

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**На тему: Поэтика двойничества
в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Исполнитель _____ Малинова Кристина Артыковна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)
_____ Чевтаев Аркадий Александрович
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____ 
(подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«27» января 2023 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН	6
1.1. Проблематика и теоретическое наполнение понятия «двойничество»	6
1.2. Типы двойничества	11
1.2.1. Двойники-антагонисты	11
1.2.2. Карнавальные пары	14
1.2.3. Двойники-близнецы	20
2. СВОЕОБРАЗИЕ ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	25
2.1. Жанрово-стилевая организация текста в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	25
2.2. Двойники и мотивы двойничества в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	36
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	46
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	48

ВВЕДЕНИЕ

Первая публикация романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в сокращенном виде состоялась в 1966 -1967-х гг. в журнале «Москва» (№11 1966 г, №1 1967 г). Первое полное издание в СССР вышло в 1973 году. Роман считается незавершенным. Его редактирование и сведение черновых записей уже после смерти писателя осуществляла жена М. Булгакова – Елена Сергеевна Булгакова.

Роман «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова является одним из шедевров мировой литературы, который также можно назвать двойнической энциклопедией писателя. В нем, словно в зеркале, отражаются быт, нравы и мораль советской России, где изображаются разные типы и характеры людей, олицетворяя не только положительные, но и отрицательные их черты. «Мастер и Маргарита» — это сложный многоуровневый мир, где существует множество действующих лиц, которых в свою же очередь связывает в пространстве невидимая нить. Структура романа достаточно сложная, и именно через систему образов раскрывается вся многогранность произведения.

Обзор исследований за последние пять лет показывает интерес к двойничеству как множественному дублированию в зеркальном отражении по принципу матрешки [43], полюсной композиции в полифонической структуре произведения [15], размыванию подобия устойчивых границ между референтами и связанных с ними понятий [51]. Появились новые работы, посвященные истории вопроса о двойничестве в русской и зарубежной литературе [31; 16], и, в частности, изучению двойничества в творчестве М. А. Булгакова [44; 56].

Актуальность исследования темы двойничества в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова состоит в том, что она помогает лучше понять эпоху, позицию автора, внутренний мир героев, жанровую специфику текста произведения, выявить проблематику художественном мировидении писателя.

Научная новизна данного исследования состоит в том, что в нем уточняются и корректируются представления о смысловой сущности двойничества в булгаковском романе, что способствует выявлению новых граней осмысления художественной структуры романа «Мастер и Маргарита».

Объектом исследования является роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», научная и критическая литература, посвященная роману.

Предмет исследования – особенности художественной репрезентации двойничества в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Материалом исследования послужили роман М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита».

Цель исследования – выявить специфические черты поэтики двойничества в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также уточнить сложившиеся в современном литературоведении трактовки двойничества пар главных и второстепенных персонажей данного булгаковского произведения.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- дать определение понятию «двойничества»;
- структурировать уже ранее рассматривавшихся в научной литературе двойников главных и второстепенных персонажей произведения;
- доказать принадлежность романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита и Маргарита» к менипповой сатире;
- выявить художественные функции центральных героев романа, вызывающих наибольшие споры и интерпретационные разночтения;

В исследовании нами были применены общенаучные **методы** (описательный метод, анализ) и о литературоведческие (культурно-исторический, структурно-типологический и метод литературоведческой интерпретации).

Методологической базой исследования являются теоретические труды О. И. Половинкина, Е. П. Лынова, Л. А. Потеряхина Л. А., Г. В. Мишина, О. В. Шевчука, посвященные творчеству М.А. Булгакова.

Теоретическая значимость исследовании определяется уточнением и корректировкой подходы к анализу и интерпретации образа двойника и двойнических мотивов в поэтике романного жанра.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования результатов данного исследования в процессе преподавания курсов лекций и спецкурсов «История русской литературы XX века», также при составлении научного комментария творчества М. А. Булгакова.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во введение обосновывается актуальность данного исследования, формулируются объект, предмет, цель и задача исследования.

В первой главе, посвященной теоретическим аспектам исследования проблемы двонийничества в художественной литературе, рассматриваются современные подходы к изучению образов двойника и их репрезентации в словесном творчестве.

Во второй главе, посвященной особенностям репрезентации двойничества в романе М. А. Булгакова, выявляется специфика конструирования образов двойников и мотивов удвоения в данном произведении писателя.

В заключение приводятся выводы, сделанные в рамках исследования данной темы.

1. ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

1.1. Проблематика и теоретическое наполнение понятия «двойничество»

«Двойничество» как литературоведческое понятие весьма обширно используется в различных исследовательских работах, в том числе и в монограммах. Однако, при всём многообразии работ, такие проблемы как недостаточное погружение в историческое развитие данного феномена, отсутствие общепринятой дефиниции и конкретизированной типологии двойников, остались нерешёнными.

Зачастую авторы, анализирующие какие-либо произведения художественной литературы, не уточняют, что именно они подразумевают под двойником. Нам становится понятно только если речь идёт о двойниках в прямом смысле этого слова – «человек, имеющий полное внешнее сходство с другим». Но даже буквальное понимание семантики слова «двойник» несёт определенные трудности, ведь непонятно, разграничивает ли исследователь персонажей-двойников и персонажей, просто имеющих похожие внешние и внутренние черты, сходные линии судеб. Настолько же тонкая грань образуется и между двойниками и персонажами, реализующими одну из внутренних ипостасей другого человека.

При анализе же интернет-ресурсов выясняется, что «двойничество» подменяется похожим, но узконаправленным термином «допельгангер», хоть и означаящем в переводе с немецкого «двойник», но семантически характеризующим «тёмную сторону» человеческой души, т.е. внутреннее раздвоение личности.

Литературоведческие словари, пособия и специализированные исследования, включающие в себя размышления о двойничестве, тоже не дают точного представления о данной теме. Контрадикторность проявляется и между различными изданиями, и даже внутри одной статьи. Например, Э. Френцель в словаре мотивов выделяет одним из главных признаков двойничества «внешнее сходство двух людей», затем, в этой же статье автор рассуждает о героях романов Достоевского, которые часто встречаются вовне

проекцию своего «я», приводя в пример Ставрогина и П. Верховенского, которых, конечно, не связывает одинаковая внешность.

Нет конкретного определения и у М. М. Бахтина, несмотря на то что он подробно анализирует «развенчивающегося двойника» в «Проблемах поэтики Достоевского». По мнению литературоведа, «развенчивающийся двойник» принадлежит «миру наизнанку» и является частью «карнавализованной литературы»: «Пародирующие двойники стали довольно частым явлением и карнавализованной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, - почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников по-разному его пародирующих: для Раскольникова - Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина - Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова - Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собой)».[4] Появление подобного типа двойника М.М. Бахтин соотносит с природой карнавального смеха, который в свою очередь возникает на грани кризиса и неких природных и социальных явлений.

В труде о поэтике Достоевского М.М. Бахтин анализирует «диалоговедение» Фёдора Михайловича, в котором отмечает интересную для нашей темы особенность. Достоевский наделяет героев чужими, «внутренними» мыслями, тем самым создавая двойников, которые вступают в конфликт с главным героем, чьи мысли и заимствуют, тем самым материализуя «диалог сознания». Таким образом каждая противоречивая позиция может быть «вывернута наизнанку» и породить своего двойника.

Более поздние работы различных исследователей о двойниках, похоже, связаны с Бахтинской позицией. Н.Т. Рымарь в своей книге «Поэтика романа» посвящает вопросу о двойничестве целый параграф в главе «Разработка образа героя в сюжетно-композиционной организации романа». Уже по заголовку мы можем понять, что двойничество будет рассмотрено автором как один из вариантов сюжетно-композиционного развития образа героя. Понятие

«двойничество» по Н.Т. Рымарь в широком смысле включает в себя пять типов сюжетно-композиционного развертывания образа героя через различные отношения «контакта и дистанции» с другими персонажами, а иногда и автором. В узком смысле слова двойничество представляет собой один из типов такой разработки образа героя в системе диалогических отношений, при котором «образ разрабатывается при помощи введения персонажей, которые выступают как его отражения, ведущие самостоятельную жизнь, - в них получают осуществление, акцентуацию и свободное развертывание какие-то стороны его личности». То есть вновь персонажи-двойники описываются по принципу «подобий и отражений» [45].

Многие исследователи истолковывают двойничество или слишком широко, поэтому двойником героя можно назвать буквально любого персонажа, либо через чур узко, делая двойничество чертой исключительно романтических произведений. Именно поэтому необходимо рассмотреть двойничество с точки зрения его зарождения, изменения и исполняемых функций на разных этапах литературного развития.

Филолог О.М. Фрейденберг в своей книге «Поэтика сюжета и жанра» указывает на возникновение двойников ещё в мифах, например, в анимистический период «представления о духе, о душе как двойнике человека» [53]. Реализуется такой двойник через животное, с которым сражается герой, например, греческого эпоса. Двойничество реализуется через сюжетную функцию зверя, который в свою очередь метафорически являет в себе мотив смерти.

О.М. Фрейденберг, анализируя семантику двойника, также соотносит его с загробным миром. Автор монографии считает, что именно такое восприятие двойника создало шутовскую фигуру, которая символизирует смерть. Шут, превратившийся позднее в клоуна, вечно мешающийся у всех под ногами и за это битый, попадает в античную комедию. О.М. Фрейденберг определяет шута как двойника царя, т.е. своего владельца. Функции дурака заключаются в том, чтобы защитить хозяина от надвигающейся опасности, увести внимание

смерти на себя. О.М. Фрейнденберг развитие двойничества связывает с «архаическим двоemiрием, с бинарным делением мира на «пространство жизни» и «пространство смерти» сознанием древнего человека» [53].

Е.М. Мелетинский в своей работе «О литературных архетипах» считает самой древней формой двойничества «сосуществование культурного героя и трикстера в одном лице или в виде двух братьев» [32]. Далее на этом принципе развиваются новые формы двойничества, которые наиболее ярко раскрываются в эпоху немецкого романтизма. В русской же литературе двойничество переосмысливается, а порой и сознательно пародирует романтический прототип.

В более раннем исследовании Д.С. Лихачев в работе «Смех в Древней Руси» говорит о раздвоении «смехового мира», то есть мир делится на реальность и тень, которую отбрасывает смех. Одним из приемов раздвоения исследователь называет появление «смеховых двойников» - двух комических персонажей, отличающихся незначительно внешним проявлением, но смысл их действий по сути своей совпадает. Таким образом, двойник по Лихачеву — это «возврат к самому себе» [27]. «Повесть о Фоме и Ереме» автор считает первым проявлением темы двойничества в русской литературе.

В монографии «Русская культура в канун петровских реформ», в которой существует раздел, озаглавленный «Двойничество», А. М. Панченко утверждает, что корни двойничества уходят в русскую историю XVI века и осмысливается уже литературой XVII века. Особенностью подхода исследователя к двойничеству является самобытный русский колорит, а также трактовка термина как «порочное удвоение мира, которое проникает и в человеческое сознание» [40].

На основа повести Ф.М. Достоевского «Двойник», А. М. Панченко предлагает такое определение двойничества: «Двойничество - это претензия <...> вытеснять других из пределов, занимаемых ими другими своим бытием в этом мире [40, с.184] Двойничество - это эксцесс, «жизнь как-нибудь» [40, с. 180] осуждаемая «гласом народа», который исходит из уст извозчика и

Петрушки-слуги: «Добрые люди живут по честности, добрые люди без фальши живут и по двое никогда не бывают» [40, с. 180].

