

Михаил Булгаков, его время и мы

Коллективная монография под редакцией Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего, Краков 2012

*Юлия Вадимовна Николаева**

Италия

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. А. БУЛГАКОВА

Художественный мир М. А. Булгакова – от первых газетных фельетонов, почти ученической пробы пера, до бессмертного шедевра *Мастер и Маргарита* – подчиняется стихии смеха, то злобно-ироничного и беспощадного, то беззаботного и веселого, то фантастического и гротескного. Недаром сравнение М. А. Булгакова с М. Е. Салтыковым-Щедриным и Н. В. Гоголем стало в литературной критике общепринятым. Булгаков экспериментирует, сыплет анекдотами и каламбурами, умело играет стилем, пробует разные творческие манеры, не чуждаясь при этом пародии и острого политического гротеска. Писатель не жонглирует словами ради достижения чисто сценического эффекта. Его слово часто не описывает, не изображает предмет, а само становится предметом, новым явлением, новой реальностью и рождает многозначные внутритекстовые когезии, сложный подтекст, доступный только внимательному читателю.

* Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка на факультете философии, филологии, гуманитарных наук и востоковедения Римского университета «Ла Сапиенца».

Склонность писателя к языковой иронии и игре возможно зарождается еще в детские годы. Из недавно опубликованного семейного архива явствует, что в доме родителей Михаила Булгакова царил радостная, веселая атмосфера, и создавался этот настрой благодаря будущему писателю:

Мы любили шутить друг над другом (тон задавал старший брат), а шутки бывали острые и задевающие.

Мы выписывали «Сатирикон», активно читали тогдашних юмористов – прозаиков и поэтов (Аркадий Аверченко и Тэффи). Любили и хорошо знали Джерома Джерома и Марка Твена. Михаил Афанасьевич писал сатирические стихи о семейных событиях, сценки и «оперы», давал всем нам стихотворные характеристики, рисовал на нас и на себя самого карикатуры. [...] Многие из его выражений и шуток стали у нас в доме «крылатыми словами» и вошли в наш семейный язык¹.

Язык семьи Булгаковых отличался живостью, образностью и остроумием. В родном доме писателя преобладала тенденция к двустилистичности, в домашнем языке гармонично сочетались высокий стиль и просторечная стихия². Став зрелым мастером, Булгаков остается верен семейной традиции, и его проза поражает читателя своим стилистическим богатством, в ней непротиворечиво и естественно объединяются все пласты русского языка, от сниженного до высокого, а слово переливается в контексте тонкими оттенками смысла.

Языковые особенности прозы и драматургии М. А. Булгакова в последние годы привлекали внимание многих исследователей и неоднократно становились предметом диссертационных исследований. В поле зрения лингвистов находились особенности функционирования фразеологизмов в отдельных произведениях писателя, текстообразующее значение лексики и ее роль в создании авторской модальности, речь персонажей отдельных пьес Булгакова с точки зрения теории речевых актов, роль метафоры в процессе порождения текста и некоторые другие частные проблемы³. Однако характерная особенность булгаковского

¹ Е. А. Земская, *Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет*, Москва 2004, с. 87.

² Там же, с. 329, 330, 343.

³ М. Ю. Михальчук, *Фразеологические единицы как средство формирования идиостиля М. А. Булгакова*, Орел 2001; Н. В. Якимец, *Категория авторской модальности в функциональном аспекте (на материале «Театрального романа» М. А. Булгакова*, Нижний Новгород 1999; О. В. Волков, *Текстообразующие функции лексических средств в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Москва 2000; Е. В. Свиницкая, *Реализация художественно – эстетического потенциала лексики восприятия в романах М. А. Булгакова*, Самара 2004; Е. Д. Ревина, *Речевой акт и его репрезентация в драматургическом тексте (на материале пьесы М. А. Булгакова «Дни Турбиных»)*, Череповец 2000;

идиостиля – склонность к языковой игре – не получила еще освещения в критической литературе⁴.

Можно выделить два подхода к трактовке понятия языковой игры: философский, обозначенный Л. Витгенштейном⁵, и собственно лингвистический, при котором рассматриваются все случаи «игры со словом», приводящей к разрушению автоматизма восприятия и актуализации языкового знака. Основоположник современной стилистики Шарль Балли отмечал, что «играя, говорящий большое внимание обращает на форму речи, а устремленность на сообщение как таковое и есть характеризующая черта поэтической функции языка»⁶. Сходное понимание языковой игры как «неканонического использования языковых единиц с установкой на эстетическое восприятие последних [...] (дабы) привлечь внимание к форме речи»⁷ характеризует работы Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, Н. Н. Розановой, Т. А. Гридиной, В. З. Санникова и др. Санников подчеркивает, что «неканоничность» эта системна: языковая игра «основана на знании системы единиц языка, нормы их использования и способов творческой интерпретации этих единиц»⁸.

В языковой игре, как правило, используются метафоризация и перефразирование, переключения с буквального значения на переносное, соединение в одном контексте разностильных элементов, нарушение правил привычной сочетаемости слов, словообразовательные механизмы, фоносемантические операторы (звуковой повтор и паронимическая аттракция, анаграммирование) и др. С помощью этих речевых приемов создается намеренное несоответствие между содержанием и формой его выражения, возникают два содержательных плана – на фоне ожидаемо-

Н. И. Маругина, *Метафора в процессах текстопорождения: на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее переводов*, Томск 2005; Н. В. Головенкина, *Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М. А. Булгакова*, Екатеринбург 2007.

⁴ Лишь один прием языковой игры, использованный в «закатном романе», был исследован в диссертации А. Э. Павловой *Фразеологические единицы как средство создания комического в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, Кострома 2003.

⁵ Л. Витгенштейн, *Философские работы*, ч. 1, Москва 1994.

⁶ Ш. Балли, *Французская стилистика*, Москва 1961, с. 212. Ср. с пониманием поэтической функции языка в работе Р. Якобсона *Лингвистика и поэтика*, в кн.: *Структурализм: «за» и «против»*, Москва 1975, с. 193–230. Об игре с «формой речи» для усиления ее выразительности или для создания комического эффекта, в результате чего проявляется поэтическая функция языка см. также: Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова, *Языковая игра*, в кн.: *Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест*, отв. ред. Е. А. Земская, Москва 1983, с. 172–173.

⁷ Т. А. Гридина, *Языковая игра: стереотип и творчество*, Екатеринбург 1996, с. 4.

⁸ В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002, с. 15.

го значения, предсказуемого по законам нормативного языка, рождается новый комический смысл, и адресат текста переживает эффект обманутого ожидания или комический шок⁹. Читателя «теребят», призывают к внимательному чтению, ломается линейный характер текста, происходит приращение смысла. Двуплановость восприятия при создании комического эффекта, по словам Н. В. Гоголя, «углубляет предмет, заставляет выступать ярко то, что проскользнуло бы»¹⁰ незамеченным в серьезном контексте.

В данной статье мы рассмотрим, как Булгаков играет с языком и во имя чего он это делает.

В произведениях Булгакова заметна установка на самоценное, эстетически значимое слово. В своих поисках он неодинок, в них отражается общий «языковой вкус» начала XX века, стремление к нестандартному слову, свойственное поэзии символистов и «самовитому слову» футуристов, поэтике имажинистов и приверженцам орнаментальной прозы. В их произведениях слово перестает быть лишь «нейтральной средой или системой обозначений, сходных с словоупотреблением практического языка и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов»¹¹. Переставая быть только средством выражения, слово до известной степени становится целью, нарушается закон произвольности языкового знака, в художественном мире мотивированность языкового знака намеренно «обнажается», «оживает»¹², что явно диссонирует с общим фоном автоматизированного официального советского языка. Нарушается автоматизм восприятия, слово раскрывает свой богатый семантический потенциал, возникает необходимость читать «между строк», таким образом читатель вовлекается в коммуникативный процесс и выступает в роли сотворца. Текст становится семантически многомерным и своей диалогичностью противостоит одномерной монолитности официального дискурса.

Один из излюбленных комических приемов булгаковской прозы – «оживление» внутренней формы слова, буквальное прочтение пере-

⁹ Подробнее см.: там же, с. 20–23.

¹⁰ Н. В. Гоголь, *Театральный разъезд*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений*, т. 5, Москва 1949, с. 169.

¹¹ В. М. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*, Ленинград 1928, с. 49.

¹² Н. А. Кожевникова, *Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой*, «Известия АН СССР. Серия литературы и языка» 1976, т. 35, № 1, с. 55–56; В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 264; З. С. Санджи-Гаряева, *Словотворчество А. Платонова*, в кн.: *Жизнь языка. Сборник статей памяти М. В. Панова*, научн. ред. Е. А. Земская и М. Л. Каленчук, Москва 2007, с. 379.

осмысленной в языке устойчивой метафоры или фразеологизма. Как отмечают исследователи современного русского языка, это один из методов карнавализации языка¹³. В завязке романа *Мастер и Маргарита*, в стилистически сильной позиции, Иван Бездомный и Берлиоз, словно предвосхищая появление шайки Воланда в Москве, часто чертыхаются, произнося и думая «черт», «бросить все к черту», «а какого черта ему надо», «вот черт его возьми». Когда клетчатый неожиданно соткался из воздуха перед глазами председателя МАССОЛИТА, тот, не ведая, что творит, очень точно охарактеризовал это странное видение: «Фу ты **черт!** – воскликнул редактор, – ты знаешь, Иван, у меня сейчас едва удар от жары не сделался!»¹⁴. Чуть раньше Берлиоза посещает необъяснимый сильный страх, и он решает: «Пожалуй, пора **бросить все к черту** и в Кисловодск»¹⁵. Обыгрыванием этого фразеологизма заканчивается эпизод на Патриарших: как и предрекает Воланд, Берлиоз почти бросается под трамвай, таким образом устойчивое словосочетание по велению нечистой силы получает едва ли не буквальное прочтение. Фразеологизм приобретает текстопорождающее значение, становится микроэлементом, поддерживающим развитие сюжета на уровне микросемантики.

Ключевой эпизод первой евангельской главы – разговор Иешуа с Понтием Пилатом, предшествующий вынесению окончательного приговора – также строится на словесной игре, с помощью которой «оживают» привычные стершиеся образы:

– [...] ею (жизнью) клясться самое время, так как она **висит на волоске**, знай это.

– Не думаешь ли ты, что ты ее **подвесил**, игемон? – спросил арестант. – Если это так, ты очень ошибаешься.

Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы:

– Я могу **перерезать** этот **волосок**.

– И в этом ты ошибаешься [...] согласишься, что **перерезать волосок** уж наверно может лишь тот, кто **подвесил**?

– Так, так, – улыбнувшись, сказал Пилат, – теперь я не сомневаюсь в том, что праздные зеваки в Ершалаиме ходили за тобою по пятам. Не знаю, кто **подвесил твой язык, но подвешен он хорошо**¹⁶.

¹³ В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова, *Старые мехи и молодое вино: Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века*, Санкт-Петербург 2001, с. 21–26.

¹⁴ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в 8-ми томах*, т. 5, Санкт-Петербург 2002, с. 100. Здесь и далее выделения мои. – Ю. Н.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, с. 120.

Сложная языковая игра построена на внутренней форме двух фразеологизмов «висеть на волоске» и «у кого-то язык подвешен». Создается образ подвешенности человеческой души, судьбы или жизни, восходящий к древним мифам. И на сей раз чрезвычайно значимая для сюжета и для композиции романа сцена, предвещающая трагический конец Христа и в миниатюре обрисовывающая психологический портрет антагонистов, пронизана внутритекстовыми когезиями, нарочитыми повторами, с помощью которых языковой знак обретает мотивированность. По крупицам, начиная с причудливого наложения друг на друга мельчайших единиц смысла, отталкиваясь от актуализированных в процессе каламбурного обыгрывания виртуальных и скрытых сем, закладываются важнейшие сквозные мотивы книги – мотив судьбы и ее предначертанности.

В булгаковской прозе буквальное прочтение метафоры – не редкость. Во время сеанса черной магии в московском Варьете материализуется прямое значение, на котором строится фразеологизм «оторвать голову». В ответ на реплику с галерки «Голову ему оторвать!» кот Бегемот действительно сорвал голову конферансье Бенгальского и показал ее публике. В фельетонах 1920-х годов актуализируется значение фразеологизма «креста на ком-то нет», указывающего на бессовестного, лишённого стыда и совершающего неблаговидные поступки человека. В тексте обыгрывается прямой смысл – человек, не носящий нательного креста: «– **Крест-то на тебе есть?** – Нет. Я в Союзе безбожников»¹⁷.

В начале повести *Собачье сердце* мы читаем, что «**отчаяние повалило**»¹⁸ пса в подворотне. Подобное словосочетание несколько режет слух, кажется неоправданной гиперболой. В нормативном русском языке слово «отчаяние» обычно используется с глаголами: **прийти, впасть в ~, повергнуть в ~, привести в ~, наступает, подступает ~, охватывает, одолевает ~**¹⁹. Для обозначения крайней степени утомленности существует выражение **валиться с ног от усталости**. От контаминации с ним рождается булгаковский образ, буквальность которого не поддается сомнению. Через несколько абзацев появляется описание, из которого следует, что охваченная отчаянием собака действительно валялась на земле: «Пес собрал остаток сил и в безумии пополз из подворотни на тротуар»;

¹⁷ М. А. Булгаков, *Москва красная*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, (2004), с. 487.

¹⁸ М. А. Булгаков, *Собачье сердце*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 222.

¹⁹ *Словарь современного русского литературного языка в 17-ти томах*, отв. ред. В. И. Чернышев и др., Москва – Ленинград 1950–1965 (далее – БАС), т. 8, (1959), с. 1686–1687; т. 10, (1960), с. 60.

«Пес полз, как змея, на брюхе, обливаясь слезами»²⁰. Промерзший голодный Шарик, валяющийся в подворотне в морозную метельную ночь, подобострастно подползает к своему «властителю» и «благодетелю»²¹ профессору Преображенскому за куском колбасы. Запоминающийся гротескный образ по контрасту противопоставлен торжествующему пролетарию Шарикову. Для создания этого контраста Булгаков не скупится на преувеличения.

Другой прием языковой игры строится на многозначности слов. Например, в одном контексте используется слово в прямом и переносном значении:

Но тогда, в 1922 году, в лифтах могли ездить только **люди с пороком сердца**. Это во-первых. А во-вторых, лифты не действовали. Так что и лица с удостоверениями о том, что у них есть порок, и лица с **непорочными сердцами** (я в том числе) одинаково поднимались пешком на 6-й этаж²².

В близком контексте встречается один и тот же корень в разных значениях: историк – как ученый, изучающий прошлое человечества, и история как событие, происшествие, случай, скандал (ср. влипнуть в историю, забавная история, темная история и т. д.). Появление подобного каламбура в разговоре на Патриарших прудах, когда загадочный иностранец представляется своим собеседникам, сразу задает двойную перспективу романа, развивающегося в московских главах как нашумевшее скандальное происшествие, и параллельно в иерусалимских главах – как история вселенского масштаба:

– [...] Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист.

– А-а! Вы **историк**? – с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз.

– Я – **историк**, – подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: – Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная **история**!²³

В этом же разговоре Воланд, предсказывая Берлиозу скорую смерть под колесами трамвая, подчеркнуто играет словами «управлять» – «управиться». Он задается вопросом о том, «кто управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле», и увещательным

²⁰ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 223, 224.

²¹ Там же, с. 224.

²² М. А. Булгаков, *Трактат о жилище*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 1, (2002), с. 342.

²³ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 123.

тоном предупреждает московского редактора, что если человек вдруг поскользнется и попадет под трамвай, разумно предположить, что «управился с ним кто-то совсем другой». Так на фоне постоянного повторения привычного значения «регулировать, направлять и определять чьи-то поступки, мысли, поведение, взгляды» в конце пассажа неожиданно под странный смех сатаны возникает семантика жестокого применения силы, наказания, расправы.

В двенадцатой главе *Мастера и Маргариты* феномен многозначности обыгрывается самим ходом повествования: во время спектакля скорее происходит не объявленное в подзаглавии разоблачение черной магии, на котором настаивают конферансье Бенгальский и председатель акустической комиссии московских театров Семплеяров, а разоблачение, обнажение, раздевание зрительниц. Спектакль в Варьете заканчивается живой метафорой, с помощью которой восстанавливается внутренняя форма слова.

Порой автор заведомо прибегает к двусмысленности, предоставляя самому читателю выбрать из двух возможных вариантов правильное прочтение:

Гроза бушевала с полной силой, вода с грохотом и воем низвергалась в канализационные отверстия, [...] с крыш хлестало мимо труб, из подворотен бежали пенные потоки. Все живое **смылось** с Садовой, и спасти Ивана Савельевича было некому. Прыгая в мутных реках и освещаясь молниями, бандиты доволокли полуживого администратора до дома номер 302-бис, влетели с ним в подворотню [...] ²⁴.

С одной стороны, описание грозы предполагает, что бурные потоки воды смыли, снесли с улиц грязь. Но возможна и другая интерпретация: неоткуда было ждать спасения от преследователей, потому что все люди, все живое **смылось**, убежало с Садовой улицы.

Комический эффект создается и при использовании многозначного слова в неожиданном для данного контекста значении. В повести *Собачье сердце* рассказывается, как, попав в кабинет профессора Преображенского, собака замечает огромное чучело совы: «Нет, это не лечебница, куда-то в другое место я попал, – в смятении подумал пес и привалился на ковровый узор у тяжелого кожаного дивана, – а **сову эту мы разьясним...**» ²⁵. Для современного читателя последние слова звучат несколько странно. «Разьяснить кого-то» в значении «вывести на чистую воду», «вскрыть подлинную сущность» и, наконец, «раскрыть шпиона»

²⁴ Там же, с. 224.

²⁵ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 233.

в наши дни устарело, но во времена Булгакова находилось в активном употреблении. Нельзя не заметить тонкую иронию автора, который, характеризуя Шарика накануне его превращения в пролетария, показывает, что собака уже начинает мыслить «пролетарскими категориями» и в посленэповской Москве с подозрением выискивает шпионов. То ли побеждает охотничий инстинкт Шарика, то ли пробуждающееся в нем пролетарское сознание берет верх над осторожностью прислуги, и не проходит недели, как собака раздирает в клочья сову. Деталь эта весьма значима и для создания зооморфно-гротескной атмосферы, пронизывающей всю повесть, и для точной психологической и идеологической характеристики будущего развязного пролетария Шарикова.

Играя с языковым знаком, Булгаков часто разрушает каноническую форму фразеологизмов²⁶: «открыл на Тверской кафе на **русскую** ногу с немецкими затеями» вместо «на широкую ногу»; «уволить **обоих к свиным**» вместо к «чертям собачьим»; «уехал **куда-то** на куличики» вместо «к черту на куличики»²⁷; «бездетные дамы с ума сошли **и идут**»; «ни **пса** не видно» вместо «ни зги не видно»; «мне он совершенно не нужен, ну его **ко всем свиным**» вместо «ну его ко всем чертям»²⁸; «слышали, товарищи, звон, да не знаете, **кто такой лорд Керзон**» вместо «да не знаешь, где он»; «дьякон [...] он в аду [...] в **гигиене** огненной» вместо в «геене огненной»; «сорвешь **цвет** удовольствия» вместо «срывать цветы удовольствия»; «по спине прошел мороз **градусов на пять**»; «сидел **пьяный, как дым**» вместо «пьяный в дым»; «чувствует себя, как рыба **в море**» вместо «как рыба в воде»²⁹; «**головная Степина каша**» вместо «в голове у Степы была каша»³⁰. Лексическое расширение фразеологизмов, зачастую возвращает им прямой смысл: «Подать мне сюда Ляпкина-Тяпкина! **Срочно! По телефону подать!**»; «Чичиков валялся у меня в ногах, и рвал не себе волосы и *френч*»³¹.

²⁶ Прием разрыва формы присущ не только языковому творчеству. Многие направления в искусстве можно осмыслить именно как разрушение стереотипной формы, например, кубизм, соцарт, постмодернизм, концептуализм и т. д. Разрыв формы часто используется и в современной русской поэзии столь непохожими друг на друга авторами как С. Гандлевский, Т. Кибиров, Д. Пригов, И. Иртеньев, Л. Рубинштейн и др. См. подробнее: О. И. Северская, «Языковые игры» *современной поэзии*, «Общественные науки и современность» 2007, № 5, с. 159–168.

²⁷ М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова*, в кн.: он же, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 20, 29, 30.

²⁸ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 272, 291, 313.

²⁹ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 363, 414, 432, 444, 457, 489.

³⁰ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 183.

³¹ М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова...*, с. 32, 33.

Общеизвестно, что в языковом знаке план выражения и план содержания связаны, как две стороны одного листа, и посему шутивное жонглирование формой оборачивается неизбежным изменением смысла. Булгаков несомненно делает ставку на «эффект обманутого ожидания», дабы вызвать смех противоречием между привычной формой фразеологизма и неожиданной новой, между обычно связанным с фразеологизмом значением и новым контекстуальным значением³². Как отмечал Ш. Балли, из-за частого употребления экспрессивных знаков они со временем утрачивают свою экспрессивность, теряют свою энергию³³. При разрушении клишированной формы, при ее искажении происходит

[...] своего рода актуализация, и тем самым как раз возвращение энергии или [...] говоря точнее – ее освобождение. В этом понимании разрушение клише оказывается вполне содержательным прагматическим актом. В каждом таком акте фактически сосуществуют два языковых знака. Некое клише (естественно, вместе с полным набором семантических компонентов, включая стандартные условия употребления) присутствует имплицитно, т. е. подразумевается. Эксплицитно же присутствует его искажение: некая новая форма³⁴.

При этом разрушение клише всегда предполагает прямую апелляцию к адресату, а это значит, что читатель вольно или невольно вовлекается в активный процесс коммуникации, ибо без его участия создание нового смысла невозможно.

Энергия разрыва эксплуатируется Булгаковым и при нарушении нормативной сочетаемости слов. Всякое слово можно представить как знак, складывающийся из монем, которые, в свою очередь, предопределяют его синтагматические связи³⁵. Синтагматические цепочки строятся по правилам семантического согласования, т. е. способности слов находиться рядом друг с другом только в том случае, если в их семной структуре повторяется хотя одна «частица смысла», иными словами, сема³⁶.

³² Этот прием использовали многие писатели – современники Булгакова. Подробнее см.: Е. А. Земская, *Речевые приемы создания комического в советской литературе*, в кн.: *Исследования по языку советских писателей*, научн. ред. С. Г. Бархударова и В. Д. Левина, Москва 1959, с. 254–255.

³³ Ch. Bally, *Le langage et la vie*, Paris 1926, с. 179.

³⁴ М. А. Кронгауз, *Речевые клише: энергия разрыва*, в кн.: *Лики языка. Сборник статей к 45-летию научной деятельности Е. А. Земской*, отв. ред. М. Я. Гловинская, Москва 1998, с. 187.

³⁵ T. De Mauro, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Roma – Bari 2000, с. 36–42.

³⁶ Подробнее о семантическом согласовании и особенностях лексической сочетаемости см. В. Г. Гак, *К проблеме семантической синтагматики*, в кн.: *Проблемы структурной*

Среди современников Булгакова прием «обновления привычных словесных сцеплений»³⁷, «размыкания установившихся синтагм»³⁸ активно использовали в своем творчестве И. Ильф, Е. Петров и А. Платонов, при этом авторы *Золотого теленка* достигали острого комического эффекта, а у Платонова непривычная сочетаемость «сгущала смысл» сказанного и зачастую загадывала читателю неразрешимые загадки. В любом случае внимание читателя приостанавливается на непривычном словосочетании, затем крупинки смысла, возможные предположения складываются в новую сумму значений. Булгаковские нестандартные синтагматические новообразования прокладывают дорогу напрямик там, где литературный язык идет в обход, вбирают в себя значение нескольких нормативных языковых сочетаний, сопрягают воедино несколько разделенных смыслов, насыщая их новыми семантическими оттенками. Например, предложение «Боже мой, на кого же ты **нанесла меня**, собачья моя **доля**?»³⁹ представляет собой сплав, как минимум, следующих смыслов: а) судьба воспринимается как неостановимая сила и б) уподобляется самой природе⁴⁰, в) собака чувствует себя игрушкой в руках судьбы⁴¹ и г) будущее

лингвистики 1971, отв. ред. С. К. Шаумян, Москва 1972, с. 367–395; И. А. Мельчук, *Опыт теории лингвистических моделей «СМЫСЛ – ТЕКСТ»*. Семантика, синтаксис, Москва 1974; Ю. Д. Апресян, *Избранные труды*, т. 1: *Лексическая семантика (синонимические средства языка)*, Москва 1995, с. 63–65; Д. О. Добровольский, *Лексическая сочетаемость в диахронии (к динамике узусных норм)*, в кн.: *Русский язык сегодня*, т. 2: *Активные языковые процессы конца XX века*, отв. ред. Л. П. Крысин, Москва 2003, с. 125–134; Л. Н. Иорданская, И. А. Мельчук, *Смысл и сочетаемость в словаре*, Москва 2007.

³⁷ Р. А. Будагов, *Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова*, «Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук» 1946, вып. 10, с. 226.

³⁸ Е. О. Толстая-Сегал, *О связи низших уровней текста с высшими*, «Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University» 1978, vol. II, с. 186, 193; см. также об особенностях синтагматической сочетаемости у Платонова: М. Ю. Михеев, *В мир Платонова через его язык*, Москва 2003, с. 54–77.

³⁹ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 226.

⁴⁰ Глагол «нанести» в значении «принести, донести, столкнуть» отличается сильными семантическими ограничениями: преимущественно используется с субъектами или актантами (в безличных конструкциях), означающими природные явления (метель, ветер, течение реки), напр., «течением воды лодку нанесло на мель» – БАС, т. 7, (1958), с. 351–352.

⁴¹ Слово «доля» в русском языке многозначно: с одной стороны, это часть, квота (от «делить»), с другой стороны, судьба. В многозначности прослеживается этимология слова, хранящая память об общих для многих индоевропейских народов древних поверьях, согласно которым верховные божества (мойры у греков, Кармента у римлян, скандинавские норны и валькирии, англосаксонские вирды и т. д.) дают человеку его жизненную участь, место, часть, долю, предопределяя его жизненный путь. Смертные не могут не принять выделенную им участь (Т. В. Топорова, *Семантическая структура древнегерманской модели мира*, Москва 1994; *Мифы народов мира. Энциклопедия в двух*

представляется ей в мрачном свете (по аналогии с фразеологизмом «собачья жизнь»).

У Булгакова подобные «сгустки смысла» встречаются довольно часто: «дохлое мясо» (дохлым может быть только животное)⁴²; «холостой пес», «пес затуманился» вместо «сознание пса затуманилось»; «вышвырнул одним комком содержимое рюмки себе в горло» (швырять можно предметы, комкать бумагу или ткани, но не жидкости); «божество вооружалось маленьким сверкающим ножиком и тихонько резало» (в русском языке слово «божество» не может сочетаться с глаголами активного действия)⁴³; «общищенные машины» (общипанной может быть курица, а машина – помятой); «тотчас получилось возмездие» вместо «его настигло возмездие»; «личность швырнула глазом вправо и влево», «личность опытным глазом смерила барышню» (слово «личность» сочетается только со статичными глаголами); «мать кооперативная»; «годовщина произошла» вместо «наступила годовщина»⁴⁴.

Порой писатель оставляет за читателем право окончательного выбора при интерпретации смысла. Например, во фразе «Военная выправка выпирала из человека»⁴⁵ предполагается, что молодцеватая осанка этого человека сразу бросалась в глаза? Или имеется в виду, что персонаж был столь мускулист, что одежда была ему тесна? Когда мы читаем «джентельмен иностранного фасона»⁴⁶, следует ли просто понимать, что он был иностранцем? Или здесь содержится также намек на иностранную одежду? «Отчаянный бок»⁴⁷ Шарика, обваренный кипятком, передает общее отчаяние собаки или, по аналогии с «отчаянным положением», в сжатой форме означает тяжелую неизлечимую рану?

Это не единственные парадоксы лексической референции у Булгакова. В его художественном мире не должно никого удивлять, что люди не признают никакого осмысленного значения за словами, рожденными новым советским строем, противопоставляя им простой здравый смысл:

томах, главн. ред. С. А. Токарев, Москва 1994, т. 2, с. 472). Может быть, именно поэтому в синтагматике русской фразы «доля» никогда не выступает в качестве субъекта при глаголах активного действия, нормативным являются сочетания «мне досталась такая доля, на ее долю пришлось много испытаний» (В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х томах*, т. 1, Москва 1989, с. 463–464; БАС, т. 3, [1954], с. 951–954).

⁴² М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова...*, с. 25.

⁴³ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 220, 237, 247, 259.

⁴⁴ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 346, 425, 440, 442, 504, 521.

⁴⁵ Там же, с. 419.

⁴⁶ Там же, с. 346.

⁴⁷ М. А. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 226.

– Контрреволюционные вещи вы говорите, Филипп Филиппович, – шутливо заметил тяпнутый, – не дай бог вас кто-нибудь услышит!

– Ничего опасного! – с жаром возразил Филипп Филиппович. – **Никакой контрреволюции!** Кстати, вот еще слово, которое я совершенно не выношу. Абсолютно неизвестно – что под ним скрывается? Черт его знает! Так я и говорю: никакой этой самой контрреволюции в моих словах нет. В них здравый смысл и жизненная опытность⁴⁸.

Высмеивание советских реалий и нового советского языка – это еще один пласт комического в произведениях Булгакова. Этот язык ему чужд, он относится к нему с иронией отстранения. Советский новояз оценивается как язык непонятный: «Серый забор. На нем афиша. Огромные яркие буквы. Слово. Батюшки! Что ж за слово-то? Дювлам. Что ж значит-то? Значит-то что?» (*Записки на манжетах*)⁴⁹. В Москве эпохи Ивана Грозного никто не понимает речь Бунши, насыщенную советской общественно-политической лексикой и канцеляризмами⁵⁰.

Советским штампам возвращается их прямой смысл: так, лозунг «повернуться лицом к деревне» легко узнается в игре слов: «Сергеев, впад в иступление и забывчивость, повернулся к деревне не лицом, а совсем противоположным местом»⁵¹.

Объектом языковой игры становятся не только отдельные языковые знаки, но и целые тексты и жанры. Пародией на советские анкеты является анкета Чичикова, из которой явствует, что до революции он занимался скупкой мертвых душ, относится к воинской повинности «ни то ни се, ни черт знает что», принадлежит к партии сочувствующих (а кому – неизвестно)⁵² и т. д. И при такой анкете он начинает служить на советское государство! Бесчисленные советские справки пародируются в удостоверении, выданном после бала у сатаны Николаю Ивановичу: в мастерски воспроизведенный канцелярский стиль врывается просторечное «уплочено», на справке отсутствует число, ибо «с числом бумага станет недействительной»⁵³.

Церковный и советский дискурс гротескно противопоставляются друг другу в одном из ранних фельетонов Булгакова, *Главполитбогослу-*

⁴⁸ Там же, с. 252–253.

⁴⁹ Цит. по: Н. А. Кожевникова, *Язык советского общества в изображении М. А. Булгакова*, в кн.: *Лики языка...*, с. 166.

⁵⁰ Там же, с. 166–167.

⁵¹ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 462.

⁵² М. А. Булгаков, *Похождения Чичикова...*, с. 28.

⁵³ М. А. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 445.

жение, в самом названии которого уже обыгрывается взаимопроникновение двух дискурсов – антагонистов:

- Эх, – вздохнул дьякон [...] – Благослави, владыка!
- Пролетарию нечего терять, кроме его оков!
- Всегда, ныне и присно и во веки веков, – подтвердил отец настоятель, осеняя себя крестным знамением. [...]

Урок политграмоты кончился мощным пением *Интернационала* и ектении:

- Весь мир насилья мы разрушим до основания, а затем...
- Мир всем! – благодушно пропел настоятель⁵⁴.

Языковая игра является неотъемлемой чертой идиостиля М. Булгакова. Ее основными приемами являются «оживление» внутренней формы знака, обыгрывание многозначности слов, изменение канонической формы фразеологизмов, нарушение нормативной сочетаемости слов, игра на референциальной неопределенности языкового знака, а также высмеивание советского новояза во всех его проявлениях – от отдельных слов и клише до употребления в одном контексте онтологически несопоставимых стилей, пародирования отдельных текстов и жанров вплоть до признания общей семантической опустошенности этого языка. Следует ли видеть в этом проявление «стилистического гурманства», «одну из форм эскапизма»⁵⁵, как полагал И. Бродский? Или целесообразно признать, что перед нами осознанный художественный прием, придающий тексту дополнительную глубину? Вдумчивое чтение булгаковских произведений предполагает не только наслаждение авторской веселой «игрой с языком», но и умение найти в ней дополнительный ключ к мировидению писателя. Утонченная словесная игра ломает одномерную линейность текста, создает неповторимые конгломераты смыслов, обогащающих привычный семантический потенциал слова. Текст становится многослойным, и в одном контексте порой причудливо сочетаются взаимоисключающие смыслы, происходит приращение, сгущение смысла. В микросемантике текста рождаются и поддерживаются сквозные мотивы булгаковских произведений, и словесная игра зачастую становится своеобразным средством развертывания и прогнозирования сюжета.

⁵⁴ М. А. Булгаков, *Москва краснокаменная...*, с. 415.

⁵⁵ И. Бродский, *Предисловие*, в кн.: А. Платонов, *Котлован*, Анн Арбор 1973, с. 5.