

*Символіка кольорів
у романі Михайла Опанасовича Булгакова
«Майстер і Маргарита»*

Мурка Любов Валентинівна
вчитель світової літератури

Тези

1. Різноманітність символіки в романі « Майстер і Маргарита »:

а) символіка рослин (троянд, плюща, винограду);

б) символіка птахів (ластівки, горобця, папуги, сови, ворони);

в) символіка тварин (кота, собаки, коні);

г) глобальні природні символи (Сонце, Місяць, гроза);

д) символи одягу героїв (плащ, пальто, шапочка, рукавиця, хітон, фрак);

е) символіка предметів – провісників загибелі (вино, олія, ніж, чаша);

є) атрибути творчості (лампа, свіча).

2. Кольори в романі та їх символічне значення.

3. Колір очей як характеристика.

Вступ

«Майстер і Маргарита» - роман, який притягує до себе, бере в полон мільйони читачів з усього світу, не відпускає потім усе життя. Багатьох приваблює трактування євангелійського сюжету (особливе значення мали ершалаїмівські розділи за радянських часів, в суспільстві, де Біблія була не рекомендована для читання. Для багатьох роман «Майстер і Маргарита» став важливим джерелом відомостей про християнство і його ранньої історії. Багатьох захоплює майже детективний сюжет роману, крім того, після читання роману «Майстер і Маргарита» залишаються невирішеними багато питань, на які я хотів би знати відповіді, - саме це змушувало мене повертатися до твору великого письменника знову і знову ... Сторінки роману оповиті туманом таємниці, тільки трохи прочиненими читачеві, наповнені загадками, в числі яких відзначимо колірну і предметну символіку, до яких я і звертаємося в цій роботі.

Мета роботи - проаналізувати предметний і колірний світ і його символічне значення в романі М.А. Булгакова «Майстер і Маргарита». Для реалізації даної мети я визначив низку завдань:

- Показати символіку того чи іншого предмета (кольори) у традиційному сприйнятті й у творі Булгакова;
- виявити функції символів у романі;
- зробити висновок про роль символіки предметного і колірного світу в романі.

Центральною проблемою мистецтва є людина в її відношенні до світу. Світ різноманітний. Він постає перед нами як люди, природа, культура. Він обертається до нас духовною чи матеріальною стороною. В останньому випадку ми спостерігаємо його як речовину і як матеріальні об'єкти, у яких є форма, розмір, колір, фактура, які займають місце в просторі, вступають у взаємодію зі світом людей і один з одним. Відображаючи життя, мистецтво представляє художній світ, у чомусь подібний реальному, що створює його ілюзію - і при цьому протипоставлений йому. Складовою частиною зображеного світу (умовної картини дійсності) є світ речей, аналіз якого дозволяє краще зрозуміти, які загальні закономірності художнього світу, поглибити наші уявлення про світ людей. Світ речей представлений у творі не хаотично. Він взаємодіє з образом простору в якості образів - деталей інтер'єру і є одним із засобів організації системи персонажів. Зображення людини в оточенні світу речей неминуче перетворює предмет на складову частину образу персонажа: образ предмета у свідомості читача супроводжує образ героя, або навіть стає його образним еквівалентом, метафоричною заміною. Предмет грає роль атрибута персонажа, зовнішнього вираження його властивостей і функцій. Але предмети не тільки характеризують кого-небудь з героїв. У них є і більш широка функція - створення образу соціального середовища, до якої належить персонаж. Соціально - типізуюча функція - стійка риса предметного світу у творах реалістичної літератури: адже центральне для реалізму поняття соціального середовища в значній мірі виявляє себе у формах організації побуту, у побутових речах. Проте соціальна конкретність зображених предметів доповнюється їх «символічною навантаженістю». Крім засобів створення образу середовища і людини - персонажа предмет може стати самостійним діючим суб'єктом. У цьому випадку образ предмета - це не деталь портрета, інтер'єру, пейзажу, а персонаж. Багаторазово повторюючи в тексті, супроводжуючи розвиток сюжету і нерідко варіюючись у міру його розвитку, образ предмета стає одним із лейтмотивів твору, тобто входить в каркас смислової структури. Але в моїй роботі предмети частіше за все будуть розглядатися як символи. В основі

символізації образу предмета в художньому творі лежать висхідні до старовини магичні уявлення про зв'язок предметів з Універсумом (у тому числі зі світом богів) і людиною. Подібні погляди існували не тільки в далекому минулому: ми й зараз, купуючи сувенір, пов'язуємо предмет з будь - якою подією або місцем, яке ми відвідали, а роблячи подарунок, асоціюємо себе з предметом у свідомості іншої людини.

У традиції культури закріпився образний зв'язок між певними предметами і системою абстрактних понять. Так виникли загальнокультурні символи дзеркала, чаші, меча, яблука, яйця ... Багато схожих символів носять міжнаціональний характер. Звичайно, присутність образів подібних предметів не завжди свідчать про їх символічну функцію, але змушують припускати її. Потрібне аналіз тексту, в ході якого можна виявити в творі наявність у таких образів системи взаємопов'язаних значень, що йдуть від конкретного до абстрактного, - це і дозволить говорити про ці предмети, як про образи - символи.