То есть мотив двойничества в данном случае проявляется через надлом повседневности, нарушение привычного хода вещей, разрушение границ между добром и злом, жизнью и смертью.

Самой обширной работой на данный момент является монография «Двойничество» под авторством С.З. Агранович и И.В. Саморуковой. Опираясь на вышеперечисленные нами подходы М.М.Бахтина, О.М.Фрейденаберг, Е.М.Мелетинского, Д.С.Лихачева, А.М.Панченко, они предложили свое определение двойничества, которое весьма отражает опыт предыдущих исследований: «двойничество в широком смысле — это языковая структура, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира».[2]

1.2. Типы двойничества

С.З. Агранович и И.В. Саморукова выделяют три типа двойничества [2]:

1. Двойники-антагонисты
2. Карнавальные пары
3. Близнецы («русский тип»)

Рассмотрим каждый тип двойничества с точки зрения происхождения, внутренней структуры и художественных функций.

1.2.1. Двойники-антагонисты

Самым распространённым типом двойничества являются двойники-антагонисты. Этот тип двойников строится на оппозиции и конкуренции. Именно поэтому зачастую данный вид используется в период романтизма, это связано и с концепцией двоемирия.

Своими корнями двойник-антагонист уходит в архетип «культурный герой – трикстер», который берёт своё начало из мифологии. Подобный тип двойника можно найти на любом этапе развития литературы и фольклора, от мифологии по сегодняшний день, но, конечно же, были периоды наибольшей популярности и жанры, в которых антагонист получает большее распространение. В том числе в тех жанрах, которые подразумевают осмысление общества и его социальное устройство. К подобным двойникам-антагонистам можно отнести таких героев: Онегин и Ленский, Чацкий и Молчалин, Обломов и Штольц.

Повествование любого жанра, включающего в себя антагонистическое двойничество, включает в свой сюжет и структуру внутренний конфликт, борьбу. Внутренняя конфликтность данного типа двойников делает антагонистов привлекательными для авантюрных жанров (готический роман, приключенческий роман, фантастический роман, детектив) и, разумеется, для драматургии. Поэтому можно заключить, что двойник-антагонист довольно гибок, поэтому распространяется на любые родовые и жанровые формы, в которых проявляется мотив столкновения и борьбы.

Архетип двойников-антагонистов имеет ярко выраженную бинарную структуру, так как оппозиции в нем резко противопоставлены. И это говорит нам о том, что данный тип двойничества сформировался позднее, нежели «близнецы» и карнавальные двойники, поскольку в их структуре конфликт не вполне развившийся. Дихотомическую структуру антагонистического двойничества отчётливо видно и в литературе нового времени, когда двойники разделяются на доброго и злого (например, доктор Джекил и мистер Хайд в новелле Стивенсона). Таким образом отрицательный двойник зачастую характеризуется одиночеством, уродливостью, асоциальностью, низшим происхождением.

Конфронтация двойников-антагонистов уже в мифологии связана с двоemiрием. Подспорьем для противопоставления персонажей могут послужить любая оппозиция - возраст, социальная принадлежность, нравственные и психологические разногласия. Почти всегда наблюдается совокупность факторов. Однако неизменным остается связь двойников с перемещением в пространстве, или двупространственность художественного мира.

Отличным примером двойников-антагонистов послужит пара Онегин – Ленский из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Можно выделить следующие признаки: опытность – неискушенность, англоманья – германофильство, холодность – пылкость, немногословность – болтливость, прозаичность - поэтичность, зрелость (Онегину на момент знакомства с Ленским примерно двадцать четыре года) – юность («без малого осьмнадцать лет»). Персонажи встречаются на нейтральной территории, так как Онегин возвращается в деревню из Петербурга, где встречает вернувшегося из германского университета Ленского. Их конфронтацию, кульминацией которой является дуэль, подчеркивает автор: «меж ними всё рождало споры». Мотив двоemiрия в данном романе строится на социальной среде, которая является основой формирования характеров, это конфликт культур.

Так же необходимо обратить внимание на общие корни двойников-антагонистов. Онегин и Ленский – друзья, а ведь их дружба завязалась на том, что они оба чужие для провинциальной деревни. Одним из важных признаков данного типа двойничества является наличие общих корней (в широком смысле слова), не обязательно родственных связей, но, например, общее детство или одно тело, положение в обществе, возраст. Общий корень здесь понимается как противоречивая природа человеческой психики.

В "Двойнике" Ф.М. Достоевского Голядкин-старший и Голядкин-младший соотносятся как две стороны больной души героя. В реализме общие корни двойничества раскрываются через социальную окрашенность, результатом которой является влияние среды.

Хотя Чацкого и Молчалина в «Горе от ума» обычно не признают двойниками, эта пара, безусловно, обладает характеристиками антагонистического двойничества. Их общие корни – «борьба» за Софью и особое пристрастие к самоопределению по отношению к «ушедшему веку». Чацкий – «культурный герой», чей монолог сокрушает мир ложных ценностей фамусовского общества, а Молчалин – «злодей», умело эксплуатирующий эти ценности.

На уровне романтического соперничества герои вступают в своего рода единоборство, но Молчалин субъективно не противопоставлен Чацкому, что является причиной личной трагедии главного героя. По мере усложнения социальной жизни концепция двойничества оказывается ложной. На пути Чацкого стоит не злодей или антигерой, а весь комплекс разнообразных интересов и многофакторность человеческого поведения. Два героя обычно одного возраста, имеют схожий социальный опыт и воспитание, но они сталкиваются с окружающим миром, а не друг с другом, и относятся к этому миру по-разному. Парные отношения остаются как остатки «родства».

Итак, антагонистический тип двойничества в истории литературы довольно широко распространён, его можно найти практически в любом произведении, во всяком случае, на второстепенных ролях. Двойники-

антагонисты проявляются как тенденция, зачастую присутствуя в произведениях как симбиоз различных типов двойничества.

1.2.2. Карнавальные пары

О.М. Фрейденберг в своём исследовании «Поэтика сюжета и жанра» фокусируется на «двойниках-дублерах». В данном случае раздвоение образа автор связывает «прохождением героями фазы смерти и позднейшим отделением этой второй временной функции», где изначально «главный герой» дублировался зверем или родственником (Геракла в смерти дублирует его двойник- брат Ификл). Позднее появляются фигуры слуги, раба, шута, парасита, повара, обжоры, пьяницы, льстеца, наперсника и т.п. вплоть до литературы нового времени. Генезис двойников-дублеров у Фрейденберг связан с ритуалом, организующим контакт жизни и смерти.

Таким образом данный тип двойничества завязан на взаимозамещающих и дополняющих взаимоотношениях двойников, в отличие от противоборствующих двойников-антагонистов. Эта разновидность всегда связана со смехом и с тем, что М.М. Бахтин называл карнавальностью.

Хоть карнавальные двойники и широко распространены в литературе, но не всегда очевидны, они часто испытывают изменения в зависимости от воздействия той или иной культуры.

Хрестоматийные карнавальные пары - Пантагрюэль и Панург, принц Гарри и Фальстаф, Дон Кихот и Санчо Панса, Лир и шут упоминаются у Бахтина. Если сравнивать с двойниками-антагонистами, то становится понятно, что в них хоть и есть некая антитеза «высокое-низкое», но это не является ключевым фактором взаимодействия данного типа, так как каждый герой пары одновременно обладает и смешными, и серьезными характеристиками.

Отличным примером такого тандема «господин-слуга» может стать пара «Обломов – Захар». Два персонажа, которых связывает общее пространство –

деревня Обломовка, отпечаток которой герои не в силах стереть. Оба двойника застряли в прошлом, вследствие чего и гибнут.

Карнавальные двойники в отличие от антагонистов не имеют конфликтной подоплеки, скорее наоборот, они взаимодополняют друг друга, основным мотивом является столкновение с внешним миром. Данный тип двойничества чаще всего выявляется в литературе в критические периоды, во времена социального и духовного кризиса. В мирное время он существует в рудиментарной и слабой форме и представляет собой персонажей хозяина и слуги.

Двоемирие в сюжетах о карнавальных парах существует как внешний по отношению к дуэту фактор. Карнавальные пары всегда балансируют на грани миров.

В литературе нового времени социальная амбивалентность проявляется сомнительностью происхождения обоих двойников или неустойчивостью их социального статуса. Дон Кихот - нищий идалго, не имеющий даже приличного коня и оружия, Санчо - землепашец, склонный к бродяжничеству. Лир - монарх, неосмотрительно раздавший свои владения. Робинзон - цивилизованный человек, волею судьбы ввергнутый в первобытность, Пятница - дикарь «отсортированный» традиционным социумом. Фауст - ученый, усомнившийся в положительном знании, да еще старик в облике юноши.

Неустойчивое социальное положение в сочетании с поведенческой невменяемостью, выливающаяся в открытый комизм или скрытое смеховое начало, порожденное двусмысленностью сюжетной роли персонажа. Отношения взаимодополнения, важнейший признак карнавальной пары, проявляются внутри этой структуры как некий фон, на котором между двойниками устанавливаются отношения патронажа.

Иерархия в том или ином виде всегда присутствует внутри карнавальной пары. Вертикальная связь как раз и является основой гармонических отношений персонажей-дублеров. В типе двойников-антагонистов как

правило устанавливаются отношения равенства, сюжетные функции антагонистов зеркально симметричны, что создает формальную основу для конфликта. Если структура сюжета, характерная для антагонистического двойничества, драматична, то сюжет карнавальных пар можно назвать «романным». Этот сюжет имеет ярко выраженную центробежную структуру и организуется как столкновение обоих героев с миром. Это столкновение практически всегда связано с хронотопом дороги, с мотивом путешествия.

Если двойники-антагонисты движутся навстречу друг другу или вступают конфронтацию, то карнавальные пары странствуют по миру, деля победы и поражения.

Классический пример сюжетной организации карнавального типа двойничества – «Дон Кихот» Сервантеса. Роман считается первым и наиболее характерным этому жанру в литературе нового времени. Основной сюжета является хронотоп дороги в начале романа, отличием от позднейшего плутовского романа является то, что персонажи всегда возвращаются домой.

Сервантес пародирует авантюрно-рыцарский роман, в котором рыцарь и его оруженосец являются субъектами сказочных приключений, однако Дон Кихот и Санчо всегда сталкиваются с прозаичностью жизни, с меркантильной и циничной современной действительностью.

Смеховой элемент выступает как надежный барьер их бытовому падению. В данном случае карнавальное пародирование структуры рыцарского романа не только ниспровергает этот устаревший концепт, но и возвышает идею стойкости, верности идеалу среди грязи жизни. Если Дон Кихот защищает утопию «сверху», на уровне идей рыцарского благородства, бескорыстия и прямодушия, то Санчо делает это «снизу», опираясь на народное утопическое мировосприятие. Когда скучающие придворные герцога, желая позабавиться, решают устроить издевательский спектакль и разлучают на время Дон Кихота и Санчо, циничное развенчание героев помимо воли насмешников оборачивается их карнавальным увенчанием [2]. Если Дон Кихота низвергают по правилам придворного этикета, желая

выставить его шутом, то над Санчо проделывают площадную процедуру увенчания, осмеяния, развенчания и шутовского убиения «карнавального короля» (губернатора). Жестокость испанского общества и вверху, и внизу однородна, но и вверху, и внизу этой жестокости есть мощный противовес в виде утопического сознания.

