

**ШЯУЛЯЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГУМАНИТАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**

ДИНА МАСТЕЙКЕНЕ

Студентка II курса магистратуры по литературологии

**РАЗВИТИЕ БИБЛЕЙСКОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ
МИХАИЛА БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»
И В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ МЕЛА ГИБСОНА
«СТРАСТИ ХРИСТОВЫ»: ФИЛОСОФИЯ СТРАДАНИЯ**

РАБОТА МАГИСТРА

**НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ:
доц. др. Гинтарас ЛАЗДИНАС**

ШЯУЛЯЙ, 2007

**ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
HUMANITARINIS FAKULTETAS
ISTORIJOS IR LITERATŪROS TEORIJOS KATEDRA**

DINA MASTEIKIENĖ
Literatūrologijos magistrantūros II kurso studentė

**BIBLINIO DISKURSO SKLAIDA MICHAILO BULGAKOVO ROMANE
„MEISTRAS IR MARGARITA“ IR MELO GIBSONO VAIDYBINIAME FILME
„KRISTAUS KANČIA“: KANČIOS FILOSOFIJA**

MAGISTRO DARBAS

**MOKSLINIS VADOVAS:
doc.dr.Gintaras LAZDYNAS**

ŠIAULIAI, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

I. Введение.....	4.
II. Философия страдания.....	9.
2.1. Социологический аспект анализа философии страданий.....	14.
2.2. Коммуникативный анализ страдания в романе «Мастер и Маргарита».....	19.
2.3. Сакральность духовных и физических мучений в фильме «Страсти Христовы».....	47.
III. Выводы.	65.
Santrauka.	68.
Источники.....	69.
Литература.	70.
Приложения	

I. Введение.

С точки зрения семантики, типология дискурсов обосновывается их опытом высказывания истины, характерным гомогенным культурам. Французские семиотики обозначили дискурс как значение, возникающее в результате взаимодействия двух систем, осознаваемое, как динамическое движение (17,207). Конструкция дискурса заключается в том, чтобы воплотить «истину».

« «Истина» художественного текста – это реальность, осмысленная в опыте частного человеческого переживания.... Автор художественного произведения стремится посредством деталей воссоздать событие (или ситуацию) во всей осязаемой конкретности, чтобы читатель мог пережить описанное как часть собственного опыта.» Л.Райкен (5,19).

В наши дни, в эру меди и различных технологий, расстояние между истиной и действительностью, между реальным и метафизическим понятием дифференцируется в определённом направлении. Связь с адресатом – вот цель современного дискурса и достижение этой цели осуществляется разнообразными способами. Универсальными принципами репрезентации текста являются различные оппозиции, иерархия уровней, подтекст или интертекст, закодированное содержание, специфика языка символов, отражённые вербально и невербально в литературе и кинематографе.

В данной работе будут рассмотрены знаки и коды парадигмы страдания в кинотексте по методу семиотической коммуникации, акцентирующей понимание передачи информации как конструкцию кодов, знаков и культуры, которые создают свои значения. Конотация и денотация значений зависит от эмоционально-культурных ценностей. Взаимодействуя друг с другом, знаки создают кодовое сообщение на вербальном и невербальном уровне. Слова и визуальные символы занимают важное место в коммуникативном процессе при передаче и декодации, как утверждает Д. Фишке (J. Fiske (13, 64)).

Анализируя проблему философии страдания, важно рассмотреть **понятие страдания**. В толковом словаре С.И. Ожегова данное слово объясняется как негативное явление, физической или нравственной боли (№3,275). Эмоциональный концепт страдания содержит понятия **страха, утраты, потери, жертвы, проклятия, смерти, ущерба, урона**. Главным аспектом в семантике данного концепта является его переживаемость, которая в большей степени ассоциируется с негативными чувствами (боль, неприятность, досада, скорбь, сожаление, злость, горечь и др.), а также явлениями (похороны, смерть, горе, война, разорение, пожар, стихийное бедствие и др.). Характерной особенностью данного концепта являются этические, социальные, лингвистические и психологические аспекты

феномена, в последнем выделяется причинно-следственный признак (№4,71). Наивысшая степень страдания называется мукой. Абстрактная сущность, невидимый конструкт *страдания* принимает лики видимого, материального, отождествляясь с ним. К понятию страдания можно отнести и такое понятие, как **контемплация**, феномен сублимативного, внутреннего духовного очищения, связанный с душевными переживаниями субъекта.

Нами так же будет рассмотрена точка зрения известных мыслителей, философов, теологов по отношению изначального происхождения страданий и зла.

Библейский дискурс философии страданий разворачивается в нескольких аспектах: **в целях воспитания, в целях наказания и в целях испытания** человека, а то и целого народа. В Св. Писании немало мест посвящено описанию страданий людей в связи с преждевременной смертью из-за непослушания (сын Давида Авесолом, судья Самсон и др.), из-за гордости и превозношения (царь Ирод, Корей и др.), из-за преступления, убийства (царица Иезавель, Содом и Гомора и др.). В целях воспитания, посылаемые тяжкие болезни, оканчиваются исцелением (Немия, сирийский военачальник, Мириам, сестра Моисея, и др.), а трудные ситуации (пророк Иона, Руфь и др.) служат целям воспитания. В целях испытания описаны не только болезни (страдания Иова), но и трудные военные ситуации (пророк Иеремия и др.). Страдание, как последствие проклятия имеет так же свой ракурс (проклятие Каина, города Иерехона и др.). Нами будет рассмотрен **аспект наказания и невинной жертвы**.

«Мастер и Маргарита», «Страсти Христовы» – в этих названиях ощущается какое-то родство чисто эмпирически – на уровне мифологических валентностей сюжета, а при ближайшем рассмотрении, на уровне интертекста и коммуникативной связи тематических мотивов. Сопоставляя и выявляя скрытые цитаты, оба произведения приобретают ценность при условии обращения к той методологической тенденции, которая позволяет воспринять общий мотив страдания, как осмысленный и поданный в своеобразной интерпретации данными автором и режиссёром. В свою очередь, анализ произведений с точки зрения коммуникативного дискурса и форм повествования предусматривает чуткое оперирование приёмами и концептами традиционного раздела литературоведения, в области теории жанров.

На первый взгляд, перед исследователем сразу раскрывается пропасть поставленного вопроса: правомерность сопоставления столь различных образцов, в известном смысле прямо противоположных по своим эстетическим канонам: роман в романе Михаила Булгакова и интерпретация повествования драматической концовки Евангелия в художественном фильме режиссёра Мела Гибсона «Страсти Христовы». Данный объект

кинематографа будет рассмотрен, как **одна из ветвей коммуникации**, акцентированной на **невербальной** передаче-участии, не требующей экспрессивного ответного действия. Однако, оба произведения несут некую общность в своей жанровой структуре в области свободы функционирования, а также в области органичного наложения и своеобразного сложного сочетания текста и интертекста в сюжетных элементах, общность визуального дискурса, как риторики конструктивного изображения.

Если фильм «Страсти Христовы» находится в близкой связи с Евангелием, то роман Булгакова «Мастер и Маргарита» обязан воздействию на него шедевра Гёте. Это ощущается уже в трактовке демонизма и перспективе гётовской трагедии. Начиная с пролога, план микрокосма («мучения» и «стремления» человека) преподносится на широком фоне макрокосма – гармония вселенной, непостижимость мироздания... Раскрывается индивидуальность аспекта страданий главных действующих лиц. Оркестрированная «симфоническими» ходами поэма «Фауста», выдаёт общность гётовской трагедии и булгаковской мистерии-буфф. С развитием сюжета в структуре произведения становятся явными переплетения средневековой мистерии и античности.

Внимательное сопоставление отдельных композиционных элементов структуры романа «Мастер и Маргарита» и художественного фильма «Страсти Христовы» позволяет обнаружить общие черты жанра мистерии и его своеобразие. Органические грани, раскрывающие общность апокалиптических финалов сводят в одно единое целое исходные мотивы. В данном случае финалы мистерий ставят как проблему и загадку, основные христианские мифологемы: грехопадение, страдание, спасение, искупление, очищение...

Библейский дискурс философии страдания – это прежде всего страдание без вины, акцент страдания невинного Сына Божия, а также страдания невинных людей. Неожиданная гибель, мучение, смерть от рук преступников, болезнь и всякого рода несчастья, - всё это в Писании, претендует на место правдивого описания истории.

Однако, современное искусство, режессура и модернистская литература по-своему передают библейские сюжеты и истины. Авторы и режиссёры, бросая вызов современному религиозному догматизму и сложившемуся общественному укладу, нарушая традиции и каноны, шокируя зрителя и читателя, своими произведениями, стремятся привлечь внимание общественности, вызвать её на сокровенно-интимный диалог, тем самым вскрыть внутренний конфликт и общественные пороки. Одним из таких фильмов, вызвавших большие споры, и является художественный фильм американского режиссёра Мела Гибсона «Страсти Христовы», поставленный в 2000 году. Ни один фильм, поставленный ранее о жизни и страданиях Христа не был так детально конкретизирован и не отображал внутренние

трансцендентные и внешние экзистенциальные переживания Бога-человека в его последние двенадцать часов жизни.

Следует отметить, что Булгаков не менее натурально и шокирующе изображает смерть Иешуа в романе мастера, что проявляется в конкретной точности некоторых деталей измождённого тела Христа на кресте.

В России последним фильмом, упоминающим о жизни Христа, является постановка фильма по книге Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», которая была удачно завершена в 2005 году под руководством режиссёра Владимира Бортко. Десятисерийный художественный фильм создан близко по тексту, что является его особым преимуществом, и может послужить нам так же вспомогательным материалом. Этот фильм широко обсуждался в русских кругах и вызвал немало споров и нареканий.

В целом, булгаковский роман о «Мастере и Маргарите» повествует о страдании людей в эпоху советских времён тоталитарного режима Сталина. После революции 1917 года начался гигантский процесс изменения духовной атмосферы общества, переоценка ценностей. Новый строй, другая система политических взглядов предъявили новые требования к писателям советской литературы. Церковь была отделена от государства, религия была провозглашена как «опиум для народа», а религиозная литература была строго запрещена. «Храмы Божии» были превращены «в места отхожие», как говорил Есенин. Использование библейских эпизодов допускалось в атеистических целях или с целью высмеивания человеческих слабостей, а так же пороков общества, таких как бесчинство, бюрократия, пьянство.