Серед безліччі потреб людини є одна, яка різко відрізняє його від тварин - потреба в символізації. Людина живе не просто у фізичному середовищі, вона живе в символічній всесвіті. Світ смислових значень, у якому вона живе на зорі своєї історії, задавався ритуалами. Ритуальні дії виступали як символи, знання яких визначало рівень оволодіння культурою і соціальну значимість особистості. Отже, вже з самого початку їх появи і до цього часу символи не існують самі по собі, а є продуктом людської свідомості. Людина як мікрокосм створює образ, картину, символ

макрокосму - світу.

Зв'язок між людьми закладений в самому слові «символ». Спочатку цим грецьким словом позначали черепок, що служив знаком дружніх відносин. Прощаючись із гостем, господар вручав йому половинку від розламаного черепка, а другу його частину залишав у себе. Через який би час цей гість знову не з'явився в будинку, його впізнавали по черепку. «Посвідчення особи» - такий початковий сенс слова «символ»

в

античності.

Інтерес до символу великий не тільки в лінгвістиці, а й у філософії, семіотиці, психології, літературознавстві, міфо-поетиці, фольклористиці, культурології тощо

Результатом інтересу стало кілька досить незалежних уявлень про символ:

- 1) символ - поняття, тотожне знаку (в штучних формалізованих мовах),
 - 2) універсальна категорія, що відображає специфіку образного освоєння життя мистецтвом (в естетиці та філософії мистецтва),
 - 3) певний культурний об'єкт, значення якого є конвенціональним (тобто закріпленим у словниках) аналогом значення іншого об'єкта (у культурології, соціології та ряді інших гуманітарних наук),
 - 4) символ як знак, який припускає використання свого первинного змісту як форми для іншого змісту (широке розуміння символу, що існує в багатьох гуманітарних науках - філософії, лінгвістиці, семіотиці і т.д.).
- І. Кант, Ф. В. Шеллінг, Г. В. Ф. Гегель, І. В. Гете висловлювалися про символ як про спосіб пізнання істинного божественного сенсу.

Для розуміння символу принциповим є співвіднесення його з вмістом переданої їм культурної інформації. А. Ф. Лосєв писав, що символ містить в собі узагальнений принцип подальшого розгортання згорнутого в ньому смислового змісту, тобто символ може розглядатися як специфічний фактор соціокультурного кодування інформації і одночасно - як механізм передачі цієї інформації. Цю ж властивість символу підкреслював Ю. М. Лотман, він зазначав, що культура завжди, з одного боку, - певна кількість успадкованих текстів, а з іншого - успадкованих символів.

Термін «символ» по-різному розуміється літературознавцями та лінгвістами.

Ю. С. Степанов, наприклад, стверджує, що символ - поняття не наукове, це поняття поетики; він щоразу значущий лише в рамках певної поетичної системи, і в ній він правдивий. І дійсно, ми знаємо багато саме таких символів: символ дороги у М. Гоголя, саду - у А. Чехова, пустелі - у М. Лермонтова, хуртовини - у О. Пушкіна і символістів, диму - у Тютчева, символ крил і дому у М. Цветаєвої, символи кордону, порогу і т.д. Як правило, й про символи можна сказати словами Ю. М. Лотмана, що вони - «ген сюжету». Однак поряд з ними є мовні символи, які породжуються в процесі еволюції і функціонування мови. Такі символи мають міфологічну, а точніше, архетипічну природу. Наприклад, веселка для росіян - символ надії, благополуччя, мрії, тобто вона має різко позитивне значення; звідси вирази: райдужні моменти, райдужний настрій, райдужні надії і т.д. Цей символ бере свій

початок з біблійної легенди: після всесвітнього потопу Бог на знак домовленості з людьми, що потопу більше не буде, залишив на землі веселку. Таким чином, метафора тут, ускладнюючись культурними конотаціями, перетворюється на символ. Але частіше кілька метафор, переплітаючись, створюють символ. Ю. М. Лотман писав, що найбільш звичне уявлення про символ пов'язане з ідеєю деякого змісту, яке, у свою чергу, служить планом вираження для іншого, як правило, культурно більш цінного змісту. Ймовірно, не слід шукати найбільш точний зміст символу, треба зосередити увагу на доступних для сприйняття і розуміння візуальних (загальноприйнятих) значеннях і на вузлових точках кореляції значень в символі. Наприклад, голуб - це символ Святого Духа, символ миру, та й символ потойбічного світу (у М. Цветаєвої у «провулочках» такі голуби вороні). Таким чином, найважливіша властивість символів - їх іманентна (внутрішньо притаманна їм) багатозначність і розпливчастість кордонів. Один і той же символ може мати кілька значень. Можна виділити цілий ряд ознак символу: образність, вмотивованість, комплексність змісту, багатозначність, розпливчастість меж значень в символі, архетипічності символу, його універсальність в окремо взятій культурі, перетин символів в різних культурах, національно-культурна специфічність цілого ряду символів, убудованість символу в міф і архетип.

Той, хто хоча б раз брав у руки «Майстра і Маргариту», ніколи не забуде колоритний і загадковий образ іноземця з Патріарших ставків. Не кожен читач одразу здогадується, кого зустрічають літератори Берліоз та Іван Бездомний в «годину небувало спекотного заходу». Але письменник робить нам підказки, які дають ясно зрозуміти, що перед нами Сатана, Дух Зла і Повелитель Тіней. І саме вони мають відношення до моєї роботи. Описуючи Воланда, Булгаков говорить про те, що його герой ніс тростину з чорним наконечником у вигляді голови пуделя. Далі в романі цей символ зустрінемося нам ще багато разів, наприклад, на Великому балу у Сатани. Саме з зображенням чорного пуделя повісять на груди Маргарити ланцюг в овальній

рамі, саме цей символ буде зображений на подушечці, покладеній під ногу Королеви Балу. Так, що ж це за образ, який наполегливо повторюється автором?