Неразлучность Дон Кихота и Санчо подчеркивает единую природу этого сознания: оба героя руководствуются в своем поведении не бытовой целесообразностью, а непреложной верой в победу мечты. Будучи подвергнутыми по отдельности шутовскому развенчанию и человеческому унижению как маргиналы с непомерными претензиями, оказавшись вместе, Дон Кихот и Санчо снова возрождаются и вновь в смеховых подвигах отстаивают свои идеалы.

В отличие от двойников-антагонистов, имеющих общие корни, персонажи карнавальных пар никогда не находятся в отношениях родства (практически не бывают братьями), всегда имеют разный социальный статус, разное происхождение. Но членов карнавальной пары всегда объединяет общее пространство - особая лакуна между двумя мирами, в которой они существуют и вне которой просто немыслимы. В литературе нового времени эта лакуна - на грани историко-культурных эпох. Так, Дон Кихот и Санчо Панса действуют между народной патриархальной культурой и эстетизированной высокой культурой рыцарства - с одной стороны, и меркантильной жестокой цивилизацией 16-17 веков - с другой. Робинзон и Пятница существуют на необитаемом острове, который сам по себе является метафорой экспериментальности, условности отношений цивилизации и дикости. Обломов и Захар пребывают то в изолированной от мира квартире на Гороховой, то в воображаемой идиллической Обломовке, то на даче, то на Выборгской стороне под крылом вдовы Пшеницыной. Остап и Киса из «Двенадцати стульев» ищут счастья в шатком, иллюзорном пространстве позднего нэпа, где еще теплятся надежды на личный успех.

Наличие особого пространства, как бы отграниченного от остального мира, является важнейшим структурным признаком карнавальной пары как особого типа двойничества. Если такое пространство разрушается, исчезает и карнавальная пара. Нам кажется, что разрушением особого пространства можно объяснить «странное» исчезновение верного Савельича в последних главах «Капитанской дочки» Пушкина. Родители Гринева отпускают Машу Миронову в Петербург хлопотать за Петрушу только при одном условии: она должна взять с собой девку Палашку и Савельича. По дороге Савельич и Палашка словно растворяются, и в Петербург Маша является одна. Дело в том, что особое пограничное пространство между Оренбургом и Белогорской крепостью, в котором смещались привычные функции господина и слуги (Машу Миронову и Палашку можно рассматривать как женский вариант этой модели), сменяет официальное однородное пространство Царского Села.

Гибель вишневого сада у Чехова навсегда разлучает Гаева и Фирса. Чехов неслучайно завершает произведение трагикомической репликой забытого в старом барском доме Фирса, за которой следует знаменитый символический звук лопнувшей струны. Пара Гаев-Фирс была частью стремительно уходящей в прошлое усадебной культуры 19 века, которую и символизирует образ вишневого сада. Сад вырубается. В другой жизни патриархальный дуэт старого слуги и ребячливого барина невозможен.

Карнавальные пары предполагают особую организацию финала, в основе которой лежит идея бессмертия персонажей. Неслучайно подобные дуэты часто становятся так называемыми вечными образами, предметом интертекстуальных контактов. Физическая смерть одного или обоих персонажей (персонажи никогда не умирают одновременно: патронируемый обычно переживает своего патрона, становясь «продолжателем» его дела) в сюжетах о карнавальных парах призвана подчеркнуть их идеальное бессмертие.

Идеальное бессмертие не обязательно включает в себя позитивное начало. В жанрах, связанных с традициями плутовского романа, финал

означает неуничтожимость порока и неизбежность зла. Сюжет здесь обычно имеет концентрическую структуру, время в нем оказывается замкнутым в круг.

Яркий пример этому - советские романы 20-х годов, такие как «Двенадцать стульев», «Золотой теленок», «Зависть» Ю.Олеси. Так, сюжет «Зависти» организован как «увенчание» подонков жизни - Кавалерова и Ивана Бабичева. В романе происходит их позорное «развенчание» и осмеяние новым миром, можно сказать, целая цепочка «развенчаний» и «осмеяний», но в финале Кавалеров и Иван снова оказываются там, откуда начали свой амбициозный вояж - в кровати Анечки Прокопович. Финальная фраза Ивана как бы обозначает «запуск» нового цикла самоутверждения героев, но уже не в соперничестве с «колбасником» Андреем Бабичевым, который символизирует мощь власти, а на локальном пространстве пошлого быта.

Неуничтожимость карнавальной пары реализуется как бы помимо авторской воли, структура настолько устойчива, что буквально ведет автора за собой. Можно предположить, что активность автора проявляется главным образом на этапе художественного замысла.

Итак, взаимодополнение двойников; присущее карнавальной паре смеховое начало; патронажные отношения внутри дуэта; его особая пространственная локализация (промежуточное положение); центробежная структура сюжета и "открытый финал", символизирующий бессмертие героев, — все это позволяет сделать предположение о генезисе карнавальной пары. Этот тип двойничества является широко распространенным в литературе нового времени. Структура карнавального двойничества достаточно пластична, легко приспособливается к новым концептам, к новому мироощущению. Такая пластичность связана с «романным» характером описываемой модели. Карнавальные пары выражают идею обновления действительности, тяготеют к центробежному сюжету, который стремится к всестороннему осмыслению многоаспектного диалога человека и мира.

Если двойники-антагонисты представляют собой мини-модель социального конфликта, то карнавальное двойничество можно воспринимать как элементарную модель социальной гармонии.

1.2.3. Двойники-близнецы

Такой тип двойников как «близнецы», отличительной чертой которого является равнозначность функций персонажей, с условием их принадлежности к одному миру, наиболее сложен для идентификации, потому что он редко существует в чистом виде в произведениях, часто скрываясь под маской антагонистического двойничества. Однако по ходу сюжета раскрывается эфемерность конфликта. Данный тип довольно широко распространён, в особенности в отечественной литературе. Е.М. Мелетинский находит корни близнечного двойничества в близнечных мифах.

Первым примером двойничества данного типа можно считать сатирическое произведение XVII века «Повесть о Фоме и Ереме», в котором предстают два брата. На первый взгляд кажется, что они противопоставляются друг другу, однако их конфликт – борьба с внешним миром, злой судьбой. В сюжете же они идентичны.

Особенно широко близнечное двойничество представлено в русской литературе 19 века. В «Мертвых душах» близнечная структура воспроизводится в образах дяди Митяя и дяди Миняя. Два бестолковых мужика, неумело пытающиеся распутать упряж сцепившихся встречных повозок, ведут себя совершенно одинаково. Само наличие конфликта между двойниками красочно иллюстрируется и комически обыграно. У Достоевского близнечество фактически уходит в подтекст. Идентичность персонажей, их идейных позиций, их судьбы выявляется по мере развития диалогического повествования. По началу же двойники выступают как мнимые антагонисты: у них разный социальный статус, диаметрально противоположная внешность. Таковы Смердяков и Иван Карамазов, Рогожин и Мышкин. Сюжет у Достоевского как бы выворачивает традиционную фабульную схему о

двойниках-антагонистах. Двойники-антагонисты сначала сходны, а потом противоположны. Близнецы же сперва предстают как антагонисты, а в конце обнаруживается идентичность их позиций и участи.

Эту модель мы можем наблюдать и в «Деревне» И.Бунина. Братья Красовы, такие разные, вечно спорящие между собой, оказываются заточенными в выморочном пространстве русской глубинки и в равной мере обреченными. Оба они бездетны, оба ненавидят хозяйство, оба безнадежно любят Молодую. Братьям Красовым, как и Фоме с Еремой, противостоит стихийное народное тело, которое они не в силах понять, но от которого им никуда не деться.

Близничная модель актуализируется в русской литературе в те периоды, когда над целыми социальными группами, а то и над всей нацией нависает угроза тотального уничтожения, физической или духовной смерти.

Персонажи здесь выступают как представители «коллектива», «человечества», столкнувшегося с глобальной внесубъектной и внелогической силой. Например, в «Зависти» Ю.Олеши близнецами можно назвать Ивана Бабичева и Николая Кавалерова. Общество видит в них шутов-неудачников. Все попытки героев заявить о себе позорно проваливаются, сталкиваясь с новой советской реальностью. Роман завершается своеобразной духовной гибелью персонажей: они «низвергаются» в материально-телесный низ мещанского быта, воплощенный в образе широкой кровати вдовы Прокопович.

Персонажи-близнецы - практически всегда представители социальных низов, причем общественная приниженность героев не обязательно буквальна. Они могут быть «идиотами», парадоксалистами, «шутами», провинциалами, бастардами, эмигрантами и т.д. Так, в романе В.Набокова «Отчаяние» Герман и Феликс - полуславяне - полунемцы. Герман - эмигрант из России, Феликс - бродяга. Феликс нищий. Благополучие Германа тоже весьма шатко. Герман - преступник (убийца), Феликс склонен к шантажу и вымогательству. Убив Феликса, свою точную, как ему кажется, копию Герман фактически перечеркивает и собственную жизнь.

Близничная пара связана с идеей общей судьбы, как правило, с идеей негативной соборности, когда коллектив в своей минимальной модели (двое) обречен на гибель. Сказанное позволяет поставить вопрос о связи близничного двойничества и его производных с социальным утопизмом. История русской литературы 20-х годов двадцатого столетия наглядно подтверждает это.

В тридцатые годы рефлексия на утопизм у Д.Хармса превращается в тему тиражирования пустых людских оболочек. Эти недосубъекты различаются "лишь приметам", сугубо бытовыми и незначительными, и сходны в главном - в своей обреченности на бессмысленную и беспричинную гибель (цикл «Случаи»). Особенно интересна здесь миниатюра «Пушкин и Гоголь», в которой персонажи, наделенные именами классиков, выступают как близнецы, спотыкающиеся друг об друга. Текст имеет драматическую форму, но конфликт здесь мнимый и мелко-площадной. На самом деле текст полностью децентрирован. Он не имеет ни «завязки», ни «развязки», начинается ниоткуда и может продолжаться бесконечно. Финальная «ремарка» подобна концовке повести о Фоме и Ереме («Ерему толкнули, Фому выбросили, Ерема упал в воду, Фома на дно»). Некая сила, сила безличная, характер которой передается назывной конструкцией, обрывает в хармсовской миниатюре злоключения персонажей-близнецов.

Подведем некоторые итоги. Двойниковая структура, названная нами близничной парой, или близнецами, и характеризующаяся идентичностью функций персонажей, их принадлежностью одному пространственному полю, существует в литературе латентно, в тексте принимая форму конфликта, противостояния, мнимость которого выявляется сюжетом.

Близничная пара практически всегда связана с идеей социального, мировоззренческого, нравственного распада. Персонажи-близнецы предстают как модель общей судьбы в ее негативной оценке. Идентичность функций, как правило, воплощает отсутствие, а точнее объективную невозможность выбора индивидуальной позиции.

Агенты близнецной пары едины в отсутствии корней. Реально это выражается в следующих мотивах:

1. отсутствие устойчивого социального статуса, неприкаянность, бродяжничество (Фома и Ерема, Рогожин и Мышкин, набоковские Герман и Феликс);

2. бездетность, бесплодие персонажей (Иван Иванович и Иван Никифорович, бунинские братья Красовы);

3. мотив незаконнорожденности, сомнительности происхождения и родственных связей, сиротства (Мышкин, Бобчинский и Добчинский, набоковский Феликс, Николай Кавалеров, Саша Дванов).

