, 1998
8. В.И. Сахаров «М.А. Булгаков в жизни и творчестве», Изд. «Русское слово», 2005
9. М. Чудакова «Жизнеописание Михаила Булгакова», Изд. «Книга», 1988
10. Б.М. Сарнов «Каждому - по его вере. О романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», Изд. Московского университета, 2000
11. Л. Паршин «Чертовщина в американском посольстве в Москве или 13 загадок Михаила Булгакова», Изд. «Книжная палата», 1991
12. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Мультимедиа – издательство «Адепт», 2002
13. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - 2-е изд., испр., Изд. «Искусство», 1995.
14. Мамардашвили М.К.., Пятигорский А.М. "Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке" Изд. «Ярк», 1997
15. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. - С. 191-199
16. Шелестюк Е. В. О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 4. М.: «Наука», 1997
17. И. Л. Галинская, «Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях», Книгопечатная продукция, 2003
18. В.Ф. Чертов, Е.М. Виноградова, Е.А. Яблоков, А.М. Антипова; под ред. В.Ф. Чертова, «Слово-образ-смысл: филологический анализ литературного произведения. 10-11 классы: учебное пособие», М: «Дрофа», 2006
19. «Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины», под ред. Л.В. Чернец, М: «Высшая школа», 2000
20. Маслова В.А.«Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001
21. Обухов, Я.Л.: Желтый цвет, Журнал практического психолога, 1997,  2

1. 1. «Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины», под ред. Л.В. Чернец, М: «Высшая школа», 2000, Стр. 302-311.

   [↑](#footnote-ref-1)
2. 1. Маслова В.А.«Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001, Стр. 95-107

   [↑](#footnote-ref-2)