Для того, щоб розкрити його зміст, потрібне звернення до великого твору Гете «Фауст». Ідея Воланда була взята з поеми І.В. Гете "Фауст", де вона згадується лише один раз і в російських перекладах випускається. Сам роман також перегукується з твором І. В. Гете. Але переключка, що пронизує дію роману, затіяна не для того, щоб розважити читача. Трагедія І.В. Гете - точка опори, початок відліку. Ім'я Воланду дісталось від гетевського Мефістофеля. У поемі «Фауст» воно звучить всього один раз, коли Мефістофель просить нечисту силу разступитися і дати йому дорогу: «Дворянин Воланд йде!» У старовинній німецькій літературі чорта називали ще одним ім'ям - Фаланд. Воно виникає і в «Майстрі і Маргариті», коли службовці Вар'єте не можуть згадати імені мага «... Може бути Фаланд?» У розмові з Бездомним і Берліюзом Воланд зізнається, що він «мабуть, німець». Цим він знову ніби відсилає нас до героя Гете. Зв'язок двох великих творів очевидна. У Гете Мефістофель з'являється Фаустові у вигляді чорного пуделя. Саме цей образ чорної собаки, спокусника і передвісника смерті, з'являється і на сторінках роману Булгакова.

В багатьох країнах чорний собака служить знаком смерті; якщо людина побачить чорного собаку, це означає, що він або хто-небудь з його родини скоро помре. Чорні собаки-примари грають особливу роль в сформованих в середині століття і епоху Відродження уявленнях про чорну магію. Вважалося, що диявол постає в образі чорного собаки (поява Воланда на Патріарших з тростиною і набалдашником у вигляді голови пуделя). На шабаші відьми добиралися на чорних собаках, які вважалися їхніми супутниками (знаки чорного пуделя Маргарити на Балу у Сатани). Подання про собаку, як про провідника душ у потойбічний світ, склалося ще до нашої ери. Так, Цербер у грецькій міфології - це підземний пес, що охороняє вхід в царство Аїда. При пропуску тіней в підземне царство Цербер ласкаво махає хвостом, але тих, які намагаються вибратися звідти, він пожирає (одна з функцій Воланда – вершити правосуддя).

Отже, чорний пудель – символ демонічних, потойбічних сил, передвісник смерті, є багаторазовим важливим елементом для опису Воланда і натякає на його функції у творі.

У романі двічі з'являється образ трикутника, який читач помічає на золотому портсигарі і годиннику Воланда.

Цей трикутник трактується булгакознавцями неоднозначно.

Так, Л.М. Яновська бачить у трикутнику початкову літеру слова "Диявол" І.Ф. Белза вважає, що мова йде про божественний трикутник: "Досить добре відомо, що трикутник зображувався на царських воротах і на порталах храмів, завжди був символічним зображенням" всевидячого ока "- іншими словами, першої іпостасі Трійці". У роботі В. Акімова сказано, що "Свята Христова церква допускає зображення Пресвятої Трійці фігурою рівнобедреного трикутника, зверненого вершиною вгору. По Одкровенню диявол уявив собі, що він подібний Всевишньому. Каббалістична тетраграма або масонська печатка тому зображували диявола теж рівностороннім трикутником, рівним першому, але тільки зверненим вершиною вниз, а не вгору, позначаючи повну протилежність Сатани Богу, не без вказівки на те, що Божий противник скинутий з неба ". Звичайно, в романі не йдеться, як саме зображений "діамантовий трикутник" на портсигарі Воланда, а потім алмазний трикутник на кришці його годинника, - це було б прямою підказкою читачеві. Але саме у зв'язку з прийнятою символікою є сенс фокусувати увагу читача на трикутнику Воланда. В. Акімов робить висновок, що полярна спрямованість вершин обох трикутників (трійці і диявола) у романі представляється як їх тяжіння один до одного, неможливість існування порізно.

Можливо, що булгаківський диявол має якості, які повинні належати божеству, тому йому і передано "око Боже".

Це одні з можливих варіантів розуміння символу трикутника ... Але дається і інший, який вказує, що трикутник - масонський символ, такий собі «наріжний камінь».

Звернемося до біографії письменника і його батька, щоб краще зрозуміти можливе походження масонського символу у «Майстрі і Маргариті».

Батько автора "Майстра і Маргарити" Афанасій Булгаков, будучи приват-доцентом Київської Духовної Академії на кафедрі історії західних віросповідань, присвятив Масонству спеціальну статтю «Сучасне франкмасонство». Сам же Михайло Булгаков добре вивчив праці свого батька і можна припустити, що деякі атрибути - символи у творі взяті саме з масонського вчення. Наприклад, той же «портсигар величезних розмірів, червоного золота з діамантовим трикутником на кришці», «великий золотий годинник з алмазним трикутником на кришці », а також поставлений на стіл

« канделябр з гніздами у вигляді пазуристих пташиних лап. У цих семи лапах горіли товсті воскові свічки. Був ще один стіл ... з іншим канделябром, гілки якого були зроблені у вигляді голови змії ». Найвідомішими масонськими символами є: череп зі схрещеними кістками, вписаний у трикутник, циркуль, молоток, трикутник - «сяюча дельта з ім'ям Яхве», пентаграма, зірка Давида і, нарешті, семисвічник із синагоги, який позначає тісню і нерозривну єдність, існуючу між усіма братами - масонами, які, хоча і мають різні ступені, але діють за одним правилом і творять на єдиній підставі. Синій колір у масонстві означає славу і вірність, білий - багатство (золото), (алмазний трикутник на портсигарі блиснув синім і білим полум'ям). Пазуристі лапи хижого птаха - верховенство, панування; Змія є символом таємного знання(канделябри).