Сюжет, реализующий близнецную пару, обычно имеет нравоописательный характер. Двойники становятся воплощением не столько индивидуального, сколько социально-типического. По сути, их существование в тексте трактуется как симптом общего неблагополучия мира, поэтому близнецная пара в определенных исторических условиях превращается в гиперблизнецную массу. Нравоописательный характер сюжета о близнецах порождает своеобразную «лирическую» структуру повествования. Оно организуется как авторская рефлексия на вырождение социума, на общую недостаточность и обреченность.

В отличие от персонажей-антагонистов и карнавальных пар, близнецы в целом пассивны, активность этих персонажей - результат диффузии с другими типами двойничества. Так, в диалогическом повествовании Достоевского конфликт близнецов не просто мнимость, но мнимость агрессивная, Рогожин и Мышкин, например, осознают себя соперниками в борьбе за Настасью Филипповну. Рогожин даже замышляет убийство Мышкина. На наш взгляд, здесь наблюдается структурное влияние сюжета о двойниках-антагонистах. Но при всей разности идеологических позиций этих героев Достоевского именно соперничество вокруг Настасьи Филипповны, образ которой наделен символикой национальной ментальности, приводит обоих персонажей к

сходному концу - безумию и социальной изоляции. В художественном мире писателя безумие и изоляция выступают как субституты смерти.

Сюжетные структуры близнечного типа характеризуются жестким финалом. Герои погибают, и это гибель совместная. Естественно, в литературе физическая смерть персонажей-близнецов - относительная редкость. Гибель обычно трактуется в духовном плане. Эта гибель чаще всего лишена элементов авантюриности, выступает как результат бессилия героев перед внешними обстоятельствами.

2. СВОЕОБРАЗИЕ ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

2.1. Жанрово-стилевая организация текста в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Роман «Мастер и Маргарита», написанный М.А. Булгаковым в 1939 году официально выпущен в печать только спустя тридцать лет. С тех пор роман стал объектом пристального внимания со стороны критиков, кинематографистов, художников, исследователей и читателей, заинтересованных в творчестве автора. Различные аспекты этой работы стали предметом исследований. Особенно часто исследуется жанровая природа романа, в особенности его отношение к мениппее [7, с. 276; 52, с. 61; 46].

Мениппея, произошедшая от такого античного литературного жанра как «меннипова сатира», стала неоднозначным и критикуемым новым жанром. Роман, написанный в жанре мениппеи, является «самым разнообразным типом текстов смеховой культуры с точки зрения его жанрово-тематической диверсификации и стилевой принадлежности» [36]. Филологи по сей день занимаются изучением природы мениппеи, её значения в формировании европейского романа [42], исследуют влияние мениппеи на культуру современного праздника [35], постмодернизма [54], её влияние на современных авторов и литературу [39].

С.И. Пискунова в своей статье «Мениппея: до и после романа» анализирует неологизм М. М. Бахтина «мениппея» и заключает, что данный архижанр включает в себя «латиноязычные аллегории», а также «многие жанры раннехристианской литературы», среди которых главными следует назвать Евангелия [42, с. 272]. «Последнее, - считает исследователь, представляется наиболее существенным, однако при этом в них нет карнавального смеха и безудержно-свободного вымысла» [42, с. 272] Роман «Мастер и Маргарита» написан М. А. Булгаковым в эпицентре сталинской цензуры и превознесение культа личности И. В. Сталина в произведениях культуры и искусства. Можно внести предположение, что Евангелие в

мениппее выполняет для М.А.Булгакова роль карнавального слова-маски, которая помогает автору раскрыть нелюбимые факты советской реальности и предоставить иной взгляд на вечные философские вопросы под необычным углом.

Первое, что присуще большинству произведений в жанре мениппеи, в том числе и для романа «Мастер и Маргарита» — это «удельный вес смехового элемента» [4]. Отличительной чертой смехового элемента в мениппее является карнавальный характер. «В орбиту карнавализации вовлекаются два мира - «первичный» и «вторичный»». [36] К первому относится объективный реальный мир, который можно отнести к реально существовавшей эпохе, благодаря его культурным, историческим и географическим характеристикам. «Вторичный мир» - мир, созданный воображением автора, где главными действующими героями могут быть мифические существа: демоны, бесы, оборотни, ведьмы. Наложение миров друг на друга вызывает карнавальный смех: сверхъестественные герои перенимают язык, манеры, поведение настоящих людей в узнаваемых декорациях существующей эпохи. Именно поэтому так комичен кот Бегемот, нечистая сила, разбирающаяся в советской системе с присущей ей бюрократией.

Второй характерной чертой мениппеи является сочетание мемуарной формы с литературным вымыслом под видом правдоподобия. Персонажами романа «Мастер и Маргарита» стали как реальная историческая фигура Понтий Пилат, так и прототипы как Иисус Христос, Иуда Искариот, Левий Матфей и т.д. Как указано во многих исследованиях, «единственное имя, сохранившее свою форму, — это имя римского прокуратора Иудеи, Понтия Пилата» [38, с. 193]. На наш взгляд желание сохранить настоящее имя главному персонажу романа мастера является намерение М. А. Булгакова написать альтернативную реальность евангельских событий путем игры низа и верха, биографической точности и карикатурности.

Свобода сюжета книги заключается в разнообразии событий, временных и пространственных измерений, сменяющихся абсурдных, фантастических и

мистических обстоятельствах. Сюжет романа начинается с приезда Воланда и свиты в советскую Москву. На Патриарших прудах как будто бы из воздуха возникают трое неизвестных, которые привлекают внимание читателя своим внешним видом, стилем и манерой речи. Их якобы случайное столкновение с председателем МОССОЛИТа Берлиозом и советским поэтом Иваном Бездомным становится точкой невозврата в судьбах персонажей. Между загадочными иностранцами и советскими литераторами сразу разворачивается противостояние в их представлениях на роль и функцию Бога в истории человечества. Узнав, что советские люди атеисты, иностранец приходит в восторг. Данный диалог, полный уловок и ухищрений, несёт в себе философский смысл. Из-за этой перипетии судьбы героев сталкиваются с рядом комичных и трагичных стечений обстоятельств, которые сменяют друг друга и помогают испытанию истины. Роман «Мастер и Маргарита» характеризуется огромным количеством перипетий в сюжете, в котором широко реализуется идея о власти над человеческими судьбами всевозможных неслучайностей.

Также в «Мастере и Маргарите» значительное наличие фантастики. «Магические и сверхъестественные элементы являются здесь частью сюжета, места действия и темы.»[36] Многие противоречивые явления советской действительности раскрываются как несостоятельные, благодаря максимально фантастической форме, в то же время рассматриваются философские идеи и поднимаются вечные вопросы. «Вторичный мир», создаваемый автором «Мастера и Маргариты», с его фантастическими героями (Воланд и его свита) и обстоятельствами (трюки на представлениях в театре Варьете, предсказания судьбы, полеты на метле), абсолютно точно не могли существовать в том времени и месте, но магические элементы вшиваются М. А. Булгаковым в повествование настолько согласованно, что с точки зрения читателя воспринимается как нормально описание реального мира. «Особенностью булгаковской фантастики является её авантюрно-приключенческий (похождения кота Бегемота и Коровьева-Фагота в доме Грибоедова и

гастрономе), иногда - трагический («исчезновения» людей по ночам), временами мистико-религиозный (бал Воланда с черной мессой, жертвоприношениями, воскрешением мертвых и т.д.) характер.» [36] Но все проявления фантастики связаны идеей испытания истины. Героев поиск истины доводит до различных итогов и выводов о бытие. Например, смысл жизни мастера - в написании романа о Понтии Пилата, у Маргариты - обретение любви, у Понтия Пилата - прощение и воссоединение с Иешуа. В романе испытания истины происходят в московской квартире, на театральных подмостках, в прокураторском дворце, в больничной палате и даже на сатанинском балу.

Истина не избегает даже самых низких человеческих пороков – жадности, лицемерия, эгоизма, алчности, распутства, зависти, пошлости. Мастер регулярно натывается на проявление графоманства и двуличия в советских литературных кругах. Сочетание высокой литературы и её критики в штампованных для того времени выражениях, например, «ударить по Пилатчине и по богомазу», «протащить в печать», «воинствующий старообрядец». И если мастер практически сгубило столкновение с этими низменными составляющими мира, То Воланда же очень обрадовало московское общество, которые ничуть не изменилось. Сатану, как ни странно, волнует прогресс в духовном и нравственном развитии жителей Москвы: «изменились ли эти горожане внутренне?» [10, с. 142]. Для ответа на данный вопрос он решает устроить представление в театре Варьете. Это место, конечно же, выбрано не случайно. По мнению Б. Соколова, источником вдохновения для М.А. Булгакова послужил московский театр мюзик-холл, который находился недалеко от дома, где он жил [49, с. 204]. В 1914 году Филиппо Маринетти, рассматривая природу мюзик-холлов, в своей статье «Хвала театру Варьете» точно подметил ряд особенностей, характерных его атмосфере и действиям: «В театре «Варьете» разрушается все, что торжественно, свято и серьезно в искусстве» и предлагается не признавать авторитетов в литературе, всё пародируется, уничтожается всякая логика,

увеличивается присутствие экстравагантности, усиливается контрастность. Театр Варьете отменяет всякие моральные устои: считается нормой прервать пение певца, выступающего на сцене, спеть романсы с оскорбительными словами, вовлечь зрителей в действие. И, безусловно, театр Варьете, в котором Воланд устраивает магическое и разоблачительное представление, не вписывается в рамки материалистичного мира.

Жорж Бенгальский, бесталанный конферансье, пытается по-научному разрешить трюк с картами и червонцами, на что Воланд и свита отдают решение его судьбы на волю публике. В сердцах оброненная из галерки фраза «Голову ему оторвать!» мгновенно и с радостью приводится в действие. Натуралистичность сцены отрывания человеческой головы отрезвляюще действует на зрителей. Воланд подобно древнеримскому императору, чтобы польстить публике, передоверяет им судьбу Бенгальского, и с разочарованием для себя констатирует, что «и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних» [10, с.147]. Кульминацией сеанса черной магии является открытие дамского магазина. Женщины, давно не имеющие возможности свободно закупаться иностранными платьями, туфлями и духами, постепенно набираясь смелости, рвутся на сцену с надеждой осчастливить себя обновками. Разумеется, в данной сцене прослеживается сатира на советский образ жизни: критика индустриализации страны, отсутствие свободной торговли, система нормирования продуктов питания и одежды в 30-х годах XX века.

Сатирический смех провоцирует переплетение мистики и советских реалий: подробное описание местонахождения только что обретенной трехрублевки рядом с повесткой о вызове в суд по делу об уплате алиментов гражданке Зельковой в кармане гражданина Парчевского; предъявление паспорта и вызов милиции при любых, даже фантастических обстоятельствах; протекционизм как форма поддержки в устройстве театральных дел.