Именно в такой сложной и опасной обстановке жил и творил известный писатель М.А. Булгаков. Его последний роман «Мастер и Маргарита» (1940) был написан в страшные времена репрессий, и долгое время считался запрещённым, так как мастерски отображал гротескный образ современности 30 – 40 годов. Переплетение реальности и мистики, философии и психологии, острая критика в адрес существовавшего порядка, – всё это вызвало характерную реакцию, роман был опубликован только в 1966 г. и то в сокращении, полностью был напечатан за рубежом. Этот заключительный, в творчестве Булгакова, роман вызвал много споров о кинематографе и среди литературоведов. Споры о прототипах действующих лиц, о книжных источниках тех или иных слагаемых сюжета, философско-эстетических началах, о том, кто является главным героем продолжают по сей день. Однако, важно подчеркнуть, неоднозначный талант писателя и его способность донести до наших дней в комическом и реалистическом плане **философию моральных и физических страданий** человека в обществе с тоталитарным режимом.

Данная работа магистра состоит из введения, основной части с тремя подразделами, из выводов, santraukos на литовском языке, списка источников, литературы и

приложений. В основной части рассматривается философия страданий в аспекте происхождения зла и путей его преодоления, где на основе размышлений известных философов и мыслителей о благе, добре и зле, раскрывается общий библейский дискурс. В первом подразделе рассматриваются социальные поля, на которые распространяется ракурс страдания, и их взаимодействие между собой. Во втором и в третьем подразделе анализируется текст и кинотекст с точки зрения коммуникации по структурному принципу, выделяя доминант страдания и муки в визуальной и невербальной плоскости. По принципу структурализма рассматриваются такие фигуры, как пространство, цвет, иконический знак, хрономатика, символ. Рассматриваются такие, невербальные коды, как мимика, проксемика (дистанция), кинестезические (поза), эмоциональные индикаторы.

Целью данной работы является: рассмотреть развитие библейского дискурса философии страданий и его проявление в современной литературе, режессуре на примере романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и в художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы».

Задачи:

- Изучить научно-исследовательскую, философскую и публицистическую литературу, относительно философии страдания, как корня зла.
- Изучить невербальный коммуникативный аспект в кинотексте, интертекстуальность библейских сюжетов.
- Определить действие социально-психологического аспекта на примере избранного произведения и его кинематографа.
- Определить в чём сходство и в чём различие данных произведений и их ближайших источников.

Методика:

провести социологический, герменевтический, теологический, коммуникативный, психологически-аналитический, сравнительно – описательный, интертекстуальный анализ философии страдания в романе «Мастер и Маргарита» и в фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы».

II. Философия страданий.

Анализируя развитие библейского дискурса в современной литературе и режессуре, важно обратить внимание на соотношение литературы, теологии и истории.

Всемирная история – это история человеческих страданий: боль, смерть и болезни, перед которыми бессильна современная медицина; бессмысленная жестокость и чудовищные злодеяния, кровавые и опустошительные войны. История человечества – это история постоянного противоборства, неравенства и социальных потрясений, а для отдельно взятого человека – это одиночество, внутренняя опустошённость, обезличивание и несправедливость. Для многих людей страдания являются несовместимыми с представлениями о благом Боге. Проблема страданий и зла на глубинном уровне тесно смыкается с нашим отношением к Богу и нашими представлениями об окружающем нас мире. Литература является непосредственным источником, отображающим мышление современного человека и его секуляризм. При этом, негативисты и позитивисты прямо или косвенно, всё равно соприкасаются с основными темами христианства, отображая своеобразный мир эстетических взглядов и экзистенциальных проблем. Теологические нормы часто противостоят нормам секулярного общества. Целью теологии является не только объяснение христианских истин, но и объяснение трансцендентного опыта.

Философия страданий - эта тема тесно связана с вопросами происхождения добра и зла, света и тьмы, концепции грехопадения. Человечество, пытаясь разрешить вопрос о происхождении зла выдвигало различные теории – как с позиций полетеизма, так и в рамках монотеистических религий. Тема человеческих мучений, духовных и физических, интересовала многих мыслителей и философов на протяжении многих веков.

Платон (428-348 до н.э.) высшей из всех идей считал идею Истинного Блага. «Высшая из всех форм познания есть познание идеи Блага: именно от неё все вещи, которые добры, справедливы и тому подобное, получают свою ценность...» (6,12). Выдвигая свои постулаты, Платон мечтал о создании гармоничного государства, где всё взаимослужит развитию личности и общества, его духовной культуре. Человек, ищущий и познавший истину, не должен совершать зло, так как это противно его натуре. Демокриту, Сократу и Платону зло являлось предметом непросвещённости, что оправдывало неосознанное зло человека.

Путь познания веры – это путь к вечной жизни. Тезису «веровать, чтобы понять», предшествует тезис «знать, чтобы уверовать», как утверждал **Св. Августин** (354-430). Пережив обращение, он осознал, что Бог есть высшее благо и любовь. Бог сотворил мир, в основу которого изначально было положено добро, а не зло (как утверждали манихеи). **Зло** – это иссякание, отсутствие добра, оно возникает тогда, когда нечто, само по себе являющееся добром, начинает неправильно функционировать. Кроме того, Августин

разработал доктрину о «первородном грехе», где учил, что все согрешили «в Адаме», первочеловеке, и потому все рождаются грешными и нуждаются в Божьей благодати. Проблему страданий св. Августин (6,20) рассматривал в связи с проявлением свободной воли ангелов и человека. Их падение (восстание против Бога), является причиной греха и источником нравственного зла. Страдания Христа, отразили высшую меру страданий, ради освобождения от оков зла и греха, как корня многих земных мучений всего человечества, ради источника вечной жизни.

Иммануил Кант (1724-1804) рассматривал проблему добра и зла в области морального закона в пределах человеческого разума. Перемена мышления – именно этот шаг, по утверждению Канта, переводит человека из области зла в сферу добра и способствует его моральному воскресению. Облекшись в нового по духу человека, субъект отрекается от греха, чтобы жить в истине и добре. А все страдания на пути обновленного духом человека – это уже не страдания в наказание, но испытание в целях духовного возрастания (16,84). Человек, на пути своего преобразования, должен иметь достойный образец, примером которого и является Божий Сын.

Ф.Й.В. Шеллинг (1775-1854) по-своему рассматривает проблему происхождения зла. Натурфилософия Ф. Шеллинга вопрос о личности Бога рассматривала в тесной связи с вопросом об отношении Бога ко злу. «Универсальная воля» Бога приводит все космические силы к внутреннему единству. Этой универсальной воле противостоит частная, индивидуальная воля отдельных творений, коренящаяся в отличной от Бога основе. Преобладание обособленной воли индивидуальных существ над универсальной волей и составляет зло. Человек является центром раздвоения двух этих полюсов. Зло в человеческой природе состоит в стремлении от первоначального абсолютного центра к периферии. Шеллинг оспаривает мнение блаженного Августина и Лейбница, что зло, причиняющее страдание человеку, есть чисто отрицательное понятие недостатка или отсутствия добра. Зло, по его мнению, является положительной силой, направленной против силы добра. «Небу противостоит не земля, но ад», – утверждает Шеллинг, – и подобно энтузиазму добра существует так же «воодушевление зла». Хотя зло и представляет силу, враждебную Богу, но только при его посредстве возможно самообнаружение Бога. Бог обнаруживает себя в преодолении своей противоположности, т.е. зла, также как всякая сущность обнаруживается в своей противоположности: свет – во тьме, любовь – в ненависти, единство в раздвоенности. Зло побеждается актом отречения от своей индивидуальности и в этом самоотречении, как в огне, должна очиститься человеческая воля, чтобы стать причастной универсальной божественной воле. Человек в силе преодолеть свою главную слабость – страх перед добром, требующим самоотречения

и умерщвления своего себялюбия. В этой способности и состоит свобода, как внутреннее самоопределение, а не как свобода выбора (8,31). Таким образом, Шеллинг выдвинул не только гипотезу о зле и его происхождении, следствием которого является человеческое страдание, но и гипотезу преодоления этого зла и страданий.

Сёрен Кьеркегор (1813-1855), основоположник экзистенциализма, свой личный жизненный опыт воспринимал как драму, из которой проистекала и формировалась его философия. Философию страдания и веры он отразил в своём трактате «Страх и трепет», повествуя о вере Авраама. Отец, предающий своего единственного сына на заклание, переносит муки непомерной душевной боли, но выдержав испытание, становится примером подвига веры. Более того, в своей немощи Авраам покорил сердце Бога, став отражением Божьей силы, образом будущих страданий Бога-Отца, отдающего на заклание единокровного Сына во искупление греха. Таким образом, критикуя философию системы Гегеля, Кьеркегор (6,69) противопоставил рациональному подходу нерациональный подход, своеобразный «прыжок веры» в нечто объективно недоказуемое, его переживание, проявление воли и преодоление духовных терзаний.

Философская позиция **Мартина Хайдеггера** (1889-1976) основана на представлении экзистенции Бытия. Страх, смерть и страдание дают человеку представление о его *теперь-бытии* (обозначенное словом Dasein), о его «бренности». Человек, по Хайдеггеру (6,71), всегда трансцендентен: он вырывается за пределы теперешнего его положения, стремясь стать тем, чем он ещё не есть. Неадекватное восприятие Бытия означает неадекватное восприятие самого себя. Каждый должен найти своё личное отношение к Бытию посредством размышлений о собственной смерти, что является единственным подлинным путём к жизни.

В понятиях о человеческих мучениях находит своё отражение тема преступления и наказания. Этот аспект хорошо раскрывает в своём творчестве русский писатель, мыслитель, **Ф.И. Достоевский** (1821-1881). Внутренние незапланированные душевные страдания постигают человека как следствие внешнего спланированного преступления. Это один из ракурсов сферы внутренних и внешних страданий человека. В «Преступлении и наказании», в «Братьях Карамазовых», «Записках из мёртвого дома» Достоевский рассматривает страдания душевные и физические. В последнем упомянутом произведении широко раскрывается моральное разложение человеческой души на примере жизни катаржников. Писатель изображает озлобление уже озлобленных людей, ожесточенных в своих преступлениях. Одно пребывание с такими людьми является высшим наказанием, адской мукой «вынужденного общего сожительства» с ними. С одной стороны, показаны их низость и убожество: убивая детей убийца наслаждается страданием жертвы, может

убить из ненависти, жадности, зависти, при этом не испытывать осуждения совести. С другой стороны, описывается стремление некоторых каторжников сохранить человеческое достоинство: невинноосужденный, страдая не ожесточается, но старается преодолеть все испытания. Другой герой стремится искупить свою вину умышленным страданием из религиозных побуждений, с целью христианского очищения души, третий - остается человеком из побуждений совести и дворянской чести. Соотношение различных преступлений и различных физических наказаний, а вместе с ними и разного рода страданий переплетаются в зависимости от морально-культурного уровня человека, его вероисповедания и способности с терпением преодолевать зло, самоотверженно переносить муку пребывания на каторге.