Через книгу Ф. В. Фаррара можемо осягнути і одне зі значень діамантового трикутника на портсигарі Воланда. Автор "Життя Ісуса Христа" писав: "Щоб показати їм (головним священикам, книжникам, представникам всіх класів Синедріону - вищого іудейського судового органу), що саме писання викриває їх, Христос запитав невже вони ніколи не читали в Писанні (Пс. СХVІІ) про камінь, який був відкинутий будівельниками, але який тим не менше, за чудовими цілями Божими, став главою кута? Як могли вони далі залишатися будівельниками, коли весь план їх будівництва був відкинуто і змінено? Хіба древнє месіанське пророцтво не показує ясно , що Бог закличе інших будівельників на створення свого храму? Горе тим, які спіткались, як це було з ними, в цей знехтуваний камінь, та навіть і тепер ще був час уникнути кінцевої загибелі для тих, на кого може впасти цей

камінь. Трикутник Воланда якраз і символізує цей наріжний камінь - відкинутий камінь, що зробився главою кута. І хід подій в "Майстрі і Маргариті" повністю відповідає притчі, витлумаченої Ф. В. Фарраром. Михайло Олександрович Берліоз та Іван Бездомний, сидячи на лавці ("седалище суду"), знову, дев'ятнадцять століть потому, судять Христа і не визнають його божественність (Бездомний) і саме його існування (Берліоз).

Трикутник Воланда - ще одне попередження голові МАССОЛИТа, нагадування притчі про будівельників Соломонового храму, особливо в поєднанні зі словами: "Цегла ні з того ні з сього нікому і ніколи на голову не звалиться ... Ви помрете іншою смертю". Берліоз до попередження не прислухався, не повірив в існування Бога і диявола, та ще надумав згубити Воланда доносом і поплатився за це швидкою смертю.

Дуже цікавий «дивний, як ніби живий і освітлений з одного боку сонцем глобус», який бачить Маргарита перед Великим Балом. Існує кілька версій щодо його походження. Так, одна з версій пов'язує глобус Воланда з романом Л.М. Толстого «Війна і Мир». Як відомо, Булгаков працював над інсценуванням роману, але за життя Булгакова вона не ставилася і не публікувалася. Булгаков, свого часу, так говорив про Толстого: "Після Толстого не можна жити і працювати в літературі так, наче не було ніякого Толстого. Те, що він був, я не боюся сказати: те, що було явище Лева Миколайовича Толстого, зобов'язує кожного російського письменника після Толстого, незалежно від розмірів його таланту, бути нещадно суворим до себе і до інших. ». Багато ідей "Війни і миру" відбилися і в останньому булгаковському романі "Майстер і Маргарита ". Так, толстовська ідея "зараження добром " , неможливість відправити на смерть підсудного, якщо між ним і суддею встановився якийсь людський зв'язок, переломився у відносинах Ієшуа Га-Ноцрі і Понтія Пілата. Що стосується глобуса, то у Толстого П'єр згадує кулю у зв'язку зі своїм старим учителем географії - це " жива куля, що не має розмірів ". Булгаков використав образ глобуса в " Майстрі і Маргариті ", де робота демона Абадонна демонструється на живому кришталевому глобусі Воланда (на ньому рельєфно показані лиха війни). Але існує ще кілька версій щодо походження

глобуса. Своїм ім'ям Абадонна (демон війни), очевидно, зобов'язаний повісті письменника та історика М. А. Польового (1896-1946) "Абадонна" і особливо вірша поета Василя Жуковського (1783-1852) "Аббадон" (1815), який представляє собою вільний переклад епілогу поеми німецького романтика Фрідріха Готліба Клопштока (1724-1803) "Мессіада" (1751-1773).

Герой вірша Жуковського - старозавітний занепалий ангел, який очолив повстання ангелів проти Бога і в покарання скинутий на землю. Аббадон, приречений на безсмертя, марно шукає загибелі: "Раптом налетіла на сонце заблукана в безодні планета; настав час її розрухи ... вона вже диміла і горіла... До неї полетів Аббадон, зруйнуватися укупі сподіваючись ... Димом вона розлетілася, та, ні! .. не загинув Аббадон! " У "Майстрі і Маргариті" планета, яка розлетілася димом, перетворилася на кришталевий глобус Воюючої Нідерландії, де гинуть люди і димлять уражені бомбами та снарядами будинки, а Аббадон неупереджено спостерігає, щоб страждання для обох воюючих сторін були однаковими. Війна, розв'язана Аббадоном і яка предстала погляду Маргарити, - це цілком конкретна війна. На глобусі Воюючої Нідерландії "шматок землі, бік якого миє океан", що став театром військових дій, являє собою Піренейський півострів. Тут розташована Іспанія, де в 1936-1939 рр.. відбувалася кровопролитна громадянська війна. Вперше епізод з Аббадоном і глобусом з'явився у варіанті 1937 р., коли війна в Іспанії незмінно була присутня у кінохроніці і випусках новин по радіо (Воююча Нідерландія якраз нарікає на невиразні голоси радіодикторів, для чого і завів собі кришталевий глобус - прообраз телевізора, тільки живого) . Отже, яким би не було першоджерело походження глобуса Воюючої Нідерландії, він служить доказом могутності й всемогутності Воюючої Нідерландії, здійснення ним деяких «божественних функцій»: він управляє не тільки життями окремих людей, а й усього людства, вершить суд і володіє даром всебачення. Так само, як і глобус, скарабей - це атрибут влади Воюючої Нідерландії. Його Маргарита бачить на грудях Воюючої Нідерландії: це майстерно вирізаний з темного каменю жук на золотому ланцюжку і з письменами на спинці.

Скарабей - (від грец. - Жук) - дуже поширені у Давньому Єгипті фігурки священного жука (atenchus sacer) з каменю або глазурованої глини, що служили

амулетами, печатками, медалями. В якості амулетів вважалися засобом одержання безсмертя завдяки етимології своєї назви (жук по-егип. Хепрі, а Хепрі також означає "бути, існувати"). Скарабея часто зображують як тіло жука без лапок, ще частіше - лише верхню частину його; нижня представляє гладкий овал, на якому вирізувались імена або зображення богів, священних емблем і т. п. Часто скарабеїв клали в труну мертвим, а на їх спинках видряпували священні письмена, часто - глава 30 книги Мертвих, яка переконує серце не свідчити проти покійного на загробному суді. Таким чином можна виявити дві головні функції символу скарабея, пов'язаного з образом Сатани: по - перше, цей талісман на грудях Воланда є свідченням його невмирущості, нерозривному зв'язку із Всесвітом та існуючим світом, а по - друге, служить ще одним доказом здійснення Воландом каральних функцій (загробний суд стародавніх єгиптян). Крім того, це ще один атрибут потойбічних, загробних сил.

Символіка кольору має давню історію. Люди з незапам'ятних часів надавали особливого значення читанню «мови фарб», що знайшло відображення в стародавніх міфах, народних переказах, казках, різних релігійних і містичних повчаннях. Так, в астрології промені Сонця, розкладені в спектр і дають 7 кольорів, відповідали 7 основним планетам: червоний - колір Марса, синій - колір Венери, жовтий - колір Меркурія, зелений - колір Сатурна, пурпурний - колір Юпітера, помаранчевий - колір Сонця, фіолетовий - колір Місяця. При цьому барви символізували не тільки планети і їх вплив, а й соціальне становище людей, їх різні психологічні стани. Це проявлялося в підборі одягу певних кольорів, народних приказках, обрядах і т.д. У різних народів склалася певна символіка фарб, що дійшла до наших днів.

Цікава символіка жовтого і чорного кольору в романі: чорна з жовтим хмара накриває Єршалаїм після страти Іешуа, віщуючи падіння Єршалаїма, Маргарита в своєму жовтому пальто несе в руках тривожні жовті квіти. Символіка жовтого кольору визначається двома полюсами його відтінків. З одного боку, це теплий червоно-золотий жовтий колір життя. З іншого, це холодний і

різкий, або ж бляклий і брудний жовтий колір хвороби і смерті. Спочатку розглянемо позитивне значення жовтого світла. Первинний досвід переживання жовтого кольору життя пов'язаний, по Обухову, перш за все, з переживанням сонячного світла і, тим самим, - світла взагалі. День у день з кожним сходом сонця з темряви ночі знову відроджуються всі кольори. Блискучий, блискучий жовтий колір переживається, коли світло грає в хмарах або відбивається у воді. Коли сонце з'являється з-за хмар, в ту ж мить стає тепліше. Таким чином, дія жовто-золотих променів сонця незмінно пов'язана з теплом, просвітленням, поширенням чогось приємного. З поширенням світла і проясненням пов'язана символіка золотого жовтого кольору. З сонячною символікою жовтого кольору пов'язаний також вплив сонячного світла на землю, вегетацію і родючість. Весна починається з достатку жовтих квітів: жовтих зірок мати-й-мачухи, жовтих нарцисів, тюльпанів, крокусів, первоцвітів (примули). У німецькій міфології ці квіти присвячувалися богині весни Фрейє.

H. Frieling і X. Auer описують дію жовтого кольору як "збуджуюче і освіжаюче", а F. Birren як виконання бадьорого, веселого, світлого, життєвого початку ("cheerful inspiring, vital"). Очевидно, перш за все при життєвих розчаруваннях може виявитися корисним дія жовтого кольору, оскільки він символізує прагнення до людини, до інтуїтивного подолання міжособистісної напруженості, до невимушеності в спілкуванні. Він розганяє меланхолію, вселяє віру й оптимізм. Саме це значення жовтого кольору важливо нам для розуміння образу Маргарити. Героїня Булгакова втомилася від свого сірого життя і шукає свого Майстра, для цього вона взяла в руки букет цих жовтих кольорів. Але, з іншого боку, ці квіти «тривожні». Розглянемо негативне значення жовтого кольору. Негативний діапазон значень жовтого кольору пов'язаний з холодним різким відтінком, "кричущим", "колючим", брудним, викликаючи асоціації хвороби і смерті. З жовтим кольором безпосередньо зв'язані захворювання пожовтіння шкіри - жовтяниця, хвороби нирок, нездужання, отруєння. В античній характерології з переважанням жовтої жовчі зв'язувався холеричний темперамент. У переносному сенсі, жовтий колір пов'язують з обманом, отруєнням, болючим початком,

брехливістю, заздрістю і брехнею ("жовта преса"). З жовтим кольором пов'язують такі психічні захворювання як шизофренія, марення, манія і епілепсія. Психіатричну лікарню, "божевільний будинок", називають "жовтим домом". В живописі художників, які страждають психозами, шизофренією (наприклад, Ван Гог) і епілепсією переважає жовтий колір. Аура, яка переживається епілептиками перед нападами, що віддалено нагадує золоту ауру просвітлених, святих, в християнському живописі зображується золотим німбом. У деяких народів Азії жовтий колір є кольором трауру, скорботи, смутку. У Європі жовтий або жовто-чорний прапор позначав карантин, а жовтий хрест - чуму. У слов'янських народів жовтий колір вважається кольором ревнощів, зради, а на Тибеті ревнощі називають буквально «жовте око». Таким чином, жовті квіти Маргарити, які вона викидає, - символ того вульгарного і брудного світу, який її оточує.

Чорний колір пальто, на фоні, якого несе квіти Маргарита, також має полярне значення. З одного боку чорний колір, як правило, символізує нещастя, горе, траур, смерть.

Так, у Стародавній Мексиці при ритуальному жертвопринесенні людини обличчя і руки у жерців були пофарбовані в чорний колір. Чорні очі й понині вважаються небезпечними, заздрісними. У чорне одягнені зловісні персонажі, поява яких пророкує смерть. З іншого боку, чорне може мати і сприятливе значення. Воно сприймається так, наприклад, в посушливих районах Африки, де мало води і чорні хмари обіцяють родючість і достаток. Духам-охоронцям, посилає дощ. Приносять у жертву чорних биків, кіз чи птахів, а жерці при цьому теж одягаються в чорне. В арабів вираз «чорнота очей» означає кохану, «чорнота серця» - любов. Майстер зустрічає Маргариту, одягнену саме в чорне, вона приходить до нього довгоочікуваною любов'ю, але любов'ю тривожною, любов'ю - вбивцею, яка вразила героїв, як фінський ніж. Маргарита шиє Майстру чорну шапочку і вишиває її золотими нитками, що можна розглядати як передумову до подальшої трагедії і божевілля її коханого. Таким чином, поєднання жовтого і чорного в «Майстрі і Маргариті» служить сигналом для подальших тривожних подій.

В описі зовнішності Воланда можна виділити різнокольорові очі. По ходу сюжету відбувається внутрішня метаморфоза: колір очей змінюється. Якщо в середині роману - "правий із золотою іскрою на дні, просвердлюючий будь-якого до глибини душі, і лівий - порожній і чорний, як вихід у бездонний колодязь будь-якої п'їтьми і тіней", то в самому початку твору - "лівий , зелений, у нього абсолютно божевільний, а правий, чорний і мертвий ". На мій погляд, М. А. Булгаков не випадково звертає увагу саме на колір очей диявола. Опис очей - це найважливіший засіб для створення психологічного портрета персонажа.

Яку роль відіграє мотив очей у характеристиці сутності Воланда? Незважаючи на внутрішню метаморфозу, очі не втрачають своїх основних відтінків: зеленого та чорного таким чином М. А. Булгаков давав читачам підказку щодо сутності героя. На доказ можна навести значення колірної символіки. У літературній традиції зелений колір є символом демонічних сил, а в творах М. А. Булгакова з'являється і ще кілька значень, а саме - мудрості, прагнення до пізнання. Чорний колір, крім основних асоціацій зі смертю, є символом відродження, переходом душі в інше буття, безсмертя. Вважається, що чорний колір поряд із зеленим вказує на темний початок людської душі. Розшифрувавши значення колірної гами очей Воланда, можна зробити висновок: М. А. Булгаков не тільки хотів дати зрозуміти, що перед ними ніхто інший, як диявол, а й підкреслював у його характері такі риси, як всевітня мудрість і прагнення до пізнання (згадаємо, з яким воістину людським інтересом Воланд розпитував двох літераторів про релігійні погляди москвичів: "Іноземець відкинувся на спинку лавки і запитав, навіть нахилив голову від цікавості:" Ви - атеїсти? ").

Але, може бути, два різнокольорових ока Воланда мають ще одне символічне значення - яскраво виражену "роздвоєність" сутності, наявність полярних за значенням якостей, одними з яких є риси всезнання і невідання. Образ Воланда постає перед нами в єдності людського і надлюдського. (До "надлюдського" можна віднести наступне: знання минулого і майбутнього всього людства (присутність на балконі Понтія Пілата, сніданок з І. Кантом і прогноз

Берліозу, якою смертю помре літератор: "Вам відріжуть голову!"), Вміння читати чужі думки, бачення будь-якої людини наскрізь ("Мені цей Никанор Іванович не сподобався. Він випалу і шахрай"). Воланд володіє не тільки всіма знаннями, які накопичувалися людьми, але і власними "чарівними" знаннями, тобто тим, що заведено знати дияволу як якійсь "третьої силі" - це й таємниця п'ятого виміру, і вміння приймати різні обличчя, і вільне переміщення в часі і просторі, і вічне життя, що надає його образу містичність, загадковість і таємничість. До "людського" відноситься в першу чергу те, що сатана, незважаючи на всю свою могутність, схильний до людських слабостей і хвороб. Так, Воланд каже: "Нога розболілася, а тут ще бал" (адже демон не пристало хворіти, і, тим більше, мати хронічні захворювання), "я сильно підозрюю, що цей біль в коліні залишила мені на пам'ять одна чарівна відьма, з якою я близько познайомився в тисячу п'ятсот сімдесят першому році на Чортовій горі ". У розмові з Левієм Матвієм Воланд явно знущається, іронізує над поглядами посланника Ієшуа. А схильність до сарказму, іронії відповідає рисам "людським". До даної категорії відноситься і дотепність, і пристрась диявола до максимумів в стилі французьких моралістів ("Цеглина ні з того ні з сього нікому і ніколи на думку не звалиться", "Рукописи не горять").

М. А. Булгаков об'єднав в образі Воланда важко сумісні, на перший погляд, риси. З одного боку, диявол задумливий, серйозний (згадаємо, який інтерес герой проявляє до людей з Москви: "Я зовсім не артист, просто хотілося подивитися москвичів у масі, я лише сидів і дивився"), з іншого - схильний до паяснення (на слова Берліоза про те, що атеїзмом в Москві нікого не здивуєш, вигукує: "Ох, як це мило!", "Ах, як цікаво!"), завдяки чому образ Воланда виглядає досить суперечливим. Таким чином, аналіз колірної характеристики підтверджує суперечливість Воланда.

Основний принцип побудови роману «Майстер і Маргарита» - тривимірність. Кожна подія в одному з світів – історична, фантастичному або московському – знаходить відгук у інших. В єршалаїмського проповідника був свій послідовник у московському світі (Майстер), але ідеї добра й людяності не знайшли розуміння серед живучих в ХХ столітті. Отже, Майстри виганяють у царство темних сил. Він

перестає бути членом радянського суспільства задовго до появи Воланда – з моменту арешту. Творець роману про Пілата – єдиний паралельний Ієшуа образ. Однак новий «євангеліст» духовно слабкіший Га-Ноцри, і це відбито в астральній символіці. Під час візиту до Івана Бездомного Майстер ховається навіть від місячного світла, хоча постійно дивиться на його джерело. Поява коханого Маргарити у Воланда в місячному потоці підтверджує споріднення Майстра з Ієшуа, але, за словами Левія Матвія, Майстер заслужив спокій, а не світло. Якщо говорити точніше, то він недостойний саме місячного світла, пов'язаного з невпинним рухом до Правди, тому що для Майстра цей рух перервався в момент спалення рукопису. Дарований йому вічний будинок висвітлюють перші ранкові промені сонця або палаючі свічі, і тільки в щасливому сні Івана Бездомного – Понирєва, що одержало одкровення саме від Майстра, що був «номер сто вісімнадцятий» іде зі своєю супутницею до місяця по дорозі Ієшуа. Місячне світло містить у собі елемент мороку, тому Булгаков, що усвідомлює єдність крайностей, що зіштовхуються, буття, нагороджує їх за наближення до Істини. Зате перенароджений Іванушка Бездомний, що став професором Інституту історії й філософії Понирєвим, знаходить щастя у своїх піднесених снах, що зцілюють його пам'ять місячною повинню. Учень Майстра зіставлений з учнем Ієшуа з історичних глав роману. Але Левій Матвій прагне «насолоджуватися голим світлом», тому він дурний, за вираженням Воланда. Звертаючись до сонця як до Бога в сцені страти вчителя, обіцяючи людям можливість «дивитися на сонце крізь прозорий кристал», Левій демонструє нездатність до сприйняття діалектичних протиріч і претендує на володіння Істиною, тоді як ціль Ієшуа – її пошук. У силу фанатизму й обмеженості Левій у своїх записках спотворює слова Га-Ноцри, тобто поширює брехню. Не випадково колишній збирач податків з'являється перед Воландом на кам'яній терасі в той момент, коли запалилося «зламане сліпуче сонце». Так само як Ієшуа, що не є втіленням Абсолюту, Воланд не тільки «дух зла й володар тіней». Він персоніфікує початок, що гармонізує крайності, у його «відомство» входять і світло й тьма, причому сам він не відноситься до жодного з полюсів. Уже зовнішній вигляд Воланда, описаний Булгаковим, з явною метою підкреслює діалектичну єдність протилежностей. Праве

око Сатани – «із золотою іскрою на дні», а лівий – «порожній і чорний... як вхід у бездонний колодязь усякої тьми й тіней». «Золота іскра» прямо асоціюється із сонячним світлом: у сцені на кам'яній терасі очі Воланда горіли точно так само, як сонце у вікнах будинків, «хоча Воланд був спиною до заходу». Тьма сполучається в цьому образі й з нічним світлом: у фіналі привід коня Сатани – місячні ланцюжки, шпори вершника – зірки, а сам кінь – брила мороку. Таке зображення диявола вказує на близькість поглядів Булгакова до дуалізму, що визнає співробітництво Бога й Сатани, що відрізняється від концепції офіційного християнства про непримиренну боротьбу

двох

починань.

Виразно співвідноситься з місяцем голова героїня роману. «Світло гавкоти королева Марго» виникає в потоці місячної ріки, що розлилася, у снах Понирева. З жовтими квітами на чорному тлі пальто вона з'являється в спогадах Майстра, коли той бачить золотий місяць на нічному небі. Навіть ім'я героїні асоціюється з місячним світлом: Маргарита означає «перлина», кольори якої сріблястий, білий і матово-білий. З місяцем зв'язані всі пригоди Маргарити в образі відьми, місячне світло їй приємно зігріває. Пошук, що не припиняється, – спочатку теперішньої любові, потім – загубленого коханого – рівноцінний пошуку істини. Виходить, любов відкриває знання, що лежить за межами земної реальності. Це знання сховане від більшості жителів Москви і Єршалаїма. Місяця вони не бачать. Обидва міста вночі залиті штучним освітленням. Горять ліхтарі на Арбаті, сіяє електрикою безсонний поверх одного з московських установ, сперечаються з місяцем дві величезних вежі, що освітлені свічками над єршалаїмським храмом. Це вірний знак того, що ні Ієшуа, ні Майстер не можуть бути зрозумілі суспільством. Реакція персонажа на місячне світло виявляє наявність у нього душі й совісті. Понтій Пілат вистраждав можливість піти по місячній дорозі, надолуживши свій гріх століттями щиросердечних страждань. Нестерпна туга, викликана думкою самого прокуратора про безсмертя, пов'язана з каяттям і почуттям провини, не зменшеними світлом дванадцяти тисяч місяців. Безсовісний Іуда зі штучно освітленого Єршалаїма попадає під тінь дерев, де одержує заслужену кару, так і не залишившись наодинці з місяцем, не задумавшись про своє зрадництво. Не розуміє знаків, що посилає йому

місяць, Берліоз, у якого немає душі, тому що немає віри. Роздуми про життя до поета Рюхіна приходять у годину світанку, що починається, коли ні місяця, ні сонця на небі немає. Не торкнуті змістом і не зігріті почуттям вірші Рюхіна бездарні. Поза філософською символікою світла перебуває безстрашний воїн Марко Крисобій. Він не страждає від жари, з першою появою закриває собою сонце, смолоскип у його руках перебиває світло місяця, що шукає очима виснажений прокуратор. Це живий автомат, що перебуває поза сферою дії природних сил, що підкоряється тільки наказу, що заслоняє Істину. Жалюгідними жертвами місяця стають ті, чиє життя порожнє й безглузде: плаче під час перебування на небі повного місяця Жорж Бенгальський, напивається «до жаху» у компанії тільки «з повним місяцем» Никанор Іванович Босий, безглуздо поводить ся Микола Іванович. Таким чином, використовуючи символіку місячного світла, Булгаков поглиблює характеристику персонажів, прояснює авторське ставлення до героїв, полегшує читачеві збагнення філософського змісту добутку.

Список використаних джерел.

1. Б. Соколов «Таємниці Майстра і Маргарити», Вид. «Яуза», «Ексмо», 2005
2. «Історія російської літератури ХХ століття (20-90-ті роки). Основні імена», Філологічний факультет МДУ ім. В. Ломоносова, 1998
3. В.І. Сахаров «М.А. Булгаков в житті і творчості », Вид. «Російське слово», 2005
4. Бобрикін В.Г. Михайло Булгаков – М.: Просвітництво, 1991, -208с.
5. Гете І.В. «Фауст», Вид. «АСТ», 2004
6. Дермін А. Досвід читання «Майстра і Маргарити»./отрок. Православний журнал для юнацтва.-2002-№2
7. Іщенко С. Антитеза добра і зла в романі М.Булгакова «Майстер і Маргарита»//Філологічні витoki: 38 наук.робіт – Рівне, 2001 – Вип.. 1 с.6-7.
8. К. Миколаїв «Тайнопис» Майстра і Маргарити ». Між рядків великого роману », Вид. «Віче», 2006
9. М. Булгаков «Майстер і Маргарита», Вид. «Академія», 1994
10. М.А. Орлов «Історія стосунків людини з дияволом», Вид. «Ексмо», 2003
11. Т.В. Рижкова «Шлях до Булгакова», Вид. «Дієслово», 2000
12. Лесскис Г. «Примечания к античным главам.«Мастер и Маргарита»/Литература. – М., 1996 - № 14.
13. М. Чудакова «Життєпис Михайла Булгакова», Вид. «Книга», 1988
14. Б.М. Сарнов «Кожному - по його вірі. Про роман Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита», Вид. Московського університету, 2000
15. Л. Паршин «Чортівня в американському посольстві в Москві або 13 загадок Михайла Булгакова», Вид. «Книжкова палата», 1991
16. Енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона. Мультимедіа - видавництво «Адепт», 2002
17. Лосєв А.Ф. Проблема символу і реалістичне мистецтво. - 2-е вид., Испр., Вид. «Мистецтво», 1995.
18. Мамардашвілі М.К., П'ятигорський А.М. "Символ і свідомість. Метафізичні міркування про свідомість, символиці та мові" Вид. «Ярк», 1997
19. Лотман Ю.М. Вибрані статті. Таллінн, 1992. - С. 191-199
20. Шелестюк Є. В. Про лінгвістичному дослідженні символу // Питання мовознавства. 4. М.: «Наука», 1997
21. І. Л. Галінська, «Спадщина Михайла Булгакова в сучасних тлумаченнях», друкарський продукція, 2003
22. В.Ф. Чортів, Є.М. Виноградова, Е.А. Яблоков, А.М. Антипова; під ред. В.Ф. Чортова, «Слово-образ-сенс: філологічний аналіз літературного твору. 10-11 класи: навчальний посібник », М:« Дрофа », 2006
23. «Вступ до літературознавства. Літературний твір: основні поняття і терміни », під ред. Л.В. Чернець, М: «Вища школа», 2000
24. Маслова В.А. «Лінгвокультурологія: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. М.: Видавничий центр «Академія», 2001
25. Обухів, Я.Л.: Жовтий колір, Журнал практичного психолога, 1997, 2