Но трактовать цель посещения Москвы Воландом, по нашему мнению, состоит не в том, чтобы изменить «физиогномию мира», «вызвать громкий футуристский смех» у московского народонаселения [49, с. 674], заключить о его моральном разложении. Мы считаем, что целью визита Воланда в Москву – проанализировать готовность людей, которые отказались от ценностей христианства, принять его веру, его Евангелие, его мировоззрение. Именно мениппея, а не сатирическое изображение социальных пороков советского общества, помогает сделать такой вывод. Театр Варьете выглядит подобно арене древнеримского Колизея: Воланд в роли древнеримского императора; кот Бегемот и Бенгальский как уменьшенная копия гладиатора и тигра; и, конечно же, московские зрители в роли беснующейся публики, жаждущей крови и зрелищ. В этих условиях прекращает звучать сатирический смех, и остаются лишь «голые «последние вопросы» с этико-практическим уклоном» [4, с. 131].

Ещё одним признаком мениппеи считается трехплановое построение сюжета переносы действия и ключевых диалогов «с Земли на Олимп и в преисподнюю» [4, с. 131]. В «Мастере и Маргарите» данное трехплановое построение абсолютно точно просматривается: действие и диалогические споры переносятся из Москвы в древнюю Иудею, а из Иудеи в мир Покоя. Один из главных «диалогов на пороге» происходит в финальной главе романа «Прощение и вечный приют». Здесь сбрасываются маски (на смену комедийному Коровьеву-Фаготу пришел темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом; кот Бегемот превратился в худенького юношу, демона-пажа; преобразился и Азazelло, у которого исчезли безобразный клык и кривоглазие), подводятся итоги (Воланд утверждает, что роман мастера прочитали, но он, к сожалению, не окончен), расставляются последние точки (мастер заканчивает роман словами «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!») и вершатся судьбы (мастеру и Маргарите даруется покой; Понтию Пилату - прощение и освобождение). Действие последних сцен происходит на небесах в «безрадостной плоской вершине», что несет в себе

значительную смысловую нагрузку и выступает ярким моделирующим средством. При этом пограничное местоположение концентрирует действие и общение персонажей.

М. А. Булгаков использует фантастические приёмы для того, чтобы показать наблюдаемые сцены с необычного ракурса. Например, полёт Маргариты верхом на борове над ночной Москвой; полёт свиты Воланда в финальной главе романа. Особого внимания заслуживает встреча Воланда с Левием Матвеем «на каменной террасе одного из самых красивых зданий в Москве», откуда «город был виден почти до самых краев» [10, с.419]. Мениппейность данной сцены начинается проявляться ещё на уровне описания одежды героев: Воланд одет в черную сутану, облачение священников католического духовенства, а Левий Матвей явился одетым в хитон, наряд православных священников левитов. Таким образом, проявляется столкновение между персонажами по признаку веры: католичество против православия, а также сравнение с парой Коровьев-Бегемот, появляющейся во второй части главы «Судьба Мастера и Маргариты определена». Строго одетая пара Воланд-Левий Матвей контрастирует с нелепым внешним видом Коровьева и Бегемота: вымазанная в сажу «рожа Бегемота», его наполовину обгоревшая кепка, странный набор предметов под мышкой и через его руку, разорванные брюки Коровьева. Ведущий философский диалог о добре и зле, свете и тенях, задумчивого Воланда и Левия Матвея, пришедшего из далекого прошлого, сменяет пара лицедеев и балаганщиков в лице Коровьева и Бегемота. В ярких красках и с отступлениями они сообщают о пожаре в Грибоедове. Подобный контраст двух пар героев можно заметить даже в манере приветствия Воланда. Свита фамильярно приветствует «Салют, мессир», в то время как Левий Матвей абсолютно отказывается приветствовать повелителя теней, так как не хочет, чтобы тот здоровствовал. Из этого следует, что особенность экспериментирующей фантастики проявляется «в смене верха и низа, позволяющей с необычного ракурса выявить масштаб высмеиваемого явления» [36].

Также неотъемлемой составляющей мениппеи являются сновидения. М. А. Булгаков использует их как «способ выйти в иную реальность, обойти цензуру» [4]. С нашей точки зрения, введение сферы сновидений в роман имеет своей целью установление связи с потусторонним миром, который, по идеи, оказывается более реальным, чем явный мир. Сны в романе реализуют парадоксальные функции, так как они то показывают персонажам иллюзию, то открывают им истину. Сновидения - проводники героев в мир Воланда, мир полуправды и недосказанности. На всю сюжетную линию романа наводится морок сна, где трудно отличить сон от яви. Рассказ о Понтии Пилате окунул Ивана словно в состояние сна. Очнувшись, он спрашивал себя, приснилось ли ему всё это. «Амбивалентность, возникающая из-за противоречия между двумя физиологическими состояниями персонажей, подчеркивает их психологические характеристики, духовные качества и помогает понять меру нравственного измерения их личностей.»[36] Более того, благодаря амбивалентному характеру сновидения делает реальность более прозрачной и понятной как персонажам, так и читателю.

М. М. Бахтин следующим признаком мениппеи называет скандалы, сцены эксцентричности, прерывающие благородный ход событий [4, с. 132]. Все это способствует освобождению человека из кокона связывающих его правил и стандартов. Это одно из главных отличий по мнению исследователя мениппеи от жанров эпоса и классической драмы. Подобные карнавальные категории отражаются в романе через скандалы, устраиваемые, в основном, свитой Воланда в различных общественных местах Москвы: в магазине, в ресторане, в Варьете, на балу. Через эксцентричные поступки свита Воланда разоблачает, наказывает и восстанавливает справедливость. Люди искренне рады наказанию взяточников, казнокрадов и прелюбодеев. Человеческая мораль часто подменяет понятия милости и справедливости. В этом проявляется ещё одна антитеза романа евангельскому Писанию, в котором Бог ни разу не предстает как справедливый. М. А. Булгаков показывает читателю, что люди не готовы к христианской морали, ведь вокруг много невинно

обиженных. Автор показывает читателю, что люди не готовы принять христианскую мораль, потому что вокруг много невинно обиженных. Люди верят только в сиюминутный практический акт наказания отступившихся. В 30-х годах прошлого столетия был всплеск и разгул Красного террора, именно это время выбрал Воланд для своего пришествия. Люди хотели справедливости, и совсем не важно, чьими руками она была бы восстановлена, пусть даже нечистой силы.

Десятый признак мениппеи по классификации М.М. Бахтина, на наш взгляд, следует отнести к литературоведческой стилистике: резкие переходы и частые смены верха и низа часто находят своё воплощение в контрастирующих сравнениях и оксюморных сочетаниях [4, с. 133]. Сближение далеких и близких понятий выражается в романе, как на уровне главных образов романа, так и на текстовом уровне. К числу первых относятся добрая ведьма Марго, выпросившая у Воланда платок для Фриды, справедливый Воланд, чьи поступки и слова лишь только кажутся правильными и единственно верными. Ещё один мезальянский образ — это комсомолка, отрезающая голову председателю МОССОЛИТа Берлиозу. А говорящий кот — это сплошь одно большое обаятельное фантастическое допущение. К числу образных сочетаний, противоречащих друг другу понятий, следует отнести эвфемистическое выражение «осетрина второй свежести», фантастические оксюморны «чёрный кот со стопкой водки», «шествует ... белое привидение», «пожилая, доедаемая малокровием, девушка», «пропрыгала безногая курица» и другие. На наш взгляд, если контрастирующие образы призваны отвечать за мениппейную составляющую романа, то оксюморные сочетания выполняют комическую функцию текста.

У этого романа есть еще одна уникальная особенность, относящаяся к мениппеи, которую М.М. Бахтин связывает с «элементами социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны» [4, с.133]. Утопический элемент, по нашему мнению, особенно выражен в главе «Прощение и вечный приют». Мастер часто повторяет «Я болен, я

ужасно болен». Его возлюбленная Маргарита видит для него спасением бегство в покой с его вечно цветущими вишнями, домиком с венецианскими окнами и вьющимся виноградом, где днем он будет гулять со своей возлюбленной, а вечером он сможет писать, слушать Шуберта и принимать гостей, которых он любит, а укладываясь ко сну, мастер станет надевать свой засаленный колпак и засыпать с улыбкой на губах. Олдос Хаксли когда-то писал: «На свете столько больных и усталых людей, что в большинстве случаев Рай представляют себе как место отдыха.». Однако предлагаемый Воландом покой сомнительного свойства: книги, написанные мастером гусиным пером, никогда не увидят своего читателя, равно как и вечно цветущие сады, которые никогда не покроются плодами.

В этом романе переплетаются многие жанры: роман внутри самого романа, песня «Славное море священный Байкал» в хоровом исполнении сотрудников филиала, а также переход к поэтическим отступлениям, в свою очередь, подтверждают принадлежность произведения к жанру мениппеи. Использование вставных жанров преследует, на наш взгляд, разные цели: композиционно-смысловую (роман о Понтии Пилате), сатирическую (хоровое принудительное пение песни), ироническую (авторское обращение «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!») и философскую (авторское рассуждение о смерти «Боги, боги мои!...»). Переплетение стилей характерное для мениппеи в романе достигается в значительной степени благодаря роману мастера о Понтии Пилате. О Ершалаимских главах мы узнаем из трех источников 1) рассказа Воланда; 2) сна Ивана; 3) прочтения Маргаритой фрагмента романа мастера.

Происходит переплетение глав с историческими событиями, которые в свою очередь влияют на происшествия в московских главах, а в конечном итоге соединяются с сюжетом последних глав романа. Главы ершалаимские стилистически отличаются от московских глав. Автор достигает этого благодаря галерее художественно-исторических образов, характеру

повествования и художественному выражению библейских событий. Читатели могут погрузиться в атмосферу правления Понтия Пилата через описание его одежды (кровавый подбой, хитон, калиги), быта (пергамент) военной терминологии (кентурия, тетрарх когорты, легат, ала, легионер), форм обращения (игемон), должностей (римский прокуратор, сборщик податей, первосвященник), органов управления (Синедрион), топонимических наименований (Ершалаим, Сузские ворота, Кесария Стратонова), антропонимов (Пилат, император Тиверий). Документальность речи главных персонажей проявляется в использовании возвышенной тональности речи («Знает народ иудейский, что ты ненавидишь его лютой ненавистью и много мучений ты ему причинишь, но вовсе ты его не погубишь! Защитит его бог! Услышит нас, услышит всемогущий кесарь, укроет нас от губителя Пилата!» [10, с. 43]), символических метафор («И не водою из Соломонова пруда, как хотел я для вашей пользы, напою я тогда Ершалаим!» [10, с. 43]), символических сравнений («Оцеплен сад, оцеплен дворец, так что и мышь не проникнет ни в какую щель!» [10, с. 42]). Помимо этого, символическая картина описываемых событий передается с помощью аллегорий: собака как символ верности и преданности (Банга навсегда предан своему хозяину Пилату, который, в отличие от своего пса, предал Иешуа), жара, которая иссушает не только землю, но и душу Пилата, гроза как символ очищения, вино как символ крови Христа, чаша как символ жертвы.