В библейском дискурсе сущность зла устанавливается не субъективно, но объективно, экзистенциально, в отношении нанесённого ущерба личности и её личной связи с наивысшей Личностью – Богом. Неотъемлемой частью теологии, основанной на теоцентрическом понимании, является так же и демонология. Именно теологическое мышление порождает осознание демонического феномена, который, в свою очередь подтверждает тайный порядок управления высшей божественной власти. Опираясь на библейский источник, возможно обнаружить понимание страданий в двух сферах: в земной и в потусторонней. Земная сфера раскрывает не только мир внешних человеческих отношений, но и внутренних духовных переживаний. Потусторонняя сфера представляет отношения высших невидимых сил и духов: демонов и ангелов, человеческих душ, обитающих в ином трансцендентном мире, Бога, как Владыки всего видимого и невидимого, в своей высшей триединой ипостаси: Бог – Отец, Бог – Сын и Бог – Дух Святой.

Тематике вечных страданий посвящается тема ада или по-еврейски - *шеола*, где души мучаются в вечном огне, что напоминает в греческой мифологии подземное царство Аида. В Священном Писании ад – представлен местом потустороннего пребывания душ, «Ложе Авраама», где пребывают благодетели и страдальцы мира сего, что созвучно с греческими представлениями «Елисейских полей», а также «место мучений» в огне. В Евангелии от Луки, Христос упоминает притчу о бедном Лазаре и богаче (№2, Лук.16:19-31). Благополучное положение богача изменилось после смерти, за пределами земной жизни. Он оказался в таком «месте мучений», где жаждал и мучался в огне, получая возмездие. На просьбу о помощи Авраам ему отвечает: «Чадю! Вспомни, что ты получил уже доброе твоё в жизни твоей, а Лазарь злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь; И сверх всего того, между нами и вами утверждена великая пропасть, так что хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и оттуда к нам не переходят» (№2, Лук.16:25,26). В данной притче Христос показал, что человеческие страдания на земле могут быть возмещены в потустороннем мире, а зло не получившее наказания при жизни получает возмездие после смерти. Кроме того, Христос

опровергает словами Авраама представление богача о том, что возможен переход из места блаженства в место мучения, также как и обратный вариант. Представление о «чистилище» для богача не подтвердилось, приговор был окончательным. Как видно из данной притчи, человек не всегда может видеть причины своих страданий, но это не освобождает его от ответственности. Поведение в земной жизни является решающим фактором для положения в потустороннем мире.

В книге Иова особенно широко раскрывается тема человеческих страданий, где показана панорама потусторонних и земных событий, столкновение трёх сил Божественной, демонической и человеческой... « Но человек рождается на страдание, как искры, чтобы устремляться вверх» (№2, Иов 5:7). Аспект «искры», вносит аспект сгорания человеческой жизни, её быстротечность. Это понятие приближает понятие о смерти, которая переносит человека в иное измерение трансцендентного пространства. **Александр Мень** (1935-1990), русский философ, учёный –библеист, писал: «В Книге Иова уже содержится весь «карамазовский» бунт против Бога и мира, в ней дан и полный набор экзистенциальных характеристик человека. Он хрупок, ничтожен, задавлен страхом и неуверенностью. Мир для него полон ужаса... Самое непостижимое, что этот человек, призывавший Бога на суд, оставался всё же человеком веры. И если греческие трагики чаще всего искали ответа в идее родового возмездия или в тайном, пусть даже неосознанном, грехе (как то было с Эдипом), то ничего подобного нет в Книге Иова. Она отрицает наследственную вину и провозглашает триумф праведной жизни» (4,155-156). Эта книга по-своему даёт ответ на вопрос, почему страдают невинные... И можно вполне согласиться с Александром Мень, что все пути Творца направлены на конечное благо мира, сколь бы загадочными они не казались людям.

Страдание в целях духовного роста, с целью достижения зрелости; смысл смерти, а так же её конечный штамп, подводящий всему свой осмысленный итог; смысл муки и страдания – такие вопросы рассматривает **Кестутис А. Тримакас**. Священник-психолог, доктор философии и теологии, в своей книге «*Žmogaus aukščiausi skrydžiai*», он пишет о том, что выбирая зло, человек становится единым с этим злом (19,226), и только через покаяние он «освобождается внутренне» от единства со злом. Сущность зла преодолевается, как осознание вины за нанесённый ущерб себе и другим людям, но особенно за прерывание, с точки зрения герменевтики, «Я – Ты» связи с Богом. Действие зла проявляется в том, что было выбрано вместо Божественной Сущности безбожное зло (19,205-207). Таким образом Бог подвергается «оскорблению» и только Он может простить и восстановить отношения «Я-Ты», « Отец-дитя», «Творец-творение», с отвергнувшим Его человеком. По словам священника, одно из самых тяжёлых

человеческих испытаний – это страдание. Та религия является подходящей человеку, которая отзывается на проблему страдания, указывает её связь (происхождение) с моральным злом, указывает смысл страдания - самоотверженный подвиг. Таковой религией является христианство, свидетельствующее жизнью и смертью, которое словно осознанной печатью отмечает верность Богу и людям. Пример Христа является образцом великой жертвы, реликтом сакрального акта примирения Божьего Духа с духом человеческим (19, 226;230;233).

2.1. Социологический аспект анализа философии страданий.

Общеввропейская тенденция мифотеории акцентируется на переход от коллективно-общинного к индивидуальному мышлению. Человек, в своей изменяющейся сущности, представляет собой рационально-универсальное начало, которое развивается посредством объединения в диалектическом единстве коллективного и индивидуального опыта.

Литература является субъективным объектом исследования в социологии, она проводит различные исследования во всех социальных сферах. Социология исследует аспекты массовой литературы, отношения цензуры, общества и писателя, подчиняющегося или противостоящего требованиям данного общества, а также культурно-специфические аспекты, отношения личности и общественного императива. В нашей работе нам важны:

1. Анализ социального поля «lauko teorija», как поля объективных отношений, их экзистенции и детерминации.

2. Анализ агентов хабитов в аспекте философии страданий.

Говорить о хабитах, по мнению Бордьё (11, 163) (Bourdieu 1971 г.), значит утверждать, что то, что индивидуально-личное - является субъективным, социально-коллективным. **Хабиты** – это социальная субъективность. Настоящим социологическим объектом является не индивид, ни группа индивидов, но отношение воплощения исторического действия в бинарной системе между вещественным и индивидуальным. Это сложное двойственное понимание и сеет хабиты, т.е. трансформированные схемы сознания, системы оценки и действий. Для биологических индивидов они характерны как социальный результат и **поле**, система объективных отношений, которая является квазиреальностью физических объектов, имеющих результат социальности и всё, что он порождает – это репрезентация социального способа деятельности. Социальная

реальность существует двойственно: в реальности и в умах, в полях и в хабитах, во внешнем и во внутреннем. При этом хабиты приспособляются к полям.

Анализ социального поля подразумевает анализ воздействия данного поля на попавший в него объект или субъект. При этом поле не ограничивается внешними рамками, оно имеет свои правила, своё пространство игры, своё распределение доминирующих сил и их конкуренцию.

По теории Бордьё (11,136) (Bourdieu) анализ поля включает в себя три взаимосвязи: **во-первых**, позиция доминирования, **во-вторых**, объективные отношения, конкурирующие формы власти или структура отношений институциональных позиций, **в-третьих**, анализ агентов хабитов, различных системных диспозиций, которые они получили в результате интеграции социального, экономического положения в данном поле, их траектория реализации. При этом поле позиций не отделяется от позиций взглядов. Бордьё подчёркивает, что поле является посредником реализации между участвующими в деятельности и условиями социально-экономической среды.

В романе М. Булгакова нам представлены два противостоящих поля: физический мир, мир реальной тоталитарной системы и мир метафизический, потусторонний, со своими правилами и доминантами. В первом поле можно выделить диспозиции: «Писатель→←Тоталитарное общество», «Вера→←Атеизм», «Свобода→←Давление», «Бюрократия→←Порядок», «Обыватели→←Писатели», «Любовь материальная→←Любовь духовная», «Общественность→←Интеллектуальность», «Счастье→←Несчастье», «Успех→←Утрата», «Человек→←Документ, бумажка» и др. (См.приложение №3).

Во втором поле можно выделить так же оппозиции: «Реальное→←Мистическое», «Добро→←Зло», «Свет→←Тьма», «Верх→←Низ», «Преступление→←Наказание», «Ад→←Рай», «Жизнь→←Смерть», «Месть→←Прощение», «Любовь→←Ненависть», «Видимый →←Невидимый мир» и др. (См.приложение №4).

Каждое из полей отмечено своей доминантой страдания. Первое поле желает подчеркнуть свою универсальность и силу, при этом исключить любое вмешательство извне, даже в сфере мышления. Давление в тоталитарной системе осуществляется сверху вниз, поэтому положение любого члена данного общества находится под постоянным контролем. Всё должно подчиняться правилам тоталитарного порядка и потому, сверхъестественная теория метафизики должна быть исключена. Социально-экономическая система диктует свои рамки и условия, подвергая риску не только жизнь отдельного индивида, но и его поддерживающей группы единомышленников.

Второе поле не исключает первое, оно репрезентирует своё доминирующее превосходство и выступает в миссии правосудия и возмездия. Здесь царит свой порядок, который установлен иначе нежели бюрократический социализм. Метафизический мир, воздействуя на мир реальный, не давит на него сверху вниз, но включает в свою игру, где есть свои правила существования добра и зла, где учитывается воля человеческая и воля Божья, как наивысшая воля света и любви. Здесь нет строгих рамок, всё пространство, время и место действия находится под знаком бесконечности, трансформации, перевоплощения. Духовное поле мистической философии противопоставляется материальному полю социалистической философии, как поле борьбы добра и зла.

В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» развитие действия начинается с философии о вере и существовании Иисуса Христа как личности. Перед нами разворачивается картина политически-атеистического общества с действующими в нём формами распределения структурных организаций. Философский ракурс страдания можно рассмотреть в двух планах: в сфере личных отношений главных героев и в сфере общественной окружающей среды, иначе говоря, в мире реальном и ирреальном, трансцендентном. При этом действующие в бинарном пространстве общества хабиты, по своему проявляют себя то в одном, то в другом поле действия.

Уже в первых пяти главах перед нами показана реальность советского общества с его идеологией и бюрократическим аппаратом. Современные социологи отмечают тот факт, что именно в советское время была создана сверхсистема «государство в государстве», где управление государственным аппаратом было под контролем партии, исполняющей роль сверхгосударственной надстройки, сосредоточившей власть в одних руках. Булгаков сумел изобразить в своём романе не только социальную систему 20-30 годов, но и «витающую» атмосферу данного общества, для которого характерна внешняя политика преукрашивания и внутренняя духовная аморальность на почве атеистического мещанского мышления, превращение духовных ценностей в материальный ширпотреб, обесценивание человека как личности-индивида. Мастерски изображается зависимость положения человека в обществе от разного рода справок, документов, бумажек: «нет документа, нет и человека» - заявляет Коровьев, уничтожая историю болезни мастера (№1,198). Государство вполне осознанно проводит политику «промыывания мозгов», понимая роль литературы, как основного источника информации. При этом, те писатели, которые не подчиняются общим целям и намеченным планам партии, становятся изгоями общества, их книги не печатаются, либо подвергаются жёсткой цензуре. Всё, что не входит в рамки поля строительства социалистического общества подвергается критике вплоть до уничтожения.

Перед нами конкретное столкновение с временем всеобщей администрации и бюрократии, где агенты правительственных или неправительственных групп ведут борьбу за формы власти. Сущность этой борьбы - добиться своей цели, вооружившись законом, нормой, административными средствами (субсидии, доверенности, справки, выговоры, доносы)... При этом важно использовать всё, что причисляют к государственной политике, как особой области политической деятельности и власти, с целью управлять и пользоваться положением. Безусловно, всё это причиняет немало страданий нижестоящим по служебной лестнице.

Следует отметить, что государство является проявлением множества различных полей, в которых ведётся борьба на определённой территории за выполнение определённых норм. Например, в романе мы видим поле действия домоуправления, как государственного сектора управления жилплощадью, который взаимосвязан с управлением финансами, а также с культурным полем писательского общества. Во всех полях наблюдается, характерная подотчётность снизу доверху и подразумеваются объективные отношения между пространствами позиций власти, имеющих разные формы. Между ними ведётся своя конкуренция за более стабильные сети (союзы, кооперации, льготные привилегии, сферы обслуживания). Если исследовать более конкретно, то можно обнаружить глубинные причины конкурирующих «частных» агентов или организаций. Так финансовая система банков заинтересована в строгой подотчётности и контроле бумаг по учёту финансов.

Не случайно, в романе у М.Булгакова, сатана вносит умышленный финансовый разлад, показав, как простая махинация с деньгами может повлиять на чиновников и на всю банковскую систему бухгалтерии, как нарушается подотчётность в связи с мистической пропажей крупных сум денег. Превращение денег в бумажки доставляет не только страдание их владельцам, но и подтачивает корни самой банковской системы, увеличивая инфляцию, что наносит ущерб всему государству. Действие культурного поля тесно взаимосвязано с полем действия московского общества писателей, регулирующих культурную деятельность, посредством чего добиваются связей с другими бюрократическими инстанциями, обеспечивающими приоритеты и льготы. Так, постройка дач в подмосковье репрезентирует связь с полем действия кооператива строительства, выдача премий – с полем действия министерства финансов.

Вся система полей организована на основе материальных вещей в конкретной реальности, не признающей эмпирической реальности.

Инвестиции – это реализация государственного капитала, которые являются основным стимулом действия множества полей, при этом каждое поле выдвигает свои нормы и

«правила игры». Правила игры, в литературном обществе Берлиоза – это условия держаться принципов социалистического реализма и государственной политики атеизма, которые сформировались исторически и социально, а не универсально. Всё это подчиняет общие государственные механизмы, конкретные формирования (поля), которые включают в себя систему экономики, капитала, инвестиции, интересы, специфические формы в каждом поле.

Отношения между различными полями и различными хабитами, их инварианты и вариации социологически обосновываются феноменологическими возможностями. Чаще всего это двойственные отношения. Поле структурирует хабиты, которые есть результат, характерный данному полю отношений или разделений, несоответствий хабитов. Человеческая жизнь, или хабиты, как социальный конструкт, есть часть реальности, передающей смысл самой реальности.

Как в булгаковском романе, так и в художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы», можно выделить два противостоящих друг другу поля: мир реальной социальной системы Римской империи и мир трансцендентный, потусторонний.

В первом поле можно выделить следующие диспозиции: «Первосвященник→←Пилат», «Иудеи→←Римляне», «Толпа→←Римская охрана», «Христианство→←Язычество», «Язычество→←Иудаизм», «Мифическое→←Реальное», «Традиционное→←Нетрадиционное», «Индивидуальное мнение – Коллективно-общественное мнение» (См. приложение №3).

Во втором поле можно выделить почти аналогичные булгаковскому роману диспозиции эмпирического поля: «Свет→←Тьма», «Любовь→←Ненависть», «Добро→←Зло», «Преступление→←Наказание», «Реальное→←Потустороннее», «Невиновность→←Вина», «Небо→←Ад», «Царство земное→←Царство небесное», «Верх→←Низ», «Внешний мир→←Внутренний дух. мир», «Злонамеренность→←Возмездие», «Добродетель→←Преступление», «Видимый→←Невидимый мир» (См. приложение №4).

Первое поле исключает возможность воздействия второго, проявляет давление сверху вниз, второе поле не исключает первое, но тайно включает в своё поле действия, превращая внешний мир в поле борьбы добра и зла, центром которого является человеческое сердце, внутреннее состояние человека.

В первом поле конкурирующее пространство власти постоянно находится в напряжении между духовенством и местными властями. Положение народа находится под давлением влияния римского язычества и патриархально-традиционного уклада царя Ирода и местных священников. Борьба проходит как на идеологическом, так и на

материальном уровне. Пребывание в такой атмосфере вызывало не мало бесчисленных страданий невинных людей. Иудеи ждали избавителя – Мессию. И вот, явившийся Мессия приносит с собой мысль, прежде всего, о внутренней духовной свободе, предоставляя истории продолжать своё течение, тем самым, указав путь внутреннего очищения, а затем как последствие этого – путь внешних перемен. Евреи же ожидали Мессию, который освободит их от ига римской власти и язычества. Напряжённость политической власти, на фоне религиозных распрей местной власти первосвященников, усиливает напряжение в отношениях общественного императива и такой неординарной личности, как Иисус Христос, который внёс иное понимание материального и духовного, отношений власти в земном мире и в Царстве небесном. Перед нами картина столкновения трёх идеологических полей: **идеологии римской империи – зарождающегося христианства и догматического иудаизма.**

Таким образом, рассмотрев социологический аспект, можно прийти к выводу, что тема страданий пропитывает всю социальную среду тоталитарной системы общества. Мифологические и библейские понятия переплетаются в социально- коммуникативном ракурсе, создавая новые аспекты, модернизируя старые, и образуя новые коммуникативные образования и социальные поля.

2.2. Коммуникативный анализ страдания в романе «Мастер и Маргарита».

Следует отметить, дифференциацию между печатной и визуальной формой коммуникации. Чтение связано чаще всего с таким диалогом, где субъект «Я» ведёт диалог с самим собой, как с объектом, и, как с иным субъектом. Это индивидуальная интерпретация параллельна интерпретации чтения текста другим человеком. Чтение отличается от визуальной формы тем, что видео представляет интерпретацию режиссёра, а печатный текст позволяет каждому индивиду интерпретировать по-своему определённые фрагменты текста.

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» в своей основе несёт черты античной и христианской мистерии. Это, своего рода, мистерия тайного языческого посвящения, определяющая загадочность атмосферы романа, её мистику и фантастику, как основные приёмы изображения персонажей и ситуаций.

Философский ракурс страдания можно рассмотреть в разных диспозициях: в сфере личных отношений главных героев и в сфере общественной окружающей среды, в мире реальном и ирреальном, трансцендентном (См.приложение №5).

С точки зрения коммуникативного анализа, важно выяснить:

1. Определённые структурные коммуникативные поля.
2. Провести сравнительный анализ библейского дискурса в тексте и кинематографе.
(на примере первой серии и соответствующих ей глав)
3. Определить общие точки соприкосновения печатного текста и визуального, невербального.

Советская идеология подчиняющая себе все круги общества, (в том числе и литературу) преследующая инакомыслящих, прозябающая в своем самохвальстве, способствовала нравственному разложению поэтов и писателей: процветанию графоманства и бюрократии.

Дом Грибоедова, «старинный двухэтажный дом», казалось бы, должен быть музеем знаменитого писателя для будущих поколений, однако, он утрачивает свою память, никто уже точно не помнит кто в нём жил, никому это не важно, так как в нём обосновался дом писателей, литературный центр народного просвещения, во главе с Берлиозом. И от памяти о Грибоедове, осталась только его фамилия, используемая со свойственной разговорной фамильярностью: «Я вчера два часа протолкался у Грибоедова», «Поди к Берлиозу, он ...принимает в Грибоедове...» (№1,39). Эта булгаковская ирония над советским потрибетьским отношением к истории и историческим местам звучит постоянно со свойственным комизмом. Таким образом, дом Грибоедова, где размещается МАССОЛИТ, ресторан в этом же здании - символы превращения литературы в насыщение мещанских appetitov. Возникают структурные коммуникативные поля с оппозициями:

Культура→← Продукт ширпотреба

Творчество →←Графоманство

Писатели→←Мещанство

Дом Грибоедова→←Дом бюрократов-писателей

Дом писателей→←Общество потребителей

Центр просвещения→←Ресторан

Идиллия→←Ад

Моральность→←Аморальность

Мистика→←Реальность

Ровно в полночь, по словам автора, жизнь ресторана превращалась в «ад». « И плавится лёд в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно...О боги, боги мои, яду мне, яду!...» (№1,43). Реальное превращается в саркастическую мистику. Каждый предмет описан со свойственной ему герменевтической характеристикой в плоскости бытия-здесь и в ирреальном пространстве. «Плавится лёд» – как плавится раскалённая лава, «налитые кровью бычьи глаза» - типология ужаса в адской демонической перспективе. И только яд может избавить автора от мучения наблюдать эту жуткую реальность пресыщения. «Ад – это «другие»», как сказал известный драматург Сартр (Sartre'o) и Булгаков поддерживает и распространяет эту идею. «Другие» - это филистеры общественной системы с её тоталитарным характером. «Другие» - это те доморощенные критики, поэты и писатели-моралисты, которые ради денег и хорошего места готовы стереть с лица Земли всё, что не входит в рамки советской идеологии и морали.

Схематические образы бюрократов носят маскарадный характер и в то же время ведут переключку с библейскими признаками власти апостолов во главе со Христом. Не случайно, заместитель Берлиоза становится во главе управления (в роли Христа) и вызывает к себе двенадцать членов правления (как 12 апостолов), для обсуждения «неотложных вопросов» (№1,44). Возникает коммуникативная оппозиция: **«Писатели – апостолы»**. А тем временем, «братья во литературе» продолжают свое бурное веселье в ресторане, словно «пир во время чумы».

Что может повлиять на бюрократический ум и самодовольство чиновников таких, как Берлиоз, Латунский, Лиходеев, Павианов, Богохульский? Чтобы сокрушить и показать их полное ничтожество и бессилие, Булгаков прибегает к модели всемогущего Воланда, как образу потусторонней силы зла, несущей возмездие. Столкновение двух миров: физического и метафизического, нарушает обычное течение жизни, вторгаясь в реальность, делает нереальное действительным, расширяет пространство до бесконечности и останавливает реальное течение времени.

Берлиоз, вождь литературной обывательщины, отвергая религию, утверждает, что христиане выдумали своего Иисуса так же, как и в Восточных религиях выдумывают появление на свет других богов. И в этот момент появляется профессор «иностранец», который доволен атеистическими взглядами своих собеседников, но представившись, как «историк», предсказывает страшную и правдивую историю судьбы Берлиоза. Диалог, часто лишенный коммуникации, постоянно переносится из области экзистенциального в сферу трансцендентного. Беседу на Патриарших прудах можно интерпретировать как завязку того мировоззренческого конфликта, который изображён в романе. Содержание

этого конфликта представляет собой разное отношение персонажей к онтологии (вопрос о существовании Бога), к теософии (возможности контакта с потусторонними силами), к проблеме свободного выбора человека, свободы его воли. Воланд ссылаясь на работы немецкого философа Канта, говорит о пяти доказательствах существования Бога. В сущности, Кант писал о трёх разумных и одном историческом доказательствах Божественного бытия, а пятым он считал нравственную обязанность человека верить в того, кто является воплощением добра и справедливости, без чего невозможны общественное устройство и душевная организация человека. Берлиоз и Бездомный отвергают существование Бога (10,206), следовательно, лишают общество и человека морального закона (императива), игнорируют значение моральных ценностей.

Отвергая Бога, Иван Бездомный заявил, что человек сам «управляет» своей жизнью и «всем вообще распорядком на земле», таким образом, он возложил на человека всю ответственность в реальном видимом и невидимом мире. Однако Воланд доказывает печальный факт «внезапной смертности» людей. Ирония профессора в отношении к человеку и его **страданиям** звучит саркастически и фамильярно.

Образ дьявола у Булгакова, можно сказать, соответствует библейскому духу зла, падшему ангелу, превозносящемуся перед Богом и провоцирующему людей, как искуситель и обманщик, внушающий свои мысли. С другой стороны, это и фольклорный герой. Булгаков изображает большого чёрного кота, потому что в русских сказках ведьму или бабу Ягу чаще всего сопровождает чёрный кот, символ нечистой силы; в романе, по вымыслу автора - это должность шута сатаны, которую также исполняет Коровьев – Фагот, от французского слова «fagotin» (шут), никогда не улыбающийся, мрачный, тёмно-фиолетовый рыцарь. Мистерия-буфф с характерной карнавальностью масок развивается на фоне серой повседневности жизни.

Оригинальностью фильма режиссёра В. Бортко является сочетание чёрно-белого и цветного фона. (В данной работе проводится сравнение визуального и печатного текста на примере первой серии). Изображение ежедневной бытвой жизни сопровождается чёрно-белой экранизацией и вносит оттенок хроники 30-40 годов. Московская действительность сталинских времён изображает старинный трамвай вдоль проезжей части,двигающийся параллельно аллее на Патриарших прудах, и является как бы намёком на тот трамвай, под колёсами которого погибнет Берлиоз в конце серии.

В настоящее время аналитическое поле изучения фильма как специфической системы значения существует в продуктивном интердисциплинарном напряжении, образуемом постструктуралистской теорией интертекстуальности, позднефеноменологической концепцией видимого мира, современными психоаналитическими и социально-критическими подходами. Эйзенштейн, драматизируя базовые интуиции русского формализма о "видимом языке" в

качестве некоего исходного способа смыслопорождения (по отношению к вербальным и визуальным "языкам"), в своих поздних работах (в частности, "Неравнодушная природа", 1945—1947) разрабатывает своеобразную философию киномонтажа как синтетического способа производства значения. Базовым алгоритмом этого производства является такое сопоставление двух элементов, при котором на основании их формальных свойств возникает "третий элемент", качественно превосходящий оба исходных. Этот алгоритм насколько вербален (в плане поэтического языка и его базовой единицы — метафоры), настолько и визуален (принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа). Из этих "третьих элементов", располагающихся в монтажных стыках видимого, складывается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Из формальных, "расфактуренных" монтажных элементов (изгибов форм, выхваченных траекторий движения, мелодических линий музыки) складываются смысловые фигуры, контуры или "кино-иероглифы", в которых радикальным образом переосмысливается классическое противопоставление видимого (визуального, непосредственно воздействующего, континуального, динамичного) и невидимого (вербального, смыслового, опосредованного, артикулированного, неподвижного) (9,195).

Фильм начинается классической музыкой, с динамическим нагнетанием звуков, горящими огнём буквами в названии фильма и разбитым кувшином красного вина, словно красной лужей «крови» заливающего пол, распятые руки привязываются ко кресту и начало грозы – дождя и ветра – всё это, своего рода, краткое введение в сложный сюжет действия и предсказанный эпилог романа мастера.

Коммуникативная репрезентация оппозиций:

Прошлое→←**Настоящее**

Банальность→←**Сакральность**

Ужасное→←**Реальное**

Страдание Христа→←**Страдание человека**

Начало→←**Конец**

Естественное→←**Сверхъестественное**

Описания действующих лиц в романе почти соответствуют внешности подобранных героев в кинематографе. Иван Бездомный и Берлиоз по одежде и по поведению напоминают книжных героев, соблюдая дословный диалог друг с другом, а позднее и с иностранным гостем. Даже само видение Берлиоза «клетчатого типа» является гротескным перевоплощением и соответствует тексту. Диалог на Патриарших всё время перемещается из области земного понимания в область духовного. Разговор ведётся на расстоянии делового партнёрства, переходящего в в интимный диалог тайной информации, «по секрету». **Невербальные элементы:** интонация голоса, позы тела, жестикауляция, лицевая экспрессия, направление взгляда усиливают вербальность высказанного текста. Тема вечности души и кратковременности человеческой жизни выступает, как акцент противоречия советской идеологии «человек – кузнец своей судьбы». В кинематографе Воланд так же упоминает пять доказательств «бытия Божия»

Э. Канта, на что один из его оппонентов возмущаясь желает сослать Канта «на Соловки», в фильме употребляется слово «лагеря», как более конкретное назначение Соловков в те далёкие времена, прославившиеся местом ссылки и мучений. Воланд отвечает тем, что есть ещё «более отдалённые» места, откуда никто не возвращался». В понятиях теологии упоминается тема Рая и ада, по-видимому, Кант находился в Раю, о чём и сожалел Воланд, что Канта невозможно «извлечь оттуда никоим образом», соглашаясь, таким образом, с Бездомным. **Тема страданий** обсуждается с иронией и фамильярностью. Можно заметить, что диалог ведётся в разных сферах и хотя ответы кое-где совпадают, но обладают глухим резонансом, лишены коммуникативности. Оппонент словно не слышит и даже пытаясь вникнуть в суть, не понимает смысла. Объяснения Воланда об малоэффективном «управлении человеком своей судьбой» переходят в сферу магического пророчества смерти Берлиоза. Даже и тогда в его понятия роковой случай не входит в определённые им планы жизни, он уверен «на все сто» процентов, что с ним ничего не может случиться, разве что, «если на Бронной мне свалится на голову кирпич» - использует избитую фразу Берлиоз, но очень сомневаясь в этом. Тогда Воланд указывает ему на другого рода «случайность», а затем переносит их мышление в другую плоскость, раскрывая картину прошлого, он делает своих оппонентов (вместе со зрителем) участниками суда Понтия Пилата. При этом экранизация переключается с чёрно-белого в цветной фон, подчёркивая события яркие, реальные и значительные.

Оба собеседника, точно в трансе выслушивают десакральный рассказ Воланда, и в конце, очнувшись, точно от сна, видят, что наступил вечер (почти ночь) на Патриарших. Беседа окончилась при луне, хотя началась со встречи до полудня. Время года в книге упоминается весна, а по фильму – это лето. На Патриарших все герои должны сидеть лицом к озеру, но в фильме они сидят спиной к нему. Акцентируется фактура лица и интонация голоса. Концовка первой серии соответствует описанию третьей главы: появление в реальности воплощения «клетчатого» приведения, недоумение Берлиоза и его трагический конец под колёсами трамвая, где отрезанная голова катится по мостовой. Несчастный случай не вызывает чувства сожаления у зрителя, скорее производит эффект предсказанной неизбежности. Сочетание комического и ужасного, гротеск на уровне чёрного юмора характерен как книге, так и экранизации.

Весь роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» состоит из двух частей, 32 глав и эпилога. Это, своего рода, двойной роман, в него входят роман мастера о Понтии Пилате и роман о судьбе мастера и Маргариты. Оба романа образуют органическое единство, хотя и имеют разную тематику.

«Это двуединое произведение посвящено не судьбе отдельного человека, семье или хотя бы группы людей, как-то между собой связанных, а рассматривает судьбы всего человечества в его историческом развитии, судьбу человеческой личности как составляющей человечество. Оно посвящено проблеме «доброй воли» и «категорического императива», как необходимого условия личности и общества. Полемика сатаны с покойным профессором Иммануилом Кантом, начатая в 80-е годы XVIII в., о чём Воланд сообщает Берлиозу в 1-й главе, составляет философский подтекст всего произведения Булгакова» (3,125).

Роман начинается словами эпиграфа Гёте из «Фауста»: «...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.» Первоначальную версию своего романа Булгаков хотел назвать «роман о дьяволе», сатирическая фантазмагория, разрезанная вставной навеллой о Христе и Пилате – «Евангелием от дьявола». И только позднее, после попытки сжечь свой незаконченный экземпляр и вновь вернуться к нему, он вводит новые персонажи Маргариту и мастера.

Булгаков объединяет в образе Воланда и духа зла, и «добродетеля», и судью, и «страдальца». Он вездесущий, неограничен временем и пространством, кудесник и маг, отверженный миром света, холодно и властно пребывает в мире тьмы. Он искусно жонглирует вещами, событиями, людьми и их мыслями, но в то же время терпит физическую боль в суставе, лечит «ревматизм», втирает зелье мази в колено. **Страдание** Воланда почти незаметно, но оно проявляется тогда, когда его раздражают неверием, которым пропитана вся советско-атеистическая система. Когда не верят в Бога – это хорошо, но когда не верят и в дьявола, это уже более чем досадно, это заслуживает наказания. Исполняя свою миссию возмездия, Воланд вызывает симпатию автора и читателя. Даже хамская фамильярность сатаны украшает его портрет на фоне комичности литературных светил. Кое-кто из булгаковедов предполагает в нём человеческий прототип одного из советских вождей, ловко манипулирующих людьми и обстоятельствами, но сводя всё к политике, можно потерять основную ценность литературного произведения.

В библейском дискурсе, как и в фильме Мела Гибсона, образ дьявола – это образ кощунства, мучителя, соблазнителя и убийцы, вызывающий не симпатию, а отвращение. Это жестокий, лукавый, злорадный и хитроумный дух, его цель обмануть, похитить и погубить. Он страдает, когда побеждает свет, а не тьма, когда торжествует истина, а не ложь, когда преобладает добро над злом, когда ненависть покрывается любовью. Зло чёткой перспективой противоположности отделено от добродетели, любви и прощения, однако, дьявольская миссия возмездия, как у Булгакова, совершается на фоне отречения, предательства, кощунства.

Роман о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри даёт понять, что события происходят в древнем городе Ершалаиме, что созвучно с Иерусалимом и происходившими в нём реальными историческими событиями во времена Иисуса Христа, в правление «пятого прокуратора Иудеи Понтия Пилата». Однако, рассказ дьявола не соответствует библейским истинам, это только «Евангелие от сатаны», именно потому здесь представлена убедительная фикция.

Так, **Иешуа** – это добродушный, мягкосердечный, уступчивый, угодливый и кроткий персонаж, называющий всех «добрыми людьми». Он же – «философ-бродяга», слабый человек, не имеющий крова, не знающий своих корней. «Безумный преступник» по словам самого прокуратора, помогает Пилату, исцеляя его головную боль, сочувствуя ему, радушно отвечая на его вопросы. «Безумный мечтатель» и «врач» проповедует царство истины и справедливости, где «не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти». Иешуа отрицает своих родителей, говоря, что не помнит их, он – «подкидыш», «сын неизвестных родителей». Отрицает он и свой въезд на осле в Иерусалим, называет своего единственного последователя Левия Матфея, а встречу с Иудой представляет как событие вчерашнего дня. Иешуа не наказывается бичеванием, не несёт своего креста до места казни, как это описывается в библейских текстах, но получив смертный приговор, его везут на повозке, где происходит экзекуция. Булгаковский Иешуа чем-то напоминает ту же безропотную фигуру, покорно выслушивающую Великого инквизитора в «Братьях Карамазовых», у Ф.И. Достоевского.

Сравнивая художественный фильм режиссёра В.Бартко «Мастер и Маргарита», следует отметить, что экранизация не в точности соответствует книге, но представленных ею героев Пилата и Иешуа, их характеры старательно передаются в том облике, в каком они представлены автором. Глубокий смысл «истины» и «иной власти» в фильме акцентируется музыкальным фоном, что имеет оттенок индивидуально-интимного коммуниката. В романе Булгакова во вторую главу входит широкий диалог с первосвященником, но в первую серию этого фильма данный эпизод не входит, главы не соответствуют нумерации серийности, что естественно для экранизации литературных произведений. Сочетание света и теней имеет свой коммуникативный эффект. Колонный зал, пространство претории наполнены светом. Пилат ведёт диалог с Иешуа на повышенных тонах приказной речи, сам Иешуа говорит спокойным умиротворённым голосом «блаженного». Воланд ведёт беседу на Патриарших с должной солидностью и внушением, используя тактику «ложь, приближённая к истине». Такою тактикой пользовалась и советская политика. Однако, за шуточные слова в сторону Сталина власти могли вынести смертный приговор. Иешуа является не только представителем далёких прошедших времён, Булгаков в подтексте намекает на то, что он представитель народа тоталитарного времени, когда человек мог быть осуждён, убит, сослан или стать

пропавшим без вести. Римская империя так же, как и аппарат советской «империи» никого не щадит. Пилат с одной стороны сочувствует Иешуа, не желая утверждать смертный приговор «душевнобольному», попавшему в мясорубку власти, но с другой стороны, ничего для него сделать не может. Воланд знает эту систему, поэтому позднее на своём представлении чёрной магии он скажет: «обыкновенные люди... в общем напоминают прежних...». Пилат о своём приговоре и о своей слабости в противостоянии первосвященнику будет сожалеть всю оставшуюся жизнь и даже после смерти. С окончанием диалога между Пилатом и Иешуа, оканчивается рассказ Воланда и солнечный день римской притории в далёком прошлом сменяется лунной ночью (время разгула нечистой силы), в реальной действительности.

С точки зрения теологии, в Евангельских текстах Христос имел двенадцать учеников, которых в течение трёх лет он наставлял и учил, в Евангелии от Иоана 18 и 19 главы описывают встречу Христа и Пилата, где Христос даже не хотел отвечать на вопросы Понтия Пилата, но в итоге на слова возмущённого прокуратора, что он имеет власть распять или отпустить Христа, тот отвечает: «Ты не имел бы надо мной никакой власти, если бы не было дано тебе свыше». Евангельский дискурс коммуникативно передаёт взаимосвязь реального мира с потусторонним.

В фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы» эта картина изображена более реалистичней, нежели в дьявольской интерпретации Воланда. В целом, весь фильм стал осуществлением замысла, как можно более реалистично и натурально изобразить исторические события прошлого и можно сказать, что это ему удалось. Здесь Христос не заискивает перед Пилатом, как Иешуа Га-Ноцри, но мужественно переносит все страдания, выпавшие на его долю. Он не боится быть побитым, не просит, чтоб его отпустили, выбор сделан, и он сознательно идёт на смерть. Библейское утверждение Христа не отрицает власти, но утверждает, что всякая власть от Бога «свыше», более того он не благолепствует, называя всех подряд «добрыми людьми». Протоиерей Александр Мень в одном из интервью так высказался: «Булгаковский Иешуа не имеет почти ничего общего с реальным Иисусом Назарянином. Это мечтатель, наивный бродячий философ, который всех и каждого называет "добрый человек". Не таков Христос в Евангелиях. От Него исходит сила. Он может быть строг и даже суров» (4,169). Сила духа, мужества и стойкость – эти достоинства Христа отражены на экране в фильме «Страсти Христовы» так же, как в Писании.

Однако, следует помнить, что в романе Булгакова о событиях Иешуа Га-Ноцри повествует дьявол, «отец всякой лжи», поэтому искажения вполне натуральны. Следует также отметить, что произведения художественной литературы не претендуют на соответствие теологическим требованиям, как не требуют предвзято-строгого взгляда и

все другие фантастические произведения, в том числе и кинематограф. С другой стороны, мы рассматриваем библейский дискурс, и потому следует указать на историю и библейский источник, чтобы определить действительность и фикцию.

Булгаков писал свой роман с целью высмеивания как бюрократов так и догматов, (таких как Каифа). Писатель построил свою модель мира, предлагая свою версию – фантосмагория, где балом правит сатана, но в конце, мы видим, что и он под контролем высшей власти Света.

Возникает оппозиция структурных коммуникативных полей:

Смерть→←Жизнь

Мистическое→←Реальное

Счастье→←Горе

Романтика→←Натурализм

Истина→←Ложь

Герой→←Маска

Бесспорно, дьяволу приятно представлять Христа жалким и униженным. В натурализме ему не откажешь: «Счастливее двух других был Иешуа. В первый же час его стали поражать обмороки,...Мухи и слепни, поэтому, совершенно облепили его, так что лицо его исчезло под шевелящейся массой. В паху, и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнажённое тело»(№1,123). Даже смерть Иешуа со словами прославления прокуратора: «Игемон...» внушает мысль о том, что это всего лишь простой смертный, тело которого было похищено его последователем Левием Матфеем... И никакого воскресения как будто и не было. В сущности, прототипом Иешуа мог бы стать любой из учёных или писателей тех времён, кто жертвовал собою «за светлое будущее коммунизма», прославляя земного вождя-«прокуратора». По идее, образ Иешуа – маска, искусно созданная Воландом. Свои мысли сатана хочет увековечить, поэтому они пересказываются и восстанавливаются в романе мастера, который радуется, что «угодал» их, а позднее просто возненавидел свой же роман.

Доверяясь Азazelо, духу зла, мастер и Маргарита испытывают минутную радость и тут же боль предательства, смерть, как необходимый переход в трансцендентное пространство, и как подтверждение невозможности иметь счастье в существующем мире, где нет свободы мысли, совести и слова.

Мастер, в конце концов, заканчивает свой незаконченный роман в потустороннем мире. Воланд предлагает не только закончить этот роман в виртуальном пространстве «одной фразой», но и тем самым освободить Понтия Пилата от угрызений совести за свою трусость: «Свободен! Он ждёт тебя!» - кричит мастер и скалы рушатся. Пилат спешит по лунной дороге к своему другу Иешуа, показав, что истинная свобода осуществляется в воссоединении с тем высшим существом, кто находится в свете истины и управляет жизнью бытия во Вселенной.

Образ Понтия Пилата показан как образ властителя, и как образ простого смертного, страдающего от головной боли. Он подвергается со всех сторон давлению, обладая властью, не может употребить её так, как ему хотелось бы этого. Римский прокуратор Иудеи хочет спасти Иешуа, спрятать его в своей резиденции, но вынужден подписать ему смертный приговор. Он ненавидит Каифу, который принуждает его, отпустить преступника Варравана и осудить на смерть бедного философа; ненавидит он и Иуду, предавшего Иешуа. Пилат внешне разыгрывает, что хочет предостеречь Иуду и посылает своих людей якобы для охраны его, но фактически они же и совершают убийство. Когда Афраний докладывает, что убийство совершено, Пилат мечтательно восклицает: «А я желал бы видеть, как они убивали его» (№1,222).

Мастер предлагает свою версию смерти Иуды: умышленное убийство с распространением слухов о повешении. В библейской трактовке Иуда повесился сам, что описано во всех четырёх Евангелиях. Интересным и комически-фарсовым в романе выступает факт лексических замечаний прокуратора в его деловой рефлексии: «Команде, производившей погребение, прошу выдать награды. Сыщикам, упустившим Иуду, *выговор...*»(№1,223). Это чисто советский лексикон делопроизводительной речи, ведь по сути, римский прокуратор не выносит выговоров, за невыполнение приказа всегда грозит наказание: понижение в должности, военный суд, вплоть до смертной казни, но не выговор. В образе Пилата Булгаков рукою мастера критикует трусость вышестоящих бюрократических кругов Советского общества.

Аналогично автором предложена другая версия поведения Понтия Пилата перед толпой, на площади, где прокуратор не умывает руки всенародно, как это представлено в Писании, не отдаёт приказа бичевать, но принимает требование Каифы о смертном приговоре Иешуа. Позднее, желание смыть с себя вину осуждения ни в чем неповинного человека, остаётся в его душе до конца его дней. Булгаков использует апокрифические тексты, чтобы сделать более реалистичным и «истинным» сатанинское повествование, а так же показать неумелое мастерство самого мастера, который переносит в роман часть своих переживаний под маской исторических событий.

В Писаниях Пилат, допрашивая Христа в притории, спрашивает : «Что есть истина?», на что Христос отвечает: «*Всякий кто от истины* слушает гласа Моего» (№2,Иоана 18:36). В другом месте Писаний находим: «Я – есть жизнь и *истина*, и свет». Понятие Высшей *истины* сопоставляется с личностью Христа, в Его божественной ипостаси. Непослушание слову *Истины* вызывает наказание в форме **страдания**. Пилат страдает так же, как и мастер, капитулировав перед силой зла, перед общественным императивом, уступив своей человеческой слабости.

Библейский факт, упоминающийся во всех четырёх Евангелиях, об отношении Христа и Пилата, основывается на том, что не смотря на дерзкое молчание и дерзкие ответы, Пилат подсознательно осознаёт, что данный человек ни в чём, заслуживающем смертной казни – не виновен, его предали из зависти, более того, он понимает, что это не простой человек, он настоящий праведник, так как готов своей жизнью заплатить за свои идеи. Пилат хочет свободы для этого человека, восхищается мужеством Иисуса, громко заявляя всем: «Се -Человек!» (№2,Иоана 10:5). Однако, поступиться мнением толпы, боязнь волнений, и как следствие, лишение своего места прокуратора, (если отменит смертную казнь) подводят его к решению удовлетворения просьбы о казни.

Булгаков добавляет свою интерпретацию и показывает **внутренние страдания** прокуратора «за трусость», помещая его в замкнутом пространстве. В конце романа, перед нами раскрывается картина потустороннего мира, за пределами смерти и времени. Страдание в метафизическом мире, где время исчисляет свой бег вечностью, а вечность ограничена вертуальным пространством здесь-бытия и невозможности выйти из данного замкнутого круга, делает его страдание еще более мучительным и невыносимым, чем в реальности. Мучения души состоятся как контемпляция на уровне гордого одиночества один на один сам с собой, и со своими воспоминаниями, когда невозможно ничего изменить ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем; переосмысление в течении вечности, самоосуждение на протяжении веков. Таким образом, Булгаков приоткрыл ещё одну сторону ада, это не только «другие», но и ты сам вместе со своим прошлым. Суд совести, внутреннего «Я», которое субъект воспринимает как отношения «Я-Ты», предъявляя на суд истины и сопоставляя с Высшей истиной свои поступки и помыслы.

Итак, находясь на площадке в скалах, вместе со своим преданным псом, где стоит единственное кресло, Пилат мучается от бессонницы. Его преследует мечта о «лунной дороге», и о встрече с тем, кого он отдал на казнь, рядом - чёрно-красная лужа, как свидетельство о невинно-пролитой крови. Пилат отбывает наказание за трусость, как за «самый тяжкий порок». «Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много?- спросила Маргарита» (№1,259). Прокуратор получает освобождение по ходатайству того, «с кем он так стремился разговаривать», его мечта становится реальностью. С точки зрения теологии, здесь можно провести параллель с преданием о чистилище, где грешники отбывают определённый срок наказания, а затем переходят в место блаженства.

Таким образом, возникают структурные параллели коммуникативного поля:

Скала – место заключения/ чистилище/ суд совести/ место наказания/ контемпляция/ место освобождения.

Лирическим обрамлением выступает сон Пилата, ещё до его смерти, словно в зеркальном отражении будущего, он видит свою неосуществимую в реальном мире мечту: казни не было и он идет и беседует как с другом с бедным философом. «Казни не было! Не было! Вот в чём прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны» (№1,218). Трансцендентное мироощущение сна выводит субъект из сферы страданий и мук угрызания совести. В конце, эта мечта осуществляется: Иешуа без слов, прощает Пилату и принимает в своё общение, сон становится реальностью, воплощением заветного желания: общение со своим Создателем, Другом, Творцом, путешествуя «вверх по лестнице луны». Этот эпизод морального освобождения достаточно точно изображается в фильме режиссёра В.Бортко.

Образ мастера появляется только в 13 главе, он противопоставляет себя другим писателям с мандатами, из-за их мещанства и продажности, пренебрегает самим значением «писатель». Более того, он называет себя «мастером». Коммуникативная структура, представляющая оппозицию **«Писатель→←Мастер»**, подразумевает два социальных поля с действующими в них хабитами и диспозициями **«творчество→←ремесло», «шедевр→←шаблон», «эксклюзивность→←банальность»**. «Путь творчества – это выстраданный путь», – говорил Смоктуновский. Может ли быть писатель мастером, в том смысле ремесла, а не творчества? Ведь литературные произведения творятся, а не мастерятся. Этот вопрос важно рассмотреть в аспекте авторских творческих мучений рождения любого великого произведения. И вообще, имел ли мастер призвание быть писателем, может всё-таки его призвание, как позднее ему намекает Воланд, быть учёным: «Неужели же вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? Неужели вы не хотите, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде, что вам удастся вылепить нового гомункула? Туда, туда. Там ждёт уже вас ваш дом ...»(№1,217).

Почему один из центральных героев называет себя мастером, написав единственное произведение в своей жизни? Почему неизвестно его имя? Кем является главный герой? Может быть он как «трижды романтический» мастер достиг своей вершины творчества и написал единственный и неповторимый свой первый и последний шедевр? Кто он – гётевский «Вильгельм Майстер» или мастер «Кнехт», в своей Касталиии у Гессе, в «Игре в бисер», или Крайслер у Гофмана, в «Житейских возрениях кота Мурра»? Однако, мастер, хотя и называет себя с гордостью мастером, но в сущности, является подавленным, духовно-больным человеком, он побеждён внешними условиями тоталитарной власти. К тому же, роман его (если рассмотреть, как отдельно взятую часть от авторской) не отличается особой поэтичностью, сложностью сюжетной линии или

какой-то оригинальностью, литературным жанром...Булгаков использует апокрифические тексты, чтобы показать неумелость мастера. Может ли быть его «шедевр» уникальной фикцией?... Можно предположить, в атеистической системе роман мог бы стать бестселлером типа современного «Кода да Винчи» Дана Брауна, но запрет властей на религиозные темы, задушил даже эту скромную попытку. Следует отметить, что целью М. Булгакова и было то, чтобы показать положение начинающих писателей, учёных и поэтов, воздействие на сознание и подсознание советской пропаганды, удушливую атмосферу тоталитаризма и бюрократизма.

Какой смысл М. Булгаков вкладывает в слово «мастер»? «... смысл его становится очевидным, если учесть, что Система подразумевала под ним писателей, готовых "наступить на горло своей песне" и создавать угодные ей творения. Теперь как-то забылось, что на рубеже двадцатых-тридцатых годов Системой осуществлялась целенаправленная кампания по внедрению этого понятия в сознание...» - так пишет критик А. Барков (2,1). Хотел ли мастер подпевать советской системе, после того, как ему столько пришлось пережить ? Скорее он возненавидел и свой роман и систему, доводящую своим авторитарным порядком. Следует отметить, что борьба двух противоположных эстетических подходов к роли технического мастерства в творческом процессе приняла в середине XIX века достаточно бескомпромиссное направление. О накале страстей по этому поводу свидетельствует тот факт, что практически все поэты того времени были в той или иной степени вовлечены в эту дискуссию. Сам М.А. Булгаков совершенно чётко и однозначно выразил свое эстетическое кредо относительно содержания понятия о мастерстве в художественном творчестве еще в своей критической статье, посвящённой творчеству Юрия Слезкина. В этой статье, впервые опубликованной в 1922 году в журнале «Сполохи», критическому осуждению была подвергнута именно безупречно-мастерская манера письма Слѣзкина. Эта статья была опубликована в сборнике «Багровый остров. Ранняя сатирическая проза» — М., Художественная литература, 1990. Содержание и направленность этой статьи Булгакова свидетельствует о том, что отношение писателя к вопросу о "мастерстве" совпадало с позицией Пушкина, Грибоедова, Бунина и была прямо противоположной той, которой придерживались Писарев, Луначарский, Горький, пропагандирующие мастерство социалистического реализма.

Можно утверждать, что Булгаков не только жил в такой накалённой атмосфере, но и страдал от того, что введение грубого нормирования самого творческого процесса связывало его по рукам и ногам, подвергало жёсткой цензуре, что и нашло отклик в его

произведении. Мастер же не вынес такого накала и просто психически был скован, сломлен и подавлен.

Булгаковедами установлено, что в первых редакциях мастером называли сатану Воланда, а в последующих это обозначение перешло к Мастеру — центральному персонажу романа окончательной редакции. А. Барков предлагает образ Мастера рассматривать именно в таком ключе — «как персонажа, выполняющего функцию, аналогичную функции сатаны» (2,7). Однако, Фауст находясь под влиянием сатаны сохраняет свою индивидуальность и право принимать самостоятельные решения. Не следует слишком политизировать данный персонаж, докапываясь до прототипов и скрытых конкретных имён. Образ мастера достаточно принять как литературный образ, рассмотреть значение «мастер» в его интерпретации, относительно к гётевскому Фаусту, о ком неоднократно упоминается в романе самим автором. Нами проведён сравнительный анализ данных произведений (См.приложение №1).

Фауст был учёным-алхимиком. К. Юнг дал своё определение алхимии: «...труд братства алхимиков — это работа человека-искупителя во имя раскрепощения божественной души мира, закованной в узилище материи и ожидающей своего искупления» (1,35). Западные алхимические трактаты раскрывают мистическое учение о слиянии мужского и женского начал в духовном самосовершенствовании человека, три стадии преобразований, которые представляют собой три степени мистического пути самого алхимика. Первоначально он должен уйти от мира, «умереть», растратить своё состояние, пережить многочисленные лишения и забыть собственное имя. Затем он воскресает и совершенствуется в новом качестве и, наконец, слившись с женской половиной своего «Я», обретает истинное «золото философов», то есть физическое и духовное совершенство.

Мастер, у Булгакова, можно сказать, проходит все данные стадии. Он, претерпевая немало лишений, уходит от мира сего в психбольницу и отказывается от своего имени, растратив и отдав все свои сбережения. Типология безумия была характерна и таким романтическим личностям как Кляйстер, Хелдермер, Ниче. «Трижды романтический мастер» своё совершенствование заканчивает в потустороннем мире. На фоне зародившегося романа зарождается и его любовь, которая продолжается там, в «Вечном приюте», где происходит его окончательное слияние с женским началом в образе Маргариты. Там же его окружает любовь, дружба, признание, всё то, что ему так не хватало. «Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит... Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный вечный колпак, (колпак учёного-алхимика) ты будешь

засыпать с улыбкой на губах . Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро...»(№1:260). Роман Булгакова считается незаконченным, и потому можно предполагать под этими словами намёк на дальнейшее совершенствование мастера в мире ином, в месте покоя, которое он **заслужил своими страданиями**.

Более того, как «трижды романтический мастер» он оставляет своего ученика – Ивана Бездомного, который начинает смотреть на мир другими глазами: « Я тут пока лежал,..., очень многое понял». Он с полуслова угадывает мысли мастера так же, как мастер догадывается, о чём хочет писать Бездомный: «Вы о нём продолжение напишите!». Таким образом, мастер передаёт своё мировоззрение своему ученику, осознавшему о чём и как следует писать, сам же мастер понимает, что это не его призвание, он хочет заняться другим – «Я больше не буду писать о нём. Я буду занят другим» (№1,254). «Прощай, ученик, чуть слышно сказал мастер...и исчез»(№1,255). Спрашивается, чему научил «трижды романтический мастер» ? Надо полагать, что он научил, прежде всего, внимательно всмотреться в себя, в свою жизнь (один из романтических принципов «путь в себя») и посмотреть на неё с точки зрения потустороннего, вечного, мнимого и реального. Причём, не только всмотреться, но суметь оценить её как бы со стороны, глазами не только участника, но судьи и созерцателя, каким и являлся мастер: «Навсегда! Это надо осмыслить... Он стал прислушиваться и точно отмечать всё, что происходит в его душе. Его волнение перешло, как ему показалось, в чувство глубокой и кровной обиды. Но та была нестойкой, пропала и почему-то сменилось горделивым равнодушием, а оно – предчувствием постоянного покоя» (№1,256).

Обращая внимание на интертекст значения «мастер» важным элементом может послужить пример посвящения в мастера в масонстве, который является третьей ступенью и связан с ритуалом смерти и воскресения Мастера, «сохранившего верность долгу до последнего вздоха» (№1, 311,312). Булгаков знал о таинствах масонства, поэтому мог использовать и эту линию смерти и воскресения мастера, оставшегося верным самому себе.

Другой аспект **«трижды романтического мастера»** тесно связан с действием Луны, что может позволить соотнести его с образом романтика с «лунным темпераментом». «И ночью при луне мне нет покоя, зачем потревожили меня? О боги, боги...», – бормочит мастер на приёме у Воланда (№1,196). Луна, представляет сложный амбивалентный образ, она считается символом потусторонней силы, управляющей превращениями в природе. Юнг писал о двух взаимодополняющих реализациях человека – о «лунной», связанной с борьбой с самим собой в противоположность «солнечной», ориентированной на

социальную борьбу с другими. Человек с «лунным темпераментом» использует, прежде всего, интуицию, а не практический разум, и сначала создаёт, а потом проверяет и изучает то, что дано в интуиции. Мастер так же первоначально создаёт свой роман, а затем переосознаёт его, глубоко возненавидев. Не случайно появление мастера в 13 главе связано с лунным светом, подчёркивая его «лунный темперамент» и свойственную интроверсию, а не развитие или процесс личного роста. Луна часто связывается с воображением и фантазией, как промежуточной стадией между самоотречением и интуицией. В тематике романтиков связь с ночью, подлунным миром – это связь с потусторонне- мистическим, макрокосмическим.

Итак, перед нами московский историк, чуткий и отзывчивый, решивший написать новую историю под вдохновением нечистой силы. Вот почему он не ищет встречи с Иешуа, как Пилат, но мечтает о встрече с сатаной. Когда Воланд иронически спрашивает, почему Маргарита называет мастера «мастером», то получает завуалированный ответ, о «прасительной слабости» высокого мнения Маргариты о его романе. На что Воланд «рассмеялся громовым хохотом». В сущности, он знает, кто является настоящим мастером, но делает вид, что ему неизвестно это, а затем подаёт восстановленный из пепла роман. Игра Фауста и Мефистофиля продолжается на фоне инсценизации магических фокусов, материализации видимого из невидимого. И потому, за связь с демоническим, а так же за капитуляцию перед злом существующей системы, мастер «не заслуживает света», но заслуживает «покой». Кое- кто восхищаясь личностью мастера пишет о том, что это пример достойный подражания: «абсолютный пример и абсолютная ценность для всех веков и народов» (Соколов 7,24). Но Булгаков не задавался целью создать образец для подражания, его цель была показать абсурдность тоталитаризма и бюрократизма и до какого критического состояния может прийти человек. Мастер – это уставший, морально-измученный человек, который вызывает жалость, сочувствие и сострадание. Образ «печального рыцаря», потерпевшего от сражения с тоталитарной «мельницей». «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто **много страдал** перед смертью, кто летел над этой землёй, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает **уставший**. И он без сожаления покидает туманы земли,..., он отдаётся с лёгким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его»(№1,257).

Знакомство с Маргаритой вдохновляет мастера, придает смысл его жизни, зажигает горячую и самоотверженную любовь в его душе. Однако, их счастье было недолгим. Пока он писал роман, они были счастливы, их тайные встречи приносили им радость. Но когда роман был окончен, тогда начались тяжёлые испытания, которые в конце концов сломили

его и привели его к психической болезни. В результате, он отказывается от всего в жизни и решает добровольно лечь в психбольницу, только здесь он чувствует себя в безопасности, здесь не страшно говорить правду. Он мечтает встретиться с сатаной, чтобы преодолеть свой страх, вернуть «утраченную способность описывать что-нибудь», да и как мастеру важно закончить свой сожжённый «шедевр», не важно какие искажения в нем, важно что когда-нибудь истина восторжествует.

«История рассудит», – звучит в словах кота Бегемота. В советское время история умалчивала факты кровавых расправ, репрессий, ссылок, когда люди «бесследно пропадали» на улицах и в своих домах, история писалась в сатанинском ракурсе, то что было выгодно следовало показывать в выгодном свете, и не важно насколько соответствует это истине. Многие исследователи-булгаковеды предполагают в образе мастера самого Булгакова, однако следует отметить, что Булгаков не был сломлен сталинской системой, но критически высмеивал её, часто рискуя многим. Думается, что образ мастера собирательный, так как в нем запечатлилась судьба многих начинающих писателей, поэтов, историков, учёных, пытавшихся что-то мыслить иначе, или просто иметь собственную точку зрения. Многие в те времена испытали на себе гнёт идеологии Сталина и были либо уничтожены, либо по неволе сосланы в тюрьмы, лагеря или просто попадали в психбольницы, так же как Иван Бездомный, «известный поэт».

Мастер выбрал тему, запрещённую требованиями существующей власти, поэтому со всех сторон на него полилась критика на его «пилатчину», «апологию Иисуса Христа», что и подорвало его здоровье, внушило ему страх и ужас перед «давящей тьмой» правящих кругов, послужило поводом к желанию сжечь свой роман. В событиях жизни мастера можно заметить и тему маленького человека, затравленного обществом. Страдание мастера выражено в моральной и в материальной сфере. Не имея возможности свободно мыслить в тоталитарной системе общества, истерзанный, он отказывается от своего намерения быть писателем : «- У меня больше никаких мечтаний и вдохновения тоже нет... ничто меня вокруг не интересует, кроме неё...меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал. ...Он мне ненавистен, этот роман... я слишком много испытал из-за него»(№1,200).

Мастер любит Маргариту, и не желая причинять ей боль своим больным состоянием, решает расстаться с ней, но в конце романа одновременная смерть их воссоединяет их сердца. И хотя после бала сатаны Маргарита встречается с мастером, и получает это в награду за своё участие, однако остаётся загадкой, было ли это на яву, если каждый из них умер в своём месте: Маргарита у себя на квартире, а мастер в своей палате. Ведутся споры о том, кто есть мастер: положительный или отрицательный герой? Кто мог бы быть

его прототипом? Но кто бы не был его прототипом, однозначно можно сказать, что это образ пострадавшего, сломленного душой человека, по-своему заблудшего в поисках истины, но оставшегося всё же человеком добрым и отзывчивым, верным самому себе. Просковья Фёдоровна устанавливает свой диагноз пациенту из 18 палаты: «-Скончался сосед ваш сейчас, -..., не будучи в силах преодолеть свою правдивость и доброту...» (№1,255). Вместе с Маргаритой он переносится в трансцендентный мир потустороннего бытия. Здесь он завершает свой роман, освобождая Пилата от мук, восстанавливая справедливость и обретая покой.

Образ Маргариты – образ яркий и впечатлительный, отмеченный печатью **страдания** и возмездия. Маргарита Николаевна - женщина полностью обеспеченная своим мужем, которого она не любит, в доме которого она сама является красивой вещью, словно птичка в золотой клетке на фоне готического особняка. Возникают коммуникативные оппозиции:

Женщина→←**Вещь**

Материальные→←**Духовные потребности**

Нищета→←**Богатство**

Любовь→←**Деньги**

«С тех пор как девятнадцатилетней она вышла замуж и попала в особняк, она не знала счастья. Боги, боги мои! Что же нужно было этой женщине?!... Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги» (№1,150). Материальные ценности не удовлетворяют её, ей нужен мастер, которого она полюбила с первого взгляда с самой первой встречи, возникает вопрос, за что? Мастер не был красавцем, не имел положения и признания в обществе, но имел чуткую душу и доброе сердце. Быть может этим, мастер сумел обратить её внимание на себя и на романтический подлунный мир в образах Понтия Пилата и Иешуа, о существовании которых она позднее узнаёт из его романа. Однозначно одно, что он оказался первым, кто отвлек её внимание от жестокой материальной реальности, духовного опустошения, и направил мысли в иной романтический мир потусторонних сил, напомнил ей о смысле жизни, о котором она не подозревала в тот день, когда она вышла на улицу с первыми «жёлтыми цветами» в руках, с сознанием своего одиночества и желанием отравиться, если ничто её не остановит. Жёлтые цветы, словно знак разлуки, прощания с миром и со своей прежней жизнью в «золотой клетке». Мастер стал тем, кто остановил её намерение покончить с собой, а так же тот, кто заполнил её душевную пустоту любовью. Она становится его «тайной женою», её не смущает подвальное жилище мастера, то, что он был когда-то женат и его желание сочинить роман «на такую странную тему». В этом романе она видела свою жизнь, жизнь одинокого философа, его

страдание находило сострадание в её душе, она мечтала о славе мастера и о совместной жизни и любви с ним.

Маргарита хотела разорвать свой прежний брак, но не решалась причинить боль своему мужу, а вести двойную жизнь ей было крайне тяжело. Её мечта, о совместной жизни с мастером, не могла осуществиться в реальном мире атеистического тоталитарного общества. Роман стал причиной «болезни» мастера и разлуки с ним. Он осознанