

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(НИУ «БелГУ»)

**СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В
РОМАНАХ М.А. БУЛГАКОВА («МАСТЕР И МАРГАРИТА»,
«БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 92061302
Фурсовой Дарьи Викторовны

Научный руководитель
к.фил.н., ст. преподаватель
Машукова Д.А.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Теоретические основы изучения пространства в литературоведении.....	5
§ 1. Пространство как литературная категория.....	5
1.1 Основные пространственные модели.....	11
Глава II. Художественное пространство в романах М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия».....	20
§ 1. Художественное пространство в романе «Белая гвардия».....	20
§ 2. Художественное пространство в романе «Мастер и Маргарита».....	24
§ 3. Дидактическое воплощение темы ВКР в практике преподавания литературы в школе.....	30
Заключение.....	36
Библиографический список использованной литературы.....	39

ВВЕДЕНИЕ

Уже несколько десятилетий увлекаются творчеством М.А. Булгакова, и об этом доказывают сотни биографических и литературоведческих работ, посвященных творчеству писателя. В современном булгаковедении увеличивается не только количество монографий и статей, но и актуализацией новых аспектов интерпретации произведений этого автора.

Современные исследователи (Г.А. Лескис, Б.В. Соколов, М.О. Чудакова, Е.А. Яблоков и др.) выделяют в своих работах одну из особенностей творческого метода писателя. Она стала методологическим принципом всего булгаковедения последних лет: взгляд на человеческую жизнь и исторические события с позиции вневременных ценностей и общечеловеческих символов и образов. В.И. Немцев в книге «Михаил Булгаков: становление романиста» отмечает: «Если рассматривать творчество М. Булгакова как единый текст, можно легко увидеть, что многие проблемы, к которым он обращается, часто поворачивались к вечности, словно к некоему арбитру, и то растворялись в ней, то находили там новую оценку» [Немцев 1991: 7].

Благодаря изменению методологии стало возможно воспринимать творчество М. Булгакова во всем его художественном универсализме, философской глубине, а также выводит литературоведение «на уровень обсуждения концептуальных подходов к наследию великого мастера» [Немцев 1991: 3], предполагает вычленение и анализ основных для художественного мира писателя мотивов, образов, архетипов, символов.

В современной филологии огромный интерес вызывает мифопоэтика и символика пространства. Предметом многих исследований (Т.И. Радомская, Ю.С. Степанов, В.Н. Топоров, О.А. Фещенко и др.) становится лежащая в основе литературного произведения устойчивая архаическая пространственная модель, включающая бинарные оппозиции

(свое-чужое, верх-низ, жизнь-смерть и т. д.). Анализ художественного мира различных писателей сегодня немыслим без выделения художественного пространства текстов. Необходимость неделимого рассмотрения художественного пространства в произведениях М.А. Булгакова определяет **актуальность** данного исследования.

Объектом исследования избраны два романа М.А. Булгакова – «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита».

Предмет исследования составляют представленная в произведениях писателя система художественного пространства, реализованная в пространственных символах и образах.

Цель дипломной работы заключается в том, чтобы исследовать и представить систему художественного пространства в романах М.А. Булгакова.

Данная цель обусловила постановку следующих **задач**:

- 1) проанализировать литературоведческие концепции и современные подходы к проблеме художественного пространства как единицы картины мира писателя;
- 2) рассмотреть роль пространственных категорий в художественном произведении;
- 3) выделить ключевые пространственные символы в романе «Белая гвардия»;
- 4) проанализировать особенности художественного пространства в романе «Мастер и Маргарита».

Материалом для исследования послужили романы М. А. Булгакова: «Белая гвардия» (1925), «Мастер и Маргарита» (оп.1966).

При написании данной работы использовались следующие **методы исследования**: наблюдения, сравнительно-сопоставительный, историко-литературный, типологический, литературоведческий анализа текста.

Теоретическую основу работы составили фундаментальные исследования в области художественного пространства М.М.Бахтина,

Г. Башляра, Ю.М.Лотмана, Ю.С. Степанова; работы крупнейших отечественных булгаковедов: Ю.В. Бабичевой, В.В. Гудкова, В.Я. Лакшина, Б.В. Соколова, Е.А. Яблокова.

Структура работы: состоит из Введения, двух глав, Заключения и Библиографического списка использованной литературы.

В первой главе «Теоретические основы изучения термина “художественное пространство”» выявляются модели пространства, определяются подходы к проблеме времени-пространства.

Во второй главе «Особенности художественного пространства в романах М.А. Булгакова» рассматриваются особенности булгаковского романного художественного пространства, отмечается вертикальная направленность пространственно-временных координат в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита», исследуются пространственные символы Дома и Города в романе «Белая гвардия», пространственный образ пути в романе «Мастер и Маргарита».

В заключении подводятся итоги данного исследования.

Глава I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

§ 1. Пространство как категория осмысления мира

Пространств – важнейшая мировоззренческая, идейно-содержательная и композиционная характеристика искусства, в частности литературы. Его исследование имеет существенное значение для раскрытия особенностей художественного отражения действительности, специфики внутреннего мира произведения, фундаментальных вопросов содержания и формы произведений, закономерностей их восприятия.

Пространство – одна из основных категорий бытия, форма существования материи, отражающая протяженность и расположение предметов в мировом континууме и их положение относительно друг друга.

Из двух основных показателей движущегося объекта «пространство легче воспринимается человеком – для того, чтобы постичь пространство, достаточно открыть глаза, повернуть голову, протянуть руки и т.п. Оно организуется вокруг человека, ставящего себя в центр макро- и микрокосмоса. Это одна из первых реалий бытия, которая воспринимается и дифференцируется человеком» [Гак 1998: 670]. Только первые пространственные представления о взаимном расположении объектов в окружающем его пространстве, форм и размере – дают первые предметы, с которыми соприкасается человек с самого раннего детства: обстановка комнат, цветовая гамма, игрушки, разного рода бытовые предметы. Кроме этой первой, обыкновенной, на первый взгляд, формы бытия пространства, в своем развитии человек понемногу изучает и другие атрибуты этой сложной категории.

Один из первых атрибутов пространства, исторически, осознанный человеком, наряду с практически-бытовым, – географическое пространство. Для организации своей жизни, человеку необходимо, в

первую очередь, осмыслить пространство своего обитания, освоиться в нем, познавать его для своих практических целей. Существенную роль в развитии цивилизации играла территория, которую занимало то или иное государство, ее топологические и размерные характеристики, среда обитания, все это нам показывает история древних цивилизаций. Первые объекты бытия, с которыми сталкивался человек, наряду с предметами быта, в своей обычной, размеренной жизни – это были участки окружающего его ландшафта.

С древних времен возникает интерес к проблеме изучения пространства. Пробовали понять и объяснить эти абсолютные для человеческого бытия категории все древние философы и мыслители. Многие из основных признаков пространства объясняются в учебниках по философии и научных трудах, где доказывается, что пространство есть форма координации сосуществующих объектов и состояний материи. Суть пространственности состоит в том, что все объекты находятся на определенном расстоянии друг от друга. Структуру пространства образуют порядок нахождения данных объектов и разновидности их нахождения.

Весьма важную роль в формирование национального менталитета играет то, что познание и обживание пространства каждым народом индивидуально, поэтому это все влияет на него мировосприятие. Ученые многократно подчеркивали, что в основе познания мира человеком лежат у истоков именно пространственного восприятия и значения, ядром которого стало развитие и осознание других типов связей и зависимости предметов окружающей человека действительности. «Одна из наиболее фундаментальных областей в познании мира – категоризация пространства» [Кубрякова 1997: 22]. Адаптироваться человеку в окружающей его среде и организовать свою биологическую и общественную жизнь позволило постепенное осмысление своего нахождения в физическом мире.

Реконструкция примитивного понимания пространства изложена в нескольких основополагающих исследованиях известного культуролога и филолога В. Н. Топорова. Он обозначает, что для архаической картины мира пространство имело исключительно важное значение и было наделено следующими свойствами мифопоэтического восприятия:

1. Неразрывность времени и пространства. Определение «здесь – теперь» предполагает любое полноценное понимание пространства. Всякая попытка определения значимости пространства вне соотнесения с данным отрезком времени принципиально для первобытного или архаичного сознания неполна и тем самым лишена статуса истинности и сакральности.

2. Пространство конституируется вещам, наполняющим его, но не предшествует, не существует независимо от них. «Мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей оно не существует».

3. Непространство также существует в художественном произведении, это Хаос, от которого отделяется и формируется вовне пространство. На периферии всего существует Хаос, пространство же образуется в центра, в Космосе

4. Пространство создается различными элементами, например такие, как первотворцы, боги, люди, животными и т.д.

5. В мифах существует такая идея о происхождении частей космического из членов тела Первочеловека. Для изображения пространства используется своеобразное «очеловечивание» вселенского пространства через связь с его частями человеческого тела. [Топоров 1983: 232 - 245].

От наглядно-чувственного восприятия пространства к абстрактному представлению людей, именно к этому привело развитие человеческого познания. Появилось обобщающее понятие пространства. Представление об его непрерывности либо прерывности, абсолютном или относительном характере, конечности либо бесконечности, протяжности, трехмерности,

размерности, геометрической и топологической разновидности, стали различать геометрическое, физическое, географическое, космическое и т.д. пространства.

Отмечается современными культурологами, философами и филологами влияние пространственных представлений на формирование менталитета нации. Например, Г. Гачев отмечает огромное влияние географических и даже геополитических факторов на формирование национального менталитета различных народов. «Природа, среди которой народ вырастает и совершает свою историю, есть первое и очевидное, что определяет лицо национальной целостности. Она - фактор постоянно действующий. Тело земли: лес (и какой), горы, море, пустыни, степи, тундра, вечная мерзлота или джунгли; климат, умеренный или подверженный катастрофическим изломам, животный мир, растительность - все это предопределяет и последующий род труда и быта и модель мира...» [Гачев 1994: 63]. По мнению исследователя, пространство России – «это «бесконечный простор». Пространство тут важнее времени. Россия – огромная белоснежная баба, расплзающаяся вширь: распростерлась от Балтики до Китайской стены, а пятки - Каспийские степи... Даль и Ширь здесь привилегированнее Выси и Глуби, горизонталь мира важнее вертикали» [Гачев 1994: 622].

Известный филолог, автор «Словаря русской культуры» Ю.С. Степанов тоже выделяет особенности национально-культурного восприятия пространства, когда определяется «определенным образом нормированный аспект человеческого поведения, когда замечаем, что люди, воспитанные в разных национальных культурах, обращаются по существу с ним по-разному, в соответствии с принятыми в их стране “моделями”» [Степанов 1994: 10].

Научной и наивной картин мира, отражаемых каждым отделом языка, являются существенным представлением о пространстве и времени. Изображение этих категорий строится на весьма сложном их

отражении в человеческом сознании, вбирающем в себе некоторые строго научные методы, понятия и единицы, характерные для различных областей познания, и наивно-бытовое их восприятие и толкование. Сложно смешиваются различные типы пространств в человеческом представлении: умозрительное и физическое, реальное и концептуальное, абсолютное и относительное, астрономическое и космическое, антропоцентрическое и социальное, абстрактное и обжитое, мифологическое и художественное.

Ю. М. Лотман сформулировал специфику этого феномена: «Пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой “здоровый смысл”. При этом у обычного человека эти пласты образуют гетерогенную смесь, которая функционирует как нечто единое. На этот субстрат накладываются образы, создаваемые искусством или более углубленными научными представлениями, а также перекодировкой пространственных образов на язык других моделей. В результате создается сложный, находящийся в постоянном движении семиотический механизм» [Лотман 1996: 296].

Антропоцентрическую ориентацию всегда имеет воспринимаемое человеком. «Оно организуется вокруг человека, ставящего себя в центр микро- и макрокосмоса» [Гак 1998: 127].

Ю.С. Степанов хорошо описывает процессы освоения пространства человеком, отмечает, что мир осваивается человеком «от себя», по направлению от ближайшего пространства, например, дома, к тому, что существует вне его сознания и его личности. «Первичный концепт «Мир как то место, где живем мы», «свой», и концепт «Мир – Вселенная, Универсум», связаны в самом прямом смысле этого слова отношениями расширения в пространстве: осваивается все более обширное пространство, черты первоначального «своего» мира распространяются на все более далекие пространства, а затем, когда физическое освоение за дальностью пространства становится невозможным, освоение

продолжается мысленно, путем переноса, экстраполяции уже известных параметров на более отдаленные расстояния» [Степанов 1994: 11].

Значительным методологическим потенциалом обладает пространственно-временной континуум как понятие, категория и принцип художественного творчества. Художественное время и пространство выступают как важнейшие составляющие текста, организующие композицию произведения, повествовательный, языковой, образный план сюжетного развертывания.

В современной литературоведческой науке весьма актуальной является проблема прояснения специфики художественного времени и пространства как параметров, во многом определяющих как форму, так и содержание произведения

Художественный текст предполагает наличие собственного пространства, которое во многом определяет неповторимость и многомерность произведения. Причем реализация континуальности невозможна вне деятельности создающей текст творческой личности, которая «существует как отношение: как единство сторон, каждая из которых не может существовать без другой; как связь «человек-мир», вне которой невозможно рассмотрение человека» [Левченко 2000: 96]. Именно писатель своим волевым творческим усилием организует пространство произведения, которое определяет его ценностную структуру и идейно-образное своеобразие.

1.1. Основные пространственные модели

Художественное пространство, в отличие от физического, – это не протяженность вообще, а некая данная человеку целостность: то, что можно увидеть вокруг или вообразить. Пространство представлено в литературном произведении в конкретных (город, дом, сад) или абстрактных. Но всегда обладающих под собой чувственную основу, художественными образами (космос, хаос, пустота), особенности

изображения, которых во многом зависят от идейно-эстетических задач писателя. Пространство может выражаться в таких образах как вселенная или же конкретных вроде окна, комнаты. Принимая это во внимание, исследователи для удобства рассмотрения группируют пространственные образы и модели по тем или иным признакам и параметрам.

Изучению художественного пространства, посвящены обзоры многочисленных работ, они позволили обозначить несколько исследовательских уровней, выделяемых в зависимости от содержания и объема рассматриваемого материала:

- 1 уровень – анализ значимых пространственных образов: лес, город, дом, усадьба и др. – в конкретном произведении или творчестве того или иного автора в целом;
- 2 уровень – описание индивидуально-авторской специфики организации пространства;
- 3 уровень – выявляет общие закономерности в изображении художественного пространства в в процессе определенной эпохи;
- 4 уровень – осуществляет построение классификаций и типологий художественного пространства в литературе.

Наиболее распространенным направлением типологического исследования художественного пространства, является описание стилеобразующих пространственных моделей и описание родожанровых моделей.

Так называемые универсальные пространственные модели, встречающиеся в произведениях вне зависимости от их родожанровой и стилевой принадлежности. Но в то же время почти оказались вне поля зрения ученых. В ходе анализа разных способов моделирования действительности, можно отметить, что авторы делают на представлении обжитой среды, бытовой обстановке. На фоне, данного способа моделирования действительности реализовываются социальные

отношения, либо на изображении внутреннего мира героев, представляя этот мир как психологическое пространство, как некий микрокосмос.

Социальное пространство является самой распространенной моделью в художественной литературе. Еще М.М. Бахтин обратил внимание исследователей на то, что «...всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками» [Бахтин 1986:192].

Большинство русских писателей волновал вопрос «личность человека в социальном пространстве». Социально-психологические произведения, по преимуществу образовывала проблема, насыщая художественные тексты общественной проблематикой. У А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького и мн. др. авторов человек изображается не только «изнутри», но и «извне» – через среду и взаимоотношения с другими персонажами. Вообще в русской литературе находили меньший отклик индивидуалистические идеи, нежели идеи социальные. Социальные идеи интересовали литературу в большей степени. Проблемы социума всегда волновали как гуманитарную науку, так и точную. Русские классики считали, что становление личности совершается, прежде всего, в обществе – в противопоставлении или в солидарности с людьми.

Модель общественного пространства довольно четко «прописывается» и в драматургии. В образах уездного города в «Ревизоре» Н.В. Гоголя, «Грозе» А.Н. Островского, Москвы в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, Калинова в ночлежки в пьесе «На дне» М. Горького представление общественного бытия с психологической многомерностью характеров органически совмещаются.

Можно сказать, что социальное пространство, категория историческая. Так как отражает абстрактную форму социального бытия, поэтому и главные характеристики модели социального пространства

непринужденно зависят от эпохи, описываемой в произведении. Пространство, в большей степени. Категория историческая, ведь в определенную эпоху пространство менялось и меняло форму социального бытия. Как изменяется художественное моделирование социального пространства в периоде, можно увидеть, например, сравнив рассказы А.П. Чехова «Человек в футляре» (1898) и В.А. Пьецуха «Наш человек в футляре» (1989).

Пространственную метафору, можно увидеть в заглавиях, которая давно стала крылатым выражением в значении «человек, испытывающий страх перед непредсказуемостью жизни, стремящийся отгородиться от внешних воздействий, ожидающий негативных последствий от тех или иных действий окружающих» [Чехов 2008:377].

Анализируя рассказ А.П. Чехова можно увидеть, что не только с характером главного героя, связан футлярный образ жизни, но и с общественной обстановкой в городе, где повсеместно господствует страх перед тем, «как бы чего не вышло». Пространство непосредственно влияет на образ жизни, также влияет эпоха, все это формирует характеры героев, их существование. Это же хорошо увидели и почувствовали современники писателя, в том числе критик А.И. Богданович, писавший, что Чехов не дает «ни малейшего утешения, не открывает ни щелочки просвета в этом футляре, который покрывает нашу жизнь, "не запрещенную циркулярно, но и не вполне разрешенную". Созданная им картина получает характер трагической неизбежности» [Чехов 2008:377].

В.А. Пьецух говорит о том, что «общерусское» чувство страха не исчезает со временем, оно приобретает новые оттенки, появляются новые ощущения страха. Его герой, учитель русской литературы Серпеев, учитель русской литературы, в отличие от Беликова, который «боялся, так сказать, выборочно», боялся *«почти всего: собак, разного рода привратников, милиционеров, прохожих, включая древних старух, которые тоже могут походя оболгать, неизлечимых болезней, метро,*

наземного транспорта, грозы, высоты, воды, пищевого отравления, лифтов, – одним словом, почти всего, даже глупо перечислять» [Пьецух 2006:78].

Список страхов героя дополнялся автором в каждом новом абзаце, он пытался убедить читателя в том, что они вполне обоснованы и заслуживают некоего внимания к себе. С раннего детства Серпеев начал бояться смерти, потому что его сказал ему, что все люди умирают и то, что эта участь Серпеева-младшего не минует. Боялся он и насилия, поскольку его часто били товарищи в детских играх. В юности испугался голода, отстояв *«три часа в очереди за хлебом»*; в студенческие годы – женщин, из-за слишком активного внимания *«чудом влюбившейся в него сокурсницы по фамилии Годунова»* [Пьецух 2006:78-79] и т.д.

Во всей гамме страхов Серпеева есть как социально-политические страхи (страх милиционеров, в также повесток в почтовом ящике, анонимных доносов, народного суда), так и общечеловеческие (страх воды, высоты, неизлечимых болезней, собак и др.). Все эти страхи обоснованы, они заставляют в большей мере сопереживать герою. Пьецуха страдает от всех вероятных человеческих страхов разом, это и становится его особенностью.

Автор рисует Серпеева, к которому читатель проявляет сочувствие и симпатию, автор изображает его человеком достойным, он хороший учитель, который вкладывает в свою профессию особый смысл, это человек чести, слова, он совершая поступки, заставляет уважать, где-то сочувствовать, своей смелостью он пропитывает читателя только положительными эмоциями. Он совершает смелые поступки, не боится рисковать, а также он не трусит заменять *«глупые плановые темы»* самовольными (это он *«продельвал более или менее регулярно»*); он не унижается перед инспектором, т.к. это человек знающий цену своим принципам, уважающий своих учеников и боящийся потерять веру и уважение; после увольнения из школы, он образует занятия на дому

для не равнодушных учеников, отлично понимая, что его могут «арестовать и засадить в кутузку за подрывную агитацию среди учащейся молодежи.

Серпеев, это зеркально оторбражение Беликова: чеховский герой отличается от остальных жителей города лишь своим большим желанием спрятаться, но он полностью соответствует тому времени и обществу, в котором живет. А наш «человек в футляре» Пьецуха – один из немногих, кто смог сохранить свою душу, свое доброе сердце, свой умиротворенный внутренний мир, живя в сложное время. Пьецуху дает возможность разрушить социальный миф, связанный со стереотипным толкованием понятия футлярного образа жизни, использование чеховского названия и сюжета, использованного в ином пространстве.

Изображение человека осуществляется особыми средствами выражения, одно из которых - специализация всех психических процессов (сознательных и бессознательных), этому содействовало открытие мастерами слова «внутренней вселенной».

Так, например, центром модели психологического пространства в «Красном смехе» Л.Н. Андреева являются сенсорные ощущения – зрительные («...и я невольно поднимаюсь с камня и, шатаюсь, смотрю в его глаза – и вижу в них *бездну ужаса и безумия. У всех зрачки сужены* – а у него *расплылись* они во весь глаз; какое *море огня* должен видеть он сквозь эти *огромные* черные окна!») [Брюсов1973:24], слуховые («*грохнуло орудие*, за ним второе, снова кровавый неразрывный туман заволок измученные мозги») [Брюсов 1973:55], и осязательные («А иссушающий, палящий *жар* проникал в самую глубину тела, в кости, в мозг, и чудилось порою, что на *плечах* покачивается не голова, а какой-то странный и необыкновенный шар») [Брюсов 1973:23], а также физиологические ощущения – болевые («Но стон не утихал. <...> *Как острая, бесконечная ледяная игла* входил он в мозг и медленно двигался взад и вперед, взад и вперед...») [Брюсов 1973:39], статические, например, головокружение

(«Нет сил выносить, *кровь заливаает глаза. Небо валится на головы, земля расступается под ногами*») [Брюсов 1973:68] и органические, например, чувства тяжести, жажды, холода и т.п. («Попробуй мою голову, какая она *горячая. В ней огонь. А иногда становится она холодной, и все в ней замерзает, коченеет, превращается в страшный омертвелый лед*») [Брюсов 1973:49], которые в замкнутом субъекте, словно растворяются в пространстве.

Имеет другую структуру психологическое пространство в лирически произведениях (в качестве иллюстрации мы обратились к поэзии Б.Л. Пастернака), существенными ее элементами становятся душа («*О мой лист, ты пугливей щегла! / Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?*») [Пастернак 1965:127]. Сознание («*...И, как уголь по рисунку, / Грянул ливень всем плетнем, // Стал мигать обвал сознания: / Вот, казалось, озарятся / Даже те углы рассудка, / Где теперь светло, как днем!*» [Пастернак 1965:148-149]. Память («*Когда в своих воспоминаньях / Я к Чистополю подойду, / Я вспомню городок в геранях / И домик с лодками в саду*») [Пастернак 1965:353]. Сновидения («*Мне снилась осень в полусвете стекол, / Терялась ты в снедающей гурьбе, / Но, как с небес добывший крови сокол, / Спускалось сердце на руку тебе*») [Пастернак 1965:67]. В изображении личного внутреннего мира лирического героя специфические методы «преломления» пространства, но законы, по которым основываются другие пространственные образы.

С глубокой древности в художественных текстах изображались явления «другой реальности» – сновидения, грезы, видения, гипнотические состояния и т.п. Для изображения «другой реальности» писателям приходилось использовать в своих произведениях сновидения героев, разные гипнотические состояния, а также, от части, мистические видения. Персонажи в литературе, нового времени, окунаются в виртуальные компьютерные реальности и разнообразные эзотерические миры. В художественной литературе основанием для выделения модели

виртуального пространства, являются многочисленные образцы параллельных реальностей в произведениях различных эпох, жанры для воссоздания таинственной атмосферы, для передач эмоционального состояния.

Структурироваться модель виртуального пространства может, не только на основе фрагментов эмпирической реальности, но в переходном, многомерном и условном состоянии. Мастера слова заполняют виртуальный мир произведения зрительными образами, которые выступают как блоки единого художественного пространства, но дают представление о каких-то иных, недоступных опыту, его видах.

Чувствование персонажей, является одной из важных особенностей виртуальной пространственной модели, но также и максимальное воздействие на воображение читателя в процессе его погружения в художественный мир произведения. Автор пытается, максимально затронуть воображения и чувства своих читателей, используя особенности виртуальной пространственной модели.

Игра всегда является особым способом виртуального существования. Например, Л.Н. Андреев в рассказе «Большой шлем» употребляет игровое пространство как сознательный прием, который разрешает ему заняться изучением определяющего типа мироотношения героев, вступающих в борьбу с судьбой. Беспорядочный и непредсказуемый внешний мир преднамеренно выключается из представлений игроков, он обращается в не существующий мир их воображений.

Даже на упоминание событий реального мира в их кругу наложено табу: *«Так играли они лето и зиму, весну и осень. Дряхлый мир покорно нес тяжелое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стонами больных, голодных и обиженных»* [Бахтин 1971:49]. Обществу людей герои рассказа выбрали вместо общества людей - общество игральных карт, которые оживают в виртуальном пространстве: *«хмуро улыбался пиковый*

король», «шестерки опять скалили свои широкие белые зубы», двойки и тройки имели «дерзкий и насмешливый вид» [Бахтин 1971:151-152]. В поведении карт было странным то, что они в отличие от игроков владеют «прихотливым нравом», «насмешливостью и непостоянством». Равнодушие игроков подчеркивает изображение «поведение» карт, игроки безразлично относятся друг к другу, описание карт также выделяет безжизненность игроков и окостенелость. Герои, того не замечая, сами становятся колодой игральных карт, в момент выпадения одной из них (смерть Масленникова), у них возникает вопрос: «А где же мы возьмем теперь четвертого?» [Бахтин 1971:156]. Пространственная оппозиция Андреева «реальное – виртуальное» становится моделью для построения внепространственных категорий – жизни и смерти. Героям вдруг открывается бессилие человека над судьбой. Внезапная смерть партнера по картам заставляет их ужаснуться тому «бесмысленному, ужасному, непоправимому», что неизбежно должно случиться с каждым.

Предложенная типология может послужить причиной для анализа произведений различных родов, жанров, направлений, эпох, национальных литератур. В литературе дает возможность говорить о национальном своеобразии пространственного представления, обширная эмпирическая база. Она говорит о тех особенностях, которые диктуются культурой, временем, творческим методом, родом и жанром, и о тех существенных свойствах художественного пространства, которые остаются неизменными.

В рамках одного произведения, больше всего можно наблюдать взаимное наложение названных пространственных моделей. Поэтому существуют, перспективны для исследования смешанной модели пространства. За счет чего усиливается роль пространственных характеристик в выявлении авторского замысла, характера героя и его внутреннего состояния.

Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА», «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»

§ 1. Художественное пространство в романе «Белая гвардия»

М.А. Булгаков родился и вырос в Киеве. Действие романа М.А. Булгакова «Белая гвардия» вершится в том самом знаменитом доме №13, где когда-то сам жил автор, на Андреевском спуске (в романе он назван Алексеевским).

Для эпиграфа Булгаков выбирает фрагмент из «Капитанской дочки», романа, показывающий картину крестьянского бунта. Образ вьюг и метели символизирует ураган завязавшихся в стране революционных перемен. Автор через призму природы передает настроение общества и общую обстановку в окружающем героев пространства. Писатель посвятил роман своей второй жене Любове Евгеньевне Белозерской-Булгаковой, она некоторое время жила в Киеве, и тоже помнила о тех страшных годах, когда постоянно менялась власть и происходили кровавые события.

В самом начале романа умирая мать Турбиных, завещала детям жить. Автор восклицает о том, что им придется мучиться и умирать. Однако ответ на вопрос о том, что делать в тяжелое время, дает в романе священник: *«Уныния допускать нельзя... Большой грех — уныние...»*. «Белая гвардия» — в определенной степени автобиографичное произведение.

Бытовые реалии того времени в романе вырисовываются из многих художественных деталей. «Революционная езда» (*час едешь — два стоишь*), грязнейшая батистовая сорочка Мышлаевского, обмороженные ноги — все это показывает о бытовом крахе и полном беспорядке в жизни простого народа. Автор пытается передать всю ту правдивую обстановку обычных, простых людей, через мелкие, но яркие детали в тексте. В портретах персонажей романа выражается тревога и переживание

социально-политических конфликтов: Елена и Тальберг перед разлукой стали выглядеть намного старше, они осунулись как старухи.

Крах устоявшегося быта М.А. Булгаков показывает в романе и на примере интерьера дома Турбиных. Пространство Дома мыслится автором как пространство, в котором светло, уютно, в котором существует устоявшаяся теплая бытовая атмосфера. Там где ничего не меняется и все идет свои чередом, а укрепленные временем традиции содействуют теснейшей связи с прошлым. Весь уклад жизни Турбиных, их традиции, идеи, мораль, суждения составляют то, что можно назвать духовным. Дом для героев, это то место, где душа обретает умиротворение, спокойствие. Автор создает пространство дома соответствующего эпохи, общей социальной обстановки, но не упуская деталей родному сердцу места. Дому Турбиных свойственна та красота, которая характеризует не только детали интерьера, но и внешний, и внутренний облик ее обитателей.

Таким образом, Дом у Булгакова выглядит воплощением предметного мира, наделенным положительными характеристиками символического и физического пространств. С детства привычный для героев порядок со стенными часами, изразцовой печкой, мебелью, книги — все это проявляется в полнейшем хаосе. Когда Тальберг принимает решение бежать к Деникину. Но все-таки М.А. Булгаков призывает никогда не сдергивать абажур с лампы. Он пишет: *«Абажур священен. Никогда не убегайте крысьей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут»*. Автор романа призывает Тальберга относиться к жизненным проверкам, но его не устраивает смиренная покорность. Бегство Тальберга Елена воспринимает как предательство. Не нарочно перед отбытием тот упоминает, что у Елены есть паспорт на девичью фамилию. Он словно отказывается от жены, хотя в то же время старается убедить ее в том, что скоро вернется. Позже становится известно, что после того как Сергей уехал в Париж, он вступил в брак с другой женщиной. Прообразом Елены

считается сестра М.А. Булгакова Варвара Афанасьевна (по мужу Карум). Тальберг — известная в мире музыки фамилия: в девятнадцатом веке в Австрии был пианист Зигмунд Тальберг. Писатель обожал употреблять в своем творчестве звучные фамилии популярных музыкантов (Рубинштейн в «Роковых яйцах», Берлиоз и Стравинский в романе «Мастер и Маргарита»).

Во всем этом революционном круговороте событий бедные, уставшие люди не знают, во что им верить и куда податься. Офицерское общество тяжело приняло известие о гибели царской семьи, но вопреки всем запретам поет царский гимн. От безысходности офицеры напиваются до полусмерти.

Пугающе страшный рассказ о киевской жизни периода гражданской войны перекликается с воспоминаниями о прошлой жизни, которая выглядит сейчас, как лучшее из времен с роскошью в виде каких-то простых поездках.

В 1918 году Киев стал убежищем и приютом для тех, кто, опасаясь расправы и уехал из Москвы: банкиры, артисты, художники, все те, кто мог помешать революции. Обрисовывая культурную жизнь Киева, М.А. Булгаков упоминает о известном театре «Лиловый негр», кафе «Максим» и декадентском клубе «Прах» (на самом деле он именовался «Хлам» и находился в подвале гостиницы «Континенталь» на Николаевской улице; в нем бывали многие знаменитости такие как А. Аверченко, а также О. Мандельштам и К. Паустовский, даже И. Эренбург и сам М. Булгаков. *«Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка»*, — пишет М.А. Булгаков. Обозначенный в романе мотив бегства позже станет сквозным мотивом для множества произведений автора. В романе «Белая гвардия», уже становится понятно из названия, что для М.А. Булгакова интересна жизнь и судьба простого русского офицерства в период революции и гражданской войны. Так как большинство из них жили с понятием офицерской чести.

Отдельным героем романа можно считать Город. Резко противопоставить 'Город' 'Дому' позволяет реализация важных концептуальных смыслов. Разрушительное для главных героев пространство внешнее, вызывающее тревогу, несущее страх и смерть – именно так представляет нам город автор. М.А. Булгаков широко употребляет давнюю киевскую топонимику (Подол, Крещатик), часто упоминает дорогие каждому сердцу киевлянина достопримечательности города (Золотые ворота, Софийский собор, Михайловский монастырь). Лучшим местом в мире именуется он Владимирскую горку с памятником Владимиру. Отдельные фрагменты городского пейзажа столь поэтичны, что напоминают стихотворения в прозе: *«Сонная дрема прошла над Городом, мутной белой птицей пронеслась, минуя стороной, крест Владимира, упала за Днепром в самую гущу ночи и поплыла вдоль железной дуги»* [Булгаков 2014:1245]. И в этот же момент эту восхитительное зрелище прерывает воссоздание бронепоезда, злобно сипящего. Бронепоезд является тем самым олицетворением противоположности прекрасного города, такому поэтичному художественному пространству. В этом противоположности войны и мира прозрачным образом символом православия становится крест Владимира. В завершении произведения из освещенного креста визуально превращается в угрожающий меч. Писатель всячески пытается обратить внимание читателя к звездам. Таким образом, от конкретно-исторического восприятия событий автор переходит к обобщенно-философскому.

В романе «Белая гвардия» существует такое художественное пространство как Вселенная: пространство Вселенной значительно отличается от пространства Дома и Города концептуальным наполнением: некоторые из выделенных оппозиций концептуальных смыслов раскрываются нерелевантными для концепта 'Вселенная' в силу его особого статуса. Это относится оппозиций 'тепло — холод' и 'уют — отсутствие уюта', поскольку они связаны с изображениями о мире людей и

отображают человеческие взаимоотношения. Вселенскому пространству присуще сочетание космической темноты и яркого света звезд, Истина, Вечность, Покой и Добро.

Негативно влияет на пространство Дома, это мрачное пространство Города, оно словно пробует разбить его физически и духовно. Реализовывается этот процесс через предметы и персонажей, не принадлежащих Дому, а также через самих Турбиных. Дом это словно замкнутое пространство, Вселенная влияет на Город через знаки, приметы, предзнаменования. Город же действует на Вселенную убийствами людей, на которые реагируют звезды. Влияние Вселенной на Дом происходит через сны главных героев. Пространство Дома проникает во Вселенную через молитву героини.

Важную роль в романе играет мотив сна. Сны видят в произведении Алексей, Елена, Василиса, часовой у бронепоезда и Петька Щеглов. Изображая сны в романе, автор показывает нам то, чего желают, о чем мечтают герои, возможно, показывает страхи и переживания. Сны помогают расширить художественное пространство романа, глубже охарактеризовать эпоху, а главное — в них поднимается тема надежды на будущее, на то, что после кровопролитной гражданской войны у героев начнется новая жизнь.

§ 2. Художественное пространство в романе «Мастер и Маргарита»

Открытым и закрытым может быть художественное пространство.

Бессмертная, раз и навсегда данная суровая иерархия царит в потустороннем мире.

По положениям в местной иерархии в ершалаимских сценах романа определяется отношение главных героев. Мир иерархический, это современный московский мир. Четкая иерархия есть в МАССОЛИТе,

Театре Варьете, клинике Стравинского. Только отношение двух, в честь кого назван роман, определяется не иерархией, а любовью.

Герои романа Михаила Булгакова не стремятся выйти на широкий мир, они не хотят размыкать оковы узкого бытия, они хотят найти теплый и уютный домик, некое убежище, которое поможет им спрятаться от враждебного хаоса, который их окружает, герои хотят обрести внутреннее умиротворение. Герои романа пытаются спрятаться в некое убежище от этого сумасшедшего мира.

Созданное в романе Булгакова пространство, может быть обозначено признаком гармоничности или же наоборот дисгармоничности. Пространство гармонии отличается своей упорядоченностью частей – свойствами, с помощью которых образовывается чувство душевного равновесия. Образцом могут служить взаимоотношения Мастера и Маргариты и их подвальчик *«... книги от крашенного пола до закопченного потолка, и печку. <...> Когда шли майские грозы <...> влюбленные растапливали печку и пекли в ней картофель.»* (гл.13 ч.I). (Печка – символ тепла и духовной близости).

У пространства могут отсутствовать гармоническая структура. Она может пониматься и как следствие действия разрушительных сил, приводящих к пространственной деформации. Именно подобным знаком, несущим на себе след утраты миром нравственной целостности и превращение его в обитель «мертвых душ».

МАССОЛИТ знак конца эпохи НЭПа. Образцами для МАССОЛИТа показываются такие писательские объединения как МАПП, РАПП. Это объединение было вполне успешным и процветало во время появления Воланда и его свиты.

РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей (1925 – 1932 гг.)) для их критики свойственный редкий социологизм, «проработанный» стиль.

Также может быть назван как «Масонский союз литераторов». Сотворение новой, но ложной веры. На самом деле пытаются процветанию и увеличению имущества.

В романе присутствуют признаки Менипповой сатиры (основатель жанра – древнегреческий поэт III в. до н.э. Менипп), «Мастер и Маргарита» – мениппея, так как здесь соединяется смешное и серьезное, философия и сатира, пародия и волшебная фантастика. Во время кульминации сеанса черной магии в Театре Варьете карванализация достигает своей действительности.

В романе для отображения полноты картины и привлечения внимания на большое общество города и страны была показана Клиника Стравинского, именно с помощью нее автор добился такого погружение в пространство города и общества.

Театр Варьете – вымышленный театр, с которым в архитектонике труда связано полагаемое пространство. В 1914 году манифест итальянского писателя Филиппо Томмазо Маринетти, один из основоположников футуризма (1876–1944) «мюзик-холл» (1913 год) он утверждал, что все святое и торжественное, но и серьезное в искусстве разрушает Театр Варьете. Маринетти говорил, что театр способствует уничтожения произведений, считал что он изменят и пародирует их, без какой-либо обстановки, даже не смущаясь, как самую простую и обыденную вещь.

Михаил Булгаков точно следует всем советам известного итальянца. Варьете истинно разбивает все святое и серьезное в искусстве.

Не редко пересечение рубежей пространства и потустороннего означает переход в инобытие.

В романе завершение одной главы является началом другой (прием «скрепы») «– *Все просто: в белом плаще <...>* (гл. 1) – *В белом плаще с кровавым подбоем* (гл. 2); *Было около десяти часов утра* (гл. 2) – *Да, было*

около десяти часов утра, досточтимый Иван Николаевич, – сказал профессор (гл. 3, ч. I) ».

Для соображения моделей художественного пространства важно уяснить изображение о границе чрезвычайного.

Оппозиции, на которых основывается общая модель пространства предназначается выражением главных смысловых категорий произведений. Изменения положения героев в пространстве и во времени показано как движение их в художественном мире. Пространства, из которых строится общая модель художественного мира, пересекают границы в художественном мире, которые вытекают из протекающих художественных событий.

В «троемирие» у каждого из миров есть свои четкие границы. Они не смешиваются между собой. Действия в каждом из них происходит параллельно друг другу, но они объединены одним важным звеном – Волнадом и его свитой.

В мифологической модели времени прошлое есть только бесконечное настоящее. На тройной оппозиции конструируется линейная модель романа (прошлое – настоящее – будущее).

Все три мира обладают собственными шкалами времени и соединены между собой. Эти три мира располагают тремя коррелирующими между собой ряда главных персонажей, причем представители разнообразных пространств организуют триады, похожим взаимодействием с персонажами своего мира, а в ряде случаев – и портретным сходством [Кораблев 1987: 73].

Диалектическая смена периодов развития отдельной личности и тем более общества объединенных с выработыванием исторического мышления, это противопоставление прошлого и настоящего.

Михаил Булгаков и его Мастер начали работу над романом о Иешуа и Пилате, в это время создается евангельское время. Автор словно создает один поток с тем временем, и действием созданного Мастером романа,

происходит соединение с движением современной московской жизни, где автор заканчивает свою мирскую жизнь, чтобы в вечности обрести бессмертие и душевное умиротворение которого он так долго ждал.

Три мира «Мастера и Маргариты» обладают так же рядом параллельных эпизодов и воссозданий. Лестница, по которой сходит Понтий Пилат со своей свитой и члены Синедриона, также окружена плитами роз, воссоздана такой же лестницей на Великом балу у Сатаны. На балу по лестнице спускаются зловещие гости Воланда. Толпа состоящая из убийц, палачей, отравителей и развратников заставляет вспомнить ершалаимскую толпу, слушающую приговор и сопровождающую приговоренных к казни на Лысую гору (Галгофу). Также можно провести параллель между этими толпами и с московской давкой у касс Театра Варьете. Понтий Пилат и прочие отправившие на смерть Га-Ноцри перешли под власть «Князя тьмы» и их законное место – среди гостей дьявольского бала. В объятия Сатаны также попала московская толпа, которая так пыталась попасть на сеанс черной магии профессора Воланда.

Перемещение в пространстве создает образ пути, это один из главных образов произведений, образы и судьбы являются основными мотивами многим произведений. («Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева; «Герой нашего времени», «Мцыри» М.Ю. Лермонтова; «Мертвые души» Н.В. Гоголя; «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова; «Двенадцать» А.А. Блока; «Тихий Дон» М.А. Шолохова и др.). Однако важна не только сама тема пути, но именно образ пути.

«С окошка Маргарита соскользнула вниз <...> Пролетев по своему переулку она попала в другой, <...> Все окна в них были открыты и всюду слышались в окнах радио – музыка. Из любопытства Маргарита заглянула в одно из них. Увидела кухню... Стояли две женщины с ложками в руках и переругивались.<...> «Дом Драмлита» <...> – Латунский – восемьдесят четыре! <...> Сквозь открытое окно входила в неосвещенную

комнату, <...> *Маргарита выплыла в окно*» [Булгаков 2009: 1097]. «*Кони рванулись, и всадники поднялись вверх и поскакали*». Символическим знаком пространства стал последний полет в окно, он обозначал воскресение и бессмертие души, но также он обозначал и обретение покоя и вечного дома Мастера и Маргариты [Булгаков 2009: 1098].

Анализируя структуру романов М.А. Булгакова, можно сделать вывод, что пространство дома значимо для обоих, но и пространственный образ окна крепко связан с ним. Ведь «дом — хранение смысла, так как именно в его пространстве возникают те связи, которые определяют исходные для человека смыслы. Здесь начинается путь жизни человека, и здесь же закладываются основания распознавания всех других значений и смыслов. Поэтому дом, возникающий как пространственное сооружение, перестает быть чисто архитектурным образованием, превращаясь в способ организации начального социального опыта человека» [Конев 2006: 54]. В доме № 13 по Алексеевскому спуску на протяжении многих лет проживают люди, являющиеся носителями бессмертных общечеловеческих и культурных ценностей. Дом, это некий музей культурных, а также общечеловеческих ценностей. Поэтому даже в сложное время социальных ударов в их жилищах сберегаются тепло и уют. Жильцы, но также и гости этих домов создают атмосферу душевного тепла и настоящей искренней близости. Пространство дома в любом произведении всегда особенное, оно наполненное духом эпохи, теплом и уютом. И пусть через какое-то время эти домики, наполненные уютом, прекратят быть материальными, но именно внутренне станут ядром того грядущего, представителями которого станут лучшие люди из других поколений. Время не имеет власти над настоящими истинными ценностями, как и над вечными созданиями человеческого духа.

Объединение с вышеизложенным художественным пространством и образ окна. Окно, это символический элемент в произведениях, например светящееся окно может выражаться признаком жизни. Темное окно

выражается в олицетворение омертвения. Основным отличием символа является то, что окна у Турбиных, чаще всего, затянуты шторами. Именно этот момент показывает связь отдельных образов окна и света, эти элементы воссоздают идею Булгаковского роман. Свет является знаком энергии и жизни, а окно в свою очередь воссоздает образ выхода из личного пространства во внешний мир [Булгаков 2009: 306].

§ 3. Дидактическое воплощение темы ВКР в практике преподавания литературы в школе

«Три мира в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита"»

Цели урока:

- Проанализировать роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”.
- Выявить специфику жанровой и композиционной особенностей.
- Изучить особенности объединения трех миров в романе.
 - Вынести нравственные уроки, главные ценности, о которых говорит писатель.
 - Способствовать развитию интереса к личности и творчеству писателя.

Ход урока.

Вступительное слово учителя.

- Здравствуйте, ребята! Тема сегодняшнего урока: “Три мира в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита”.

На прошлом уроке мы с вами выяснили, роман «Мастер и Маргарита» имеет несколько планов, композиция его необычна и сложна. В этом романе обозначают три главных мира: «древний ершалаимский, вечный потусторонний и современный московский».

Что связывает между собой три мира?

(Роль связующего звена выполняет Воланд и его свита. Время и пространство то сжимаются, то расширяются, то сходятся в одной точке, пересекаются, то теряют границы, то есть они и конкретны и условны.)

Слова учителя: Композиция романа Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» сложна: в нём автор использует хорошо известный в литературе приём «роман в романе», также в нём равноправно существуют 3 сюжетные линии:

- историческая (Понтий Пилат и Иешуа)
- сатирическая (Воланд и москвичи)
- любовная (Мастер и Маргарита)

Эти линии сливаются в финале воедино, несмотря на стилевые различия, и в центре романа всё равно стоит тема Творца. Мастера.

В романе всего 32 главы с эпилогом, причём те 4 главы, которые рассказывают историю Понтия Пилата и Иешуа и показывают всего один день (пятницу перед Пасхой), мастерски вплетены в повествование: сначала это рассказ Воланда (гл.2), потом сон Ивана Бездомного (гл.16), затем главы романа Мастера, которые читает Маргарита (гл.25,26).

Остальные 28 глав рассказывают нам о жизни москвичей 30-х годов 20 века. И в эту жизнь, благодаря фантазии Булгакова, врывается Воланд со своей компанией, и, как уже было сказано выше, в конце романа все сюжетные линии сплетаются воедино.

Аналитическая беседа. Работа в группах.

В час необычайно жаркого заката на Патриарших прудах начинается наше знакомство с Москвой 30-х годов. И вслед за Иванушкой, несущимся по улицам, забегающим в коммуналки, видим этот мир.

1 группа. Московский мир - Москва 30-х годов 20 века.

- Какое время перед нами?
- Что говорит Берлиоз о Мастере?
- Как и чем живут москвичи?
- Каков язык этих глав?
- Какой подтекст мы можем найти?
- Какие странности приключились с Берлиозом и Иваном Бездомным?

Проблемный вопрос:

- За что же так страшно наказан Берлиоз?
- За то, что он атеист?
- За то, что он подстраивается под новую власть?
- За то, что соблазняет неверием Иванушку Бездомного?

Воланд раздражается: «*Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!*» Берлиоз и получает «ничто», небытие. Получает по своей вере.)

- С какой целью посещает Воланд и его свита Москву?
- Каковы объекты и приемы булгаковской сатиры?

Индивидуальные сообщения:

- Степа Лиходеев (гл.7)
- Варенуха (гл.10,14)
- Никанор Иванович Босой (гл.9)
- Буфетчик (гл.18)
- Аннушка (гл.24,27)
- Алоизий Могарыч (гл.24)

Вывод: Наказание всегда справедливо, пусть оно и получает разного вида формы, но оно происходит только во имя добра, а также для глубокого поучительного урока. Наказание чаще всего в самих людях.

2 группа. Мастер и Маргарита

- Мастер не заслужил света, он заслужил покой. Покой – это наказание или награда? *Покой, обещанный Мастеру, выглядит привлекательным после всего, что он перенёс. Но характер покоя неясен. Ни счастья на земле, ни ухода в свет Мастер не заслужил. Самый тяжкий грех мастера – отказ от творения, от поиска истины. Правда, искупив вину открытием истины, Мастер заслужил прощение и достоин свободы и покоя.*

Возможно, покой – это смерть, ведь эту награду Мастер получает из рук Воланда – князя Тьмы. Мастер наделен способностью «угадать» истину. Его дар может спасти людей от беспаятства, от забытой ими

способности творить добро. Но Мастер, сочинив роман, не выдержал борьбы за него.

- Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! Маргарита – земная, грешная женщина. Она может ругаться, кокетничать, она женщина без предрассудков. Только она из героев не имеет двойника? Почему? *(Её образ неповторим. Она любит самозабвенно, до самопожертвования, она продаёт душу дьяволу, она решает разделить с возлюбленным даже смерть.)*

- Чем же Маргарита заслужила особую милость высших сил, управляющих Вселенной? Во имя чего совершает она подвиг? *Маргарита, вероятно, одна из тех ста двадцати двух Маргарит, о которых говорил Коровьев, знает, что такое любовь.*

- А что такое любовь? *Любовь – второй путь(после творчества) в сверхреальность, то, что может противостоять вечно существующему злу. С любовью и творчеством связаны и понятия добра, прощения, ответственности, истины, гармонии.*

– Найдите в тексте подтверждение этому.

Вывод: Маргарита дорожит романом больше, чем Мастер. Силой своей любви спасает Мастера, он обретает покой. С темой творчества и темой Маргариты связаны истинные ценности, утверждаемые автором романа: свобода личности, милосердие, честность, правда, вера, любовь

- Какое же главный вывод романа? *Каждому воздастся по заслугам. На этом построен мир. Бог в ваших душах — СОВЕСТЬ. Она не дает совершить злые дела и защитит от всяких искушений.*

3 группа. Мир потусторонней силы – вечный.

- **Проблемный вопрос:** Главный вопрос, который нас интересует: «Нечистая сила в романе – это зло или добро?»
- С кем пришел Воланд на землю?

- Какая действительность в Москве? *Выясняется, что мир окружают рвачи, взяточники, подхалимы, аферисты, приспособленцы, корыстолюбцы. И вот зреет, растет и обрушивается на их головы булгаковская сатира, проводниками которой становятся пришельцы из мира Тьмы*
- Кого искушает Воланд? Кого погубил? Кого наказал?

Но Воланд избавляет Пилата от мук совести, возвращает Мастеру его роман и даёт ему вечный покой, помогает Маргарите найти Мастера.

- Какова же роль Дьявола и его свиты в романе? *У Булгакова Воланд олицетворяет судьбу, карающую Берлиоза, Сокова и других, преступающих нормы христианской морали. . Воланд не предает, не лжет, не сеет зла. Он обнаруживает, проявляет, вскрывает мерзостное в жизни, чтобы это все покарать.*

Именно благодаря Воланду возрождается правда, честность. Это первый дьявол в мировой литературе, наказывающий за несоблюдение заповедей Христа. Можно сказать, что Воланд – вечно существующее зло, которое необходимо для существования добра. (возвращаемся к эпиграфам)

– Какую проблему поднимает автор в потустороннем мире?
Проблема смысла жизни.

Давайте посмотрим, что произошло после исчезновения Воланда из Москвы. Наказание-то закончилось. Вернулся Римский, Варенуха перестал быть вампиром, излечились пациенты клиники Стравинского. Значит, не только для наказания не устоявших перед искушением нужен Воланд. Он оставил предупреждение. А наказание — внутри.

Рухнул в черный провал Воланд, по лунному лучу уходил отпущенный на свободу Мастером Понтий Пилат. Но Мастер не с ними. Где же место Мастеру и Маргарите?

4 группа. «Евангельские» главы – 1 год нашей эры.

- Что же лежит в основе человеческого поведения — стечение обстоятельств, ряд случайностей, предопределение или следование избранным идеалам, идеям?
- Кто управляет человеческой жизнью?
- Если жизнь соткана из случайностей, можно ли ручаться за будущее, отвечать за других?
- Существуют ли какие-то неизменные нравственные критерии, или они изменчивы и человеком движет страх перед силой и смертью, жажда власти и богатства?

Эти вопросы ставит автор в «евангельских» главах. «Евангельские» главы — своеобразный идейный центр романа.

«В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей походкой ранним утром 14 числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду дворца Ирода Великого в ненавидимом им городе Ершалаиме вышел прокуратор Иудеи, сын звездочета, всадник Понтий Пилат...»

- Каким изображает Булгаков Пилата? Как раскрывает характер Пилата его портрет?
- Как ведет себя Пилат в начале встречи с Иешуа и в конце их встречи?
- Вспомните сцену допроса. Пилат задает вопрос, который не нужно задавать на допросе. Что это за вопрос?
- Каково главное убеждение Иешуа?
- Почему Пилат пытается спасти Иешуа от казни?
- Почему Пилат утверждает смертный приговор?
- За что наказан Пилат? Каково наказание? (*«Трусость — самый тяжкий порок», — повторяет Воланд (глава 32, сцена ночного полета). Пилат говорит, что «более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу»*)

Проблемный вопрос: В чем вы видите отличие «евангельских» и «московских» глав?

- Чем схожи Ершалаим и Москва?

(Два мира очень похожи, хотя и отделены временем. Одинаково описаны два города (тучи, гроза , пришедшая с запада). Разная одежда, разные привычки разные дома, Но суть людей одна. Общими оказываются тирания, несправедливый суд, доносы, казни, вражда.) Два мира связаны между собой, Связаны Мастером, угадавшем и написавшем роман.

- Чем Мастер похож на Иешуа?

Их роднит правдивость, неподкупность, преданность своей вере, независимость, способность сопереживать чужому горю. Но мастер не проявил необходимой стойкости, не отстаив свое достоинство. Не исполнил своего долга и оказался сломленным. Оттого он сжигает свой роман. Два мира связаны между собой и той силой зла, которая присутствовала всегда и везде.

Мы входим в третий мир — мир потусторонней силы.

3. Итоги урока.

- все планы книги объединены проблемой добра и зла;
- темы: поиска истины, тема творчества все эти пласты и пространственно-временные сферы в конце книги сливаются

Истина, носителем которой был Иешуа, оказалась исторически нереализованной, оставаясь в то же время абсолютно прекрасной. В этом трагизм человеческого существования. Воланд делает неутешительный вывод о неизменности человеческой природы, но в этих же словах звучит мысль о неистребимости милосердия в человеческих сердцах.

4. Домашнее задание: написать эссе «чтобы делало добро, если бы не существовало зла?»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественное пространство играет важную роль, так как определяет художественное единство литературного произведения в его

отношении к реальной действительности», а также имеет существенное жанровое значение в литературе.

Пространство – одна из основных категорий бытия, форма существования материи, отражающая протяженность и расположение предметов в мировом континууме и их положение относительно друг друга.

Идея художественного пространства является фундаментальной для искусства любой культуры, так как представления о пространстве лежат в основе культуры. Художественное пространство можно охарактеризовать как свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и наделяющую его, в конечном счете, характером эстетического явления. Музыка, литература, любое произведение искусства и др. – художественное пространство является неотъемлемым свойством всего этого. В отличие от композиции, представляющей собой значимое соотношение частей художественного произведения, такое пространство означает как связь всех элементов произведения в некое внутреннее, ни на что другое не похожее единство, так и придание этому единству особого, ни к чему иному не редуцируемого качества.

В ходе исследования мы пришли к выводу, что М.А. Булгаков использует в своих романах полифонический прием, отражая многомерность мира, он как бы воспроизводит эту многомерность во внутреннем мире читателя и создает тот эффект, который был назван М.М. Бахтиным «расширением сознания».

Автор расширяет Художественное пространство до такой степени, которая позволяет вместить в пространственно-временную структуру романов такие универсальные категории как вечная любовь, смерть, жизнь, бессмертие и т.д.

Анализируя структуру романов М.А. Булгакова, мы приходим к выводу о значимости художественного дома для обоих романов.

Гармоничный образ Дома в единстве трех сторон - бытовой, бытийной и духовной – находит свое воплощение в романе «Белая гвардия». Уклад жизни дома Турбиных становится символом прочности бытия и при всей своей поэтичности и хрупкости противостоит принципиальной бездомности послеоктябрьской жизни, ее устремленности к «великим» целям, которые разрушают домашний очаг и обрекают человека на сиротство и отчуждение. Жизнь семьи Турбиных в романе представляет идеальную модель мироустройства, воплощает воспитанное многовековой культурой сознание русского интеллигента. Основным стремлением писателя в романе становится стремление сохранить разрушаемый идеал человеческого быта и бытия. На уровне сюжета основным художественного пространства в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» оказывается пространство исторического катаклизма.

Для романа «Мастер и Маргарита» характерно художественное пространство дороги, который может выполнять как композиционную функцию, так и перерасти в пространстве жизненного пути героя и пространства великой истинной любви (Мастер и Маргарита). Художественное пространство становится важнейшим элементом характеристики персонажей, что значительно усложняет пространственно-временную структуру романа в целом. Необходимо также отметить, что происходит слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем.

Таким образом, нами были определены основные параметры художественного пространства романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Булгаков, как неоднократно уже указывалось булгаковедами, использует в «древних» главах «Мастера и Маргариты» пространства

биографический, кризиса и жизненного перелома, а также пространства города.

Проведенное исследование позволило расширить представление о своеобразии художественного пространства писателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

І. Теоретические работы:

1. Альми, И.Л. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики [Текст] / И.Л. Альми // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. – Владимир, 1999. - № 2.
2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975.
3. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М.М. Бахтин. - М.: Худ. лит.,1975. – 504с.
4. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства [Текст] / Г. Башляр. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
5. Боборыкин, В.Г. Михаил Булгаков [Текст] / В.Г. Боборыкин. – М.: Наука, 1991. - 208 с.
6. Брикер, Б. Наказание в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Типология мотива [Текст] / Б. Брикер // Rus/ lit. — Amsterdam, 1994. — Vol. 35. N 1. — P. C. 1–38.
7. Булгаков, М.А. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2009. – 1245 с.
8. Ванюков, А.И. Заглавие и эпиграф в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита" [Текст] / А.И. Ванюков // Филология. - Саратов, 1996. – 236 с.
9. Гак, В. Г. Языковые преобразования [Текст] / В.Г. Гак. - М., 1998. – 132 с.
10. Гаспаров, Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / Б.М. Гаспаров //

Литературная газета. – 1989 - № 1. – 45с.

11. Гачев, Г. Национальные образы мира: Америка в сравнении с Россией и славянством [Текст] / Г. Гачев. – М., 1997. – 183 с.

12. Гачев, Г. Национальный космо-психо-логос [Текст] / Г. Гачев // Вопросы философии. - 1994. - № 12. – С.59 - 78.

13. Гей, Н.К. Время и пространство в структуре произведения [Текст] / Н.К. Гей // Контекст, 1974: Литературно-критические исследования. – М., 1975. – 68 с.

14. Гей, Н.К. Искусство слова [Текст] / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1967.

15. Гершензон, М. Образы прошлого [Текст] / М. Гершензон // Избранное. Том 3. – М.: Гуманитарная академия, 2000. – 110 с.

16. Дергачева, Э.С. Символика Дома в русской прозе 20-х годов XX века : (Е. Замятин, М. Булгаков, М. Осоргин) [Текст] / Э.С. Дергачева // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. - Тамбов, 2000. - Кн. 10. - С. 39-45.

17. Жданова, В.А. Тема дома в творчестве М. Булгакова [Текст] / В.А. Жданова // Начало. Вып. 6. ИМЛИ РАН. – М., 2003. – 304 с.

18. Иконникова, С.Н. Хронотоп культуры как основа диалога поколений [Текст] / С.Н. Иконникова // Очерки. Сб. статей. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 69-74.

19. Казаркин, А.П. «Вечный сюжет» и авторство в романе «Мастер и Маргарита» [Текст] / А.П. Казаркин // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. - Кемерово, - 1987. - С. 125-135.

20. Казаркин, А.П. Истолкование литературного произведения: (Вокруг «Мастера и Маргариты» М.Булгакова). Учеб. пособие [Текст] / А.П. Казаркин. - Кемерово: Кемер. гос.ун-т., 1988. – 184 с.

21. Карахан, Л.М. «Белая гвардия» М.А. Булгакова [Текст] / Л.М. Карахан. - М.: Наука, 2003. – 371 с.

22. Кондратьева, В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: Автореф. дис. канд. филол. наук [Текст] /

В.В. Кондратьева. - Таганрог, 2007. – 23 с.

23. Конев, В.А. Социальная философия: учеб. пособ. для вузов [Текст] / В.А. Конев. - Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. – 287 с.

24. Кораблев, А. Мотив Дома в творчестве М. Булгакова и традиции русской классической литературы [Текст] / А. Кораблев // Классики и современность. - М., 1991.- 294 с.

25. Кораблев, А.А. Время и вечность в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова [Текст] / А.А. Кораблев // Художественная традиция в историко-литературном процессе. - Л., 1988. – 152 с.

26. Кораблев, А.А. Художественное время в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / А.А. Кораблев // Вопросы русской литературы. - 1987. - № 2. – 98 с.

27. Кораблев, А.А. Художественное время в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / А.А. Кораблев // Вопросы русской литературы - Львов, 1987. - № 2. - С. 8-14.

28. Кубрякова, Е. С. Язык пространства и пространство языка [Текст] / Е.С. Кубрякова. – СЛЯ. – 1997. - т. 56. - № 3 . - С. 22 -31.

29. Кузьминых, Е.О. Пространственно-временная символика раннего М.А. Булгакова в контексте прозы начала 1920-х годов: Автореф. дис. канд. филол. наук [Текст] / Е.О. Кузьминых. – Воронеж, 2008. – 2 с.

30. Лазарева, М.А. «Мастер и Маргарита» М.А.Булгакова в интерпретации литературоведения 1960-1990-х гг. [Текст] / А.М. Лазарева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. - М., 2000. - № 5. - С. 127-134.

31. Лакшин, В.Я. Мир Михаила Булгакова [Текст] / В.Я. Лакшин // Собрание сочинений М.А. Булгакова в 5 томах. Т.1. - М., 1989.– С. 5-71.

32. Лакшин, В.Я. О Доме и Бездомье (Александр Блок и Михаил Булгаков) [Текст] / В.Я. Лакшин // Литература в школе. – 1993. – № 3.

33. Лелеко, В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре [Текст] / В.Д. Лелеко. - СПб., 2002. - 320 с.

34. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д.С. Лихачев. - Л. 1967. – 183 с.
35. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Ю.М. Лотман. – М., 1996. – 201 с.
36. Лотман, Ю. М. Дом в «Мастер и Маргарита» [Текст] / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования. – СПб.: Искусство, 2005. – 845 с.
37. Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя [Текст] / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман. Избранные статьи, т. 1, - Таллинн: «Александра», 1992, – С.407 - 413.
38. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города [Текст] / Ю.М. Лотман // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. – Тарту,- 1984. – 235 с.
39. Лотман, Ю.М. Семиотика пространства [Текст] / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман. Избранные статьи, т. 1, - Таллинн: «Александра», 1992, - С. 386 - 472.
40. Марков, В.А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) [Текст] / В.А. Марков // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. – Рига, 1990. – С. 132-145.
41. Мелетинский, Е.М. О литературных архетипах [Текст] / Е.М. Мелетинский. – М., 1994. – 151 с.
42. Немцев, В.И. Михаил Булгаков: становление романиста [Текст] / В.И. Немцев. - Самара: Из-во Самарск. Фил. Саратовского ун-та, 1991. – 16 с.
43. Непомнящий, В.С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы [Текст] / В.С. Непомнящий. – М., 2001. – 398 с.
44. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учебное пособие [Текст] / Н.А. Николина. - М.: Академия, 2008. – С. 27 -28.
45. Потаенко, Н. А. Языковая темпоральность: содержательные

аспекты [Текст] / Н.А. Потаенко. - Пятигорск: ПГЛУ, 2007. – 310 с.

46. Радомская, Т. И. Феномен Дома и поэтика его воплощения в русской литературе первой трети XIX в. (А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов): Автореф. дис. ... док. филол. наук [Текст] / Т.И. Радомская. - Москва, 2007. – 38 с.

47. Скалон, Н. «Абстрактное» и «конкретное» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / Н. Скалон // Жанр, стиль, метод. - Алма-Ата, 1990. - С. 3-17.

48. Современная западная философия. Словарь. / Под ред. В.Н.Садовского. – М. Изд-во полит. лит-ры, 1991. – 326 с.

49. Соколов, Б.В. Михаил Булгаков [Текст] / Б.В. Соколов. – М.: Просвещение, 1994.- 329 с.

50. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры [Текст] / Ю.С. Степанов. - М., 2001. - С. 47-48.

51. Степанов, Ю.С. Пространство и миры – новый, «воображаемый», ментальный и прочие [Текст] / Ю.С. Степанов // Философия языка: в границах и вне границ. Международная серия монографий.- Харьков, 1994, т.2, С. 3 - 18.

52. Сухих, И. «Мастер и Маргарита»: три романа Михаила Булгакова [Текст] / И. Сухих. - М.: Флинта, 1998. – 452 с.

53. Тан А. Москва в романе Булгакова [Текст]/ А. Тан // Декоративн. искусство. — М., 1987. — № 2(37). — С. 22–29..

54. Топоров, В.Н. Пространство и текст [Текст] / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – 129 с.

55. Химич, В. В. В мире Михаила Булгакова: монография / науч. ред. Л. Ф. Быков [Текст] / В.В. Химич.– Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2003. – 332 с.

56. Цивьян, Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) [Текст] / Т.В. Цивьян // Труды по знаковым системам. - Тарту, 1978. - С. 65-85

57. Щукин, В. Г. Концепция Дома у ранних славянофилов [Текст] / В.Г. Щукин // Славянофильство и современность. СПб., 1994. С. 33—47.

58. Яблоков, Е.А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия» [Текст] / Е.А. Яблоков// М.: «Языки русской культуры», 1997. – 192 с.

II. Список источников:

1. Булгаков, М.А. Мастер и Маргарита [Электронный ресурс] / М.А. Булгаков // М.: АСТ – 2014. – Режим доступа:

http://nashbulgakov.ru/books/mim_book.

2. Булгаков, М.А. Белая гвардия [Электронный ресурс] / М.А. Булгаков // М.: АСТ – 2013. – Режим доступа:

http://nashbulgakov.ru/books/mim_book.