Острота публицистичности - характерная черта данного романа. Хотя между московским и ершалаимским главами существует временной разрыв, здесь можно увидеть сходство между политическими режимами И.В. Сталина и Тиберия: репрессии, доносы, подавление инакомыслия и либерализма, практика доносов, всеобщая подозрительность. Книга мастера не будет напечатана, потому что он был неуютен советской редакции для печати в то время, так как роман на библейскую тему. Москвичи доносят друг на друга из-за квартирного вопроса. А бюрократия в общественных отношениях советского общества юмористически высмеяна автором в ряде сцен и эпизодов

романа: боров требующий справку для своей жены о его отсутствии дома в положенное время; кондукторша, помешавшая платежеспособному и дисциплинированному коту Бегемоту, проехаться на трамвае. Один из трагичных моментов романа связан с внезапным исчезновением людей посреди ночи из «нехорошей квартиры»: «И вот два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать.» [10, с. 88]. Следовательно, жанр романа позволяет ему остро откликаться на «идеологическую злобу дня» [4, с.134].

Согласно вышеперечисленному анализу признаков мениппеи в концепции М. М. Бахтина, можно сказать, что данный жанр отражает весь спектр сюжетных, образных и структурных смыслов романа. Язык мениппеи многообразен и находит своё выражение в оксюморонах, эвфемизмах, контрастирующих текстовых оппозициях и других тропах. Булгаковская мениппея синтезируется с экспериментирующей фантастикой, авантюристкой, высокой символикой, труппным натурализмом, публицистичностью, философской проблематикой, сатирой, диалогичностью, юмором, документальной публицистичностью и другими жанрами.

2.2. Двойники и мотивы двойничества в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Как мы уже отмечали ранее, жанровая природа «Мастера и Маргариты» склоняется в сторону мениппеи [36], хотя здесь присутствуют и черты других жанров – комедии, трагедии, драмы, сатиры. Неотъемлемым элементом мениппеи выступает пародия, которая в романе создается посредством развенчивающего двойника [4]. Причем пародийный смеховой элемент двойничества не строится на голом отрицании пародируемого объекта, а носит амбивалентный характер.

Пародия здесь возрождается и обновляется через сменяемость пар двойников в разных мирах. Карнавальные пары пародируют друг друга, обнаруживая ряд сходств и различий, бесконечно переходящих из одного

состояния в другое и меняющих направление, свойства и характер своих составляющих. Случаи полного сходства – достаточно редкое явление. С точки зрения пространственно-временной организации текста размывание подобия объясняется принципом лейтмотивного повторения, предполагающем репродукцию как устойчивых признаков и свойств между объектами сравнения, так и обновляемость уже в новом качестве своих дискретных компонентов [37].

Обзор критической литературы по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» рассматривает двойничество в данном произведении интертекстуально, а именно в каждом из трех миров – «исторический», «фантазмагория Воланда» и «московские главы», выделяют внутритекстовых двойников [13; 60]. Найденные затекстовые прообразы героев романа позволяют установить параллелизм судеб и характеров между собирательными образами романа и их реальными и историческими прототипами [13]. И наконец, межлитературный поиск, который позволяет выявить сходства и расхождения между персонажами «Мастера и Маргариты» и трагедией И. В. Гёте «Фауст», предпосылкой к чему стали заглавие, эпитафия, а также рассказ о печальной судьбе черных котов в эпилоге «Мастера и Маргариты» [13].

О. Гуревич утверждает, что три мира романа структурируются посредством фреймов, то есть схожего набора понятий и структур, которые способны объяснить связь между двойниками. При этом структура каждого мира в отдельности более сложна, чем общий фрейм, и из трех миров можно вывести несколько общих структур, что в итоге приводит к построению соответствий между персонажами из разных пространств. Теория О. Гуревич в свою очередь строится на концепции построения персонажных соответствий Б. В. Соколова [48]. Он выделяет семь «триад» (персонажей с набором схожих характеристик во всех трех мирах), одну «диаду» и одну «монаду», при этом отмечает, что большинство триад имеет исключительно парное сходство, то есть отсутствие полного сходства между всеми тремя персонажами. Б. М.

Гаспаров предлагает рассматривать смысловую природу двойничества через принцип лейтмотивного построения повествования, то есть «мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» [13, с. 30].

Е. А. Яблоков, рассматривая мотив двойничества в «Роковых яйцах», рассуждает о двойниках в понятиях этического дуализма – раздвоение ипостасей, в частности, персонажа Короткова на страдательно-«ангельскую» и агрессивно-«демоническую» [58]. Сравнивая мотивы двойничества в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского и в «Мастере и Маргарите», М. А. Булгаков также, на наш взгляд, придал этой теме и этому понятию пародийный смысл, почерпнутый из романтической литературы: двойник – враг, человек с прямо противоположными принципами [44, с. 247]. В конфликте двойников в современной Москве и исторических главах выражена идея амбивалентности мира, поливалентность человеческих ценностей, дуальность человеческой души. Поэтика «близнецных» сюжетов широко представлена героями из непересекающихся измерений, что, однако, не мешает узнавать их в друг друга, обнаруживать их общие жесты, установки, слова и другие проявления, которые заставляют иначе взглянуть на конечный смысл текста. Близнецная тема, успешно начавшись в комедийной литературе, получила новое звучание в сатирических сюжетах, а также философское и даже трагическое значение [44; 4].

Двойничество в литературе рассматривается в двух проекциях – внутренней, предполагающей отделение части сознания или подсознания персонажа и впоследствии продолжающееся в образе самостоятельного двойника, и внешней – функционирование двух самостоятельных персонажей, резонирующих друг на друга в одном аксиологическом пространстве. У первого из обозначенных типов двойник может быть носителем различных психических состояний и свойств – жадность, темная или светлая сторона, совесть, морально-психическое состояние героя и многое другое, причем, в

зависимости от авторской концепции, они могут быть представлены как отрицательное либо положительное явление. Второй тип двойников – это воплощения мировоззренческого отношения автора. Они концентрируют бинарные конфликтные оппозиции, подчеркивая двуединую сущность мира. В обоих случаях право называться двойниками получают только те персонажи, которые имеют хоть какую-то общность: происхождение, имя, внешность – все, формально указывающее на их «родство».

Гипотеза применения двойничества в романе, на наш взгляд, состоит в принципиальной нечеткости пародирующих двойников, что создает впечатление балансировки на тонкой грани ложного сходства. Именно на пародирующем двойничестве основана система персонажей романа: почти каждый герой имеет двойника, а некоторые – даже нескольких. Более того, сюжетные коллизии и пространство романа также обнаруживают ситуативных двойников или проявляют двойственность своей природы. Если двойник – это тот, в ком герой узнает самого себя, то под этот критерий однозначно подпадают Иуда и Алоизий Магарыч. Однако присутствующий здесь пародирующий принцип задает масштаб проблемы, при котором меняются представления читателя о высмеиваемом явлении.

Мотив предательства объединяет персонажей, при этом цели и цена предательства каждого из них разные. Иуда предает Иешуа из великого побуждения – спасти народ. Алоизий Магарыч доносит на мастера из своих меркантильных интересов – завладеть новой жилплощадью. Тесная связь между образами Воланда и Афрания давно отмечается исследователями [13]. Сходство обнаруживается главным образом в ряде бытовых деталей: например, предметы одежды обоих персонажей в сценах бала и убийства Иуды: сравним «Тогда произошла метаморфоза. Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре» [10, с. 320] и «Теперь на лошадь вскочил человек в военной хламиде и с коротким мечом на бедре» [59, с. 370]. Л. Яновская, указывая на этот факт [59], прослеживает метаморфозу параллелей по нескольким

редакциям романа вплоть до его окончательной версии. История появления перстня на пальце Воланда восходит к сцене награждения Пилатом начальника тайной службы за убийство Иуды: «...Тут прокуратор вынул из кармана пояса, лежащего на столе, перстень и подал его начальнику тайной службы, – прошу принять это на память» [10, с. 381]. Использование здесь автором приема ретроспекции одновременно объясняет и связывает обоих персонажей: события ершалаимских глав разъясняют причины происходящего в современной Москве, при этом перстень на пальце Воланда выступает здесь как связующее звено. Свиты Воланда и Афрания также поражают рядом сходных характеристик: трое мужчин и одна женщина. Обе свиты взаимодействуют по отношению друг к другу как пародирующие двойники в сценах истязания-убийства Варенухи и Иуды. Действия воландовской свиты выступают как пародийные снижения по отношению к четверке из Пилатовых глав: комические параллели обнаруживаются: место расправы – летняя уборная в саду театра Варьете и Гефсиманский сад у подножия Ершалаима, участники расправы – пара из свиты Воланды (кот Бегемот и Клетчатый) и безымянная пара из свиты Афрания, цена расправы – портфель и тридцать тетрадрахм. Завершающей сцену деталью является поцелуй Геллы, который также метафорически относит читателя к событиям в Гефсиманском саду, но пародийно снижается репликой о том, что Варенуха по счастью лишился чувств и «поцелуя не ощутил» [10, с. 133].

Как следует из анализа, внешние по отношению к образам сходные характеристики дополняют друг друга, однако именно пародийная зеркальность делает Воланда и Афрания по-настоящему двойниками. Афраний ведет себя чрезвычайно заносчиво и бахвальствует. Ему позволительно взламывать печати, в его образе пародируется всемогущество и вседозволенность, присущие князю тьмы. Афраний как отражение Воланда в кривом зеркале: сильный и молодой воин, искажаясь, превращается в старика с больным коленом.

Принято считать, что фигура Маргариты – монадна, то есть не имеет двойников [48]. Возможно, идеализация Маргариты и ее восприятие как символа вечной, безусловной любви мешает увидеть ее пародирующего двойника. На наш взгляд, между Маргаритой и Низой по принципу зеркальной концепции явно прослеживается связь, сообщающая всему повествованию определенную многозначность. На первый взгляд, Маргарита и Низа двойники-антагонисты, однако подробное изучение ряда биографических характеристик позволяет увидеть ряд объединяющих их черт: обе из них – красивые молодые женщины, обе замужем, их мужья состоят на государственной службе, ведут зажиточный образ жизни, у обеих в распоряжении есть слуги. Помимо схожих биографических данных, их непосредственно связывает и одна портретная характеристика: способность менять цвет глаз в состоянии перехода на сторону темных сил. Сравним: «голубые, а теперь казавшиеся черными глаза Низы» [10, с. 366] и «Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами» [10, с. 267]. Кроме того, контекст описания их встреч с реальными/потенциальными любовниками также представляет интерес. Сцена знакомства мастера и Маргариты повторяется в ряде деталей встречи второй пары, что создает эффект нелепости и настороженности, а также привлекает внимание читателя в качестве мотива. Ключевым моментом в описании встреч мастера с Маргаритой и Низы с Иудой становится взгляд. Болезненный и тревожный взгляд Маргариты привлекает мастера точно так же, как мгновенно брошенный в сторону Иуды взгляд Низы. Чувствуется во всем описании предопределенность и фатальность последующих за ними событий.

Развенчание образа Маргариты через Низу имеет амбивалентный и двуединый характер. Двуединство здесь проявляется в полюсах смены поведенческого модуса обеих героинь. Маргарита любит мастера, служит Воланду и мстит за любовника, его отравляют. Низа не любит Иуду, она его соблазняет, с ним впоследствии расправляются. Наложение двух разных

поведенческих проекций выявляет тождественный синтаксис. Любовь божественная воскресает, а любовь сатанинская убивает, вносит раздрай, выводит человека из себя, ведет к мести, злобе и ревности. В этом свете и отношение к мастеру и Иуде меняется. Они предстают как жертвы интриг и обстоятельств, а не как предатели своего творчества/учителя.

Москва тридцатых годов – это пестрый карнавал и пародия на мир Пилата. Понижение значимости проходит в том числе и по линии мастер – Иешуа. Судьбы автора и его героя имеют ряд схожих черт: одиночество, несоответствие своему времени, травля за свои убеждения, непонимание и непризнанность в обществе. После того, как становится очевидным, что роман не опубликуют, и за последовавшей за этим травлей автора в прессе мастер уходит с головой в состояние экзистенциального страдания. Он по-прежнему не работает, живет на деньги, полученные от выигрыша в лотерею, а вечера проводит со своей возлюбленной на коврике на полу у печки, строит планы поехать в Сочи, но тут с ним приключается душевная болезнь и он попадает в больницу для душевнобольных. Тема страданий интеллигента и писателя начала XX в. является одним из многочисленных каналов, по которым входит в роман тема подвига, крестной смерти и искупления. Психическое состояние интеллигенции определялось этой траекторией судьбы. Она представлялась привлекательной и усыпляла совесть: все здесь освящается смертью, все разрешено тому, кто идет на смерть ради идеи. Но там, где мастер комфортно страдает под присмотром врачей, Иешуа трагически принимает свою смерть на кресте. И если страдания мастера – это пародия на страдания Иешуа, то в глобальном контексте страдания мастера – это пародия на муки Иисуса. В орбиту лейтмотивного процесса, очевидно, вовлекаются Иван Бездомный и Левий Матвей, обнаруживающие ряд объединяющих их черт. Иван Бездомный – ученик мастера, Левий Матвей – ученик Иешуа. Особенность этой пары карнавальных двойников в особой организации финала, в основе которого лежит идея перерождения или перехода их интертекстуальных воплощений. Сюжетные линии этих персонажей чередуются друг с другом на протяжении

всего повествования, никогда при этом не пересекаясь. Параллель Москва–Ершалаим закрепляется и подтверждается в том числе через общность поведения этих персонажей: погоня Ивана в сцене преследования консультанта обнаруживает связь с поведением Левия, пытавшегося спасти от казни своего учителя, но опоздавшего к ее началу. Кроме того, персонажей объединяет один род деятельности и предназначение при своих учителях – принять их учение и нести их идеи дальше в массы.

Двойниками могут выступать не только сами персонажи романа, но и ситуации, несущие в своей основе объединяющие их мотивы. Так, в московских главах обращают на себя внимание сцены с участием кота Бегемота с Клетчатым в торгсине и смерть мастера и Маргариты в подвале, которые ассоциативно восходят к изгнанию из рая, эпизоду библейского Писания из книги Бытия. Вариантность художественного решения мотива изгнания по-разному представлена в обеих сценах. В московских главах близнечный сюжет представлен в комедийно-сатирических красках: путаница и перипетии Бегемота и Коровьева вызывают смех. За сатирическим изображением пороков советской власти – дефицита, иностранщины, валюты – просматриваются параллели с известным библейским сюжетом. Бегемот, подбадриваемый Коровьевым, соблазняется мандаринами. Тут же следует наказание: на отчаянные призывы продавщицы выбегает Палосич «в белом чистом халате» и пытается выдворить подозрительную парочку из магазина. Первая же ассоциация, которая мгновенно возникает в сознании при имени Палосич, то есть сжатого варианта от Павла Иосифовича, – это апостол Павел, имя которого в свою очередь всегда упоминается рядом с именем другого апостола – Петра. Как известно, оба апостола проповедовали в разных землях: Павел провел большую часть своей жизни за пределами Иудеи, а Петр – в самой Иудее. Если в романе Павел территориально обнаруживается внутри райского торгсина, то снаружи при входе стоит швейцар, не пускавший подозрительную парочку внутрь. Комедийно описанная сцена в торгсине – пародия не только на известную библейскую тему, но и на трагедию,

развернувшуюся в райском подвальчике. Все действующие лица трагедии находят своих прямых прототипов в библейском сюжете: мастер – Адам, Маргарита – Ева, змей-искуситель – Азazelло, райское яблоко – «фалернское вино, которое пил прокуратор Иудеи». Мастер и Маргарита, отравленные вином, подобно Адаму и Еве, утрачивают связь с миром навсегда. Кроме того, здесь прослеживаются антиномичные ряды ассоциативных цепочек: наказание – награда, рождение в муках – бездетное и бесплодное существование, тяжелая жизнь в миру – райское пребывание в покое. Там, где Бог наказывает первых людей, Воланд «вознаграждает» своих адептов. Предметом удвоения могут стать и качества личности как воплощения идеала и действительности. Трусость и раскаяние Пилата выступают как две стороны одной медали. Цена трусости Пилата – двухтысячелетнее просиживание в кресле на площадке в горах вместе со своим верным псом Бангой. Когда приходит полная луна, Пилата мучает бессонница, а когда он спит, то снится ему один и тот же сон: лунная дорога, на которой он мечтает встретить арестанта Га-Ноцри, «потому, что, как он утверждает, он чего-то не договорил тогда, давно, четырнадцатого числа весеннего месяца нисана» [10, с. 444]. Цена долгого раскаяния Пилата – это прощение и долгожданная встреча с Га-Ноцри. Сьюзен Амерт, комментируя этот сон, замечает, что «смерть в первом сне уступает место бессмертию во втором; наказание заменяется безоговорочной милостью; страдание заменяется спасением».

Открытость финала и обещание справедливости для тех, кто искренне раскаялся в своих проступках и изменил свое мировоззрение. В основе карнавальной пары – трусливого Пилата и его раскаявшегося двойника – лежит идея бессмертия персонажей. Духовная смерть первого и физическая смерть второго подчеркивают их идеальную амбивалентность. Анализ исследуемого текста показывает, что двойники нередко возникают по принципу калейдоскопа – они часто складываются в такие пары в свете каждый раз новых появляющихся ситуаций. Более того, рассматривая пародирующие двойники в художественной концепции романа, нельзя не

обратить внимание на затекстовый мотив двойничества, а именно тот факт, что самый главный двойник в истории человечества – это Иисус Христос, потому что он был богочеловеком, что предполагает наличие двух сущностей. Андрей Кураев в своей книге «Почему православные такие?..», отвечая на вопрос, сколько в Иисусе Бога и сколько Человека, говорит, что «и Христос на 100% Бог и на 100% Человек». Задача Воланда состояла в том, чтобы как можно меньше стало в Иешуа Га-Ноцри Бога и как можно больше человека, но у него ничего не вышло.

Мы видим в финальной сцене, как Иешуа ведет Пилата наверх. Символическое и сюжетное значение этой сцены станет предметом рассмотрения уже другого исследования. Результатом нашей работы стало рассмотрение пар двойников и объединяющих их мотивов – Иуда и Алоизий Магарыч, Воланд и Афраний, Маргарита и Низа, Иван Бездомный и Левий Матвей. Между парами этих персонажей нет сходства в его классическом понимании, здесь сходство носит иной характер, пародийный, освященный идеей карнавала и мениппейности в целом. Пародийное двойничество в системе троимирия романа строится на принципе множественного повторения мотивной структуры персонажа, при этом каждый раз возрождаясь в ином качестве на новом витке своего перерождения. Кроме того, считаем возможным выделить удвоение на основе ситуаций, несущих в своей основе объединяющие их мотивы. Пародийное изображение советской торговли через метафору библейского сюжета, связывающей пару швейцара и Палосича с апостолами Петром и Павлом. Также нами были обнаружены двойники как раздвоение действительности и идеала, выражением которых становятся трусость Пилата и его сновидческое желание исправить свое решение. С точки зрения семиотической организации текста размывание подобия и при этом достижение сходства создаются с помощью комических переворачиваний по линии снижения и смещения контекста.

Заключение

Подводя итог исследования поэтики двойничества в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, необходимо привести ряд выводов, сделанных в ходе работы.

В теоретической части нами были выделены определения двойничества и классификации литературных двойников на основе работ известных литературоведов. Под двойничеством (в широком смысле) мы имеем ввиду архетип культуры и структуру художественного языка, в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной (дуальной) модели мира. Двойничество реализуется в повествовании, где являет себя не только на уровне фабулы-истории в виде определенной системы персонажей-двойников, но и на уровне сюжета и жанра. Также мы выделили три типа двойников, рассмотрели их с точки зрения происхождения, внутренней структуры и художественных функций.

Данные теоретические сведения помогли сформировать общее представление о феномене двойничества в литературоведении и его специфических чертах, характерных для разных эпох мировой литературы.

На основе собранной теоретической базы был проведен анализ с помощью общенаучных и собственно литературоведческих методов. Результатом нашей работы стало рассмотрение пар двойников и объединяющих их мотивов – Иуда и Алоизий Магарыч, Воланд и Афраний, Маргарита и Низа, Иван Бездомный и Левий Матвей. Особенностью двойничества в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» является то, что между парами этих персонажей нет сходства в его классическом понимании, здесь сходство носит иной характер, пародийный, освященный идеей карнавала и мениппейности в целом. Пародийное двойничество в системе троемирия романа строится на принципе множественного повторения мотивной структуры персонажа, при этом каждый раз возрождаясь в ином качестве на новом витке своего перерождения. Кроме того, считаем возможным выделить удвоение на основе ситуаций, несущих в своей основе

объединяющие их мотивы. Пародийное изображение советской торговли через метафору библейского сюжета, связывающей пару швейцара и Палосича с апостолами Петром и Павлом. Также нами были обнаружены двойники как раздвоение действительности и идеала, выражением которых становятся трусость Пилата и его сновидческое желание исправить свое решение. С точки зрения семиотической организации текста размывание подобия и при этом достижение сходства создаются с помощью комических переворачиваний по линии снижения и смещения контекста.

Таким образом, в ходе исследования была подтверждена изначальная гипотеза о наличии в романе «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова двойничества, а также обнаружилась специфичность воплощения двойничества в указанном тексте, объясняющаяся его принадлежностью к такому жанру как мениппея.

Можно утверждать, что вопрос, поставленный в данной работе, малоизучен. Исследование особенностей реализации двойничества в мировой и отечественной литературе и, в том числе, в творчестве М. А. Булгакова, определенно, нуждается в развитии в рамках современного литературоведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеева, А. Язык Ф. М. Достоевского: приемы создания образа двойничества на примере романа «Подросток» // Русский язык в XXI веке: исследования молодых: материалы VII междунар. науч. студенч. конф. / А. Авдеева, отв. ред. Е. А. Журавлёва. – Астана, 2020. – С. 194–196.
2. Агранович, С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара : Самарский университет, 2001. – 132 с.
3. Андреева, Т. А. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» - «Зеркальные миры» в когнитивных моделях / Т. А. Андреева. – Башкортостан : Педагогический журнал Башкортостана, 2009. – №1 – 13 с. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-mihaila-bulgakova-master-i-margarita-zerkalnye-miry-v-kognitivnyh-modelyah> (дата обращения: 19.01.2023).
4. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. М. // С Собр. соч.: В 7 т. – Москва : Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. – 801 с.
5. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / Бахтин М. М. – Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – Москва : Искусство, 1979. – 423 с.
6. Белобровцева, И. З. Путеводитель по роману М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" : учеб. пособие / И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс. – Москва : Изд. Моск.ун-та, 2012. – 205с. – (Школа вдумчивого чтения).
7. Боснак, Д. В. Роман «Мастер и Маргарита» и бахтинская теория литературы: новые аспекты / Д. В. Боснак // Грехнёвские чтения: Литературное произведение в системе контекстов. Н. Новгород : Книги, 2017. – С. 276-284.
8. Бузуртанова, Х. С. Традиции Н. В. Гоголя в повести «Двойник» Ф. М. Достоевского / Х. С. Бузуртанова, Х. Ш. Точиева // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки:

- сб. ст. по материалам XII–XIII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2018. – № 7–8. – С. 27–31.
9. Бузуртанова, Х. С. Двойничество в творчестве Ф. М. Достоевского / Х. С. Бузуртанова, Х. Ш. Точиева // Интернаука, 2018. – № 24–3 (58). – С. 7–8.
 10. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита: романы. / М. А. Булгаков. – Москва : Изд-во "Э", 2016 – 640 с.
 11. Ватченко, С. А. О статусе термина "мениппея" в современной науке / С. А. Ватченко // Днепрпетровский национальный университет. – URL: http://www.rusnauka.com/SND/Philologia/2_vatchenko.doc.htm (дата обращения: 08.10.2022)
 12. Волкова, Н. В. Маска, роль, двойник. . . к проблеме двойничества в русской литературе / Н. В. Волкова // Язык и культура, 2014. – №14. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/maska-rol-dvoynik-k-probleme-dvoynichestva-v-russkoj-literature> (дата обращения: 16.01.2023).
 13. Гаспаров, Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Гаспаров Б. М. // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва, 1993. – С. 28–82.
 14. Грудкина, Т. В. Феномен двойничества в русской литературе XIX века (В.Ф. Одоевский, А. П. Чехов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Т. В. Грудкина. – Шуя, 2004. – 18 с.
 15. Гусев, В. Г. Сюжет и композиция романа «Братья Карамазовы»: система двойничества, полифоничность диалогов героев / В. Г. Гусев // Филология и лингвистика, 2018. – № 3 (9). – С. 4–9. URL: <https://moluch.ru/th/6/archive/107/3631/> (дата обращения: 20.12.2022).
 16. Джумайло, О. А. Новые книги о двойничестве/ О. А. Джумайло // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2017. – № 1. – С. 243–256.

17. Зимнякова, В. В. Роль онейросферы в художественной система М.А. Булгакова: дис. к-та филол. наук. Иваново, 2007. – 182с. URL: <http://cheloveknauka.com/rol-oneyrosfery-v-hudozhestvennoy-sisteme-m-a-bulgakova> (дата обращения 26.11.2022).
18. Иванилова, Н. Д. Своеобразие структуры романа М. А. Булгакова "мастер и Маргарита" / Н. Д. Иванилова, Г. В. Мишина // EurasiaScience : Сборник статей XV международной научно-практической конференции, Москва, 31 мая 2018 года. Том Часть II. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "Актуальность.РФ", 2018. – С. 148-149. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_35386769_68922097.pdf (дата обращения: 20.12.2022).
19. Иванов, В. В. Близнечные мифы / В. В. Иванов// Мифы народов мира: В 2 т. М. : БРЭ, 1980. – Т. 1. С. 174-176.
20. Иткин, И. Б. Мелкий бес из арбатского переулка: Алоизий Могарыч как двойник Воланда / И. Б. Иткин, С. И. Переверзева // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX-XXI вв. : материалы Десятых Международных научных чтений, приуроченных к дню ангела писателя, Москва, 21–22 ноября 2019 года / под ред. Е. И. Михайловой. Том 8. – Москва: Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Музей М.А. Булгакова», 2020. – С. 34-41. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46293427> (дата обращения: 13.01.2023).
21. Коваленко, А. Г. Антиномизм и бинарный архетип в структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика, 2003. – №7-8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/antinomizm-i-binarnyy-arhetip-v-strukture-hudozhestvennogo-konflikta> (дата обращения: 25.12.2022).
22. Комова, Т. Д. Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Т. Д. Комова // Москва, 2013. – 23 с.

23. Креницын, А.Б. Мотив двойника в русской поэзии / А. Б. Креницын // Образовательный портал «Слово». URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/47576.php> (дата обращения: 14.09.2022).
24. Кушлина, О. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» / О. Кушлина, Ю. Смирнов // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. Москва : СТД РСФСР, 1988. – С. 285 -303.
25. Лепяхин, В. В. К вопросу о теме «двойничества» в древнерусской литературе и фольклоре / В. В. Лепяхин // История, литература, язык и искусство восточных славян в XI—XVII вв. Szeged, 1981. – С. 59—73. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/747/1/dissert_slav_011_012_suppl_059-074.pdf (дата обращения: 22.11.2022)
26. Лескис, Г. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, композиция) / Г. Лескис // Известия АН СССР. Серия : Литература и язык, 1979. – Т. 38. № 1. – С. 52-59.
27. Лихачев, Д. С., Панченко А.М. "Смеховой мир" Древней Руси / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1976. – С.33-34.
28. Лихачев, Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – 566 с.
29. Лихачев, Д. С. Смех как мировоззрение, 2021. URL: <http://philologos.narod.ru/smeh/smeh-lihach.htm>
30. Лунина, В. Л. Тема двойничества (на материале романа Мартина Эмиса «Успех»)/ В. Л. Лунина // Вестник ННГУ, 2010. – №4-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-dvoynichestva-na-materiale-romana-martina-emisa-uspeh> (дата обращения: 20.11.2022).
31. Лынова, Е. П. Трансформация темы двойничества в русской литературе / Е. П. Лынова // Казанская наука, 2020. – № 10. – С. 22–24.
32. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах. / Е. М. Мелетинский. – Москва, 1994. – 136 с.

33. Михалева, А. А. Герой-двойник и структура произведения: Э.Т. Гофман и Ф.М. Достоевский : автореф. дис. ... канд. филол. наук. / А. А. Михалева. – Москва, 2006. – 36 с.
34. Михалева, А. А. Герой-двойник и структура сюжета // Новый филологический вестник, 2006. – № 2 (3). – С. 227–231.
35. Мордасов, А. А. Мениппея и язык праздничной культуры / А. А. Мордасова// Искусствознание: теория, история, практика, 2015. – № 2 (12). – С. 1722.
36. Новикова, Ю. В. Мениппейные характеристики текста романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Ю. В. Новикова // Балтийский гуманитарный журнал, 2021. – Т. 10, № 2 (35). – С. 309–313.
37. Новикова, Ю. В. МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» / Ю. В. Новикова// Наука и школа, 2022. – №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-dvoynichestva-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita> (дата обращения: 10.11.2022).
38. Новикова, Ю.В. К проблеме трактовки значения образа Понтия Пилата в идейно-композиционной структуре романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Ю. В. Новикова // Modern Humanities Success, 2019. – № 4. – С.192-197.
39. Осьмухина, О. Ю. Жанровые традиции мениппеи в структуре современного фэнтези / О. Ю. Осьмухина // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. Нижний Новгород, 2020. – С. 258-265.
40. Панченко, А.М. Русская культура в канун петровских реформ / А. М. Панченко. – Ленинград : Наука, 1984. – 255 с.
41. Петров, В.Б. Проблема жанра в творчестве Михаила Булгакова / В. Б. Петров // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2016. – №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-zhanra-v-tvorchestve-mihaila-bulgakova> (дата обращения: 19.09.2022).

42. Пискунова, С. И. Мениппея: до и после романа / С. И. Пискунова // Вопросы литературы, 2012 – №4. – С. 267-292.
43. Половинкина, О. И. По, Бодлер, Достоевский. Блеск и нищета национального гения: колл. моногр.: [рецензия] / О. И. Половинкина // Вопросы литературы, 2018. – № 5. – С. 408–413.
44. Потеряхина, Л. А., Мишина Г. В. Мотив двойничества в романе Михаила Афанасьевича Булгакова // Перспективы развития современного гуманитарного знания: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Л. В. Климина : Уфа, 2019. – С. 245–250.
45. Рымарь, Н. Т. Поэтика романа / Н.Т. Рымарь; под ред. С.А. Голубкова. – Куйбышев : Изд-во Саратов. ун-та, Куйбышев, фил., 1990. – 252 с.
46. Санай, Н. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте философско-эстетических идей М.М. Бахтина: дис. к-та филол. наук. Москва, 2018. — 178 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/roman-ma-bulgakova-master-i-margarita-v-kontekste-filosofsko-esteticheskikh-idei-mm-bakhtina> (дата обращения 26.12.2022).
47. Синцов, Е. В. Художественно-историческая концепция власти М.А. Булгакова (роман «Мастер и Маргарита») / Е. В. Синцов // Вестник Самарской гуманитарной академии, 2010. – № 1(7). – С. 141-155.
48. Соколов, Б. В. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» : очерки творческой истории. / Б. В. Соколов. – Москва : Наука, 1991. – 176 с.
49. Соколов, Б. В. Булгаковская энциклопедия. Самое полное издание. / Б. В. Соколов. — Москва : Яуза, Эксмо, 2016. — 832 с.
50. Ушакова, Е. В. ДВОЙНИЧЕСТВО В РОМАНЕ М. СПАРК "ПОСОБНИКИ И ПОДСТРЕКАТЕЛИ" // Научный диалог, 2021. – №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvoynichestvo-v-romane-m-spark-rosobniki-i-podstrekateli> (дата обращения: 16.01.2023).
51. Фаустов, А. А. Вопрос о сходстве и семиотика двойничества: в окрестностях романа Ф. М. Достоевского «Идиот» / А. А. Фаустов // Новый филологический вестник, 2020. – № 1. – С. 71–83.

52. Федяева, Т. А. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова Возвращение к сатире как жанру в свете теории сатиры М. Бахтина. / Т. А. Федяева // Вопросы русской литературы, 2017. – №3-4 (41-42). – С. 60-74
53. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. / О. М. Фрейденберг. – Москва : «Лабиринт», 1997. – 449 с.
54. Чащинов, Е. Н. Роман-мениппея Анатолия Королева «Эрон» /Е. Н. Чащинов // Научное мнение, 2015. – № 8-1. – С. 136-139.
55. Чемезова, Е. Р. ДВОЕМИРИЕ В РОМАНЕ Д. ДЖОНСОН «В САМОЙ ГЛУБИНЕ» / Е. Р. Чемезова // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2021. – №12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvoemirie-v-romane-d-dzhonson-v-samoj-glubine> (дата обращения: 25.10.2022).
56. Шевчук, О. В. К вопросу о мотиве двойничества в романе М. Булгакова «Записки покойника» / О. В. Шевчук // Вісник Запорізького національного ун-ту. Філологічні науки, 2011. – № 2. – С. 122–125.
57. Шугаева, В. Г. Роль ершалаимских глав в общей структуре мениппеи "Мастер и Маргарита" М. А. Булгакова // Вопросы русской литературы. 2014, – №27 (84). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-ershalaimskih-glav-v-obschey-strukture-menippe-i-margarita-m-a-bulgakova> (дата обращения: 17.11.2022).
58. Яблоков, Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – Москва : РГГУ, 1997. – 196 с.
59. Яновская, Л. Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри в зеркалах булгаковедения / Л. Яновская // Вопросы литературы, 2010. – № 3. – С. 5–72.
60. Haber, E. S. The mythic structure of Bulgakov's "The Master and Margarita" // Russian review. Stanford, 1975. – Vol. 34, No. 4. – P. 382–409. URL: https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/emen026_haber.pdf (дата обращения: 04.10.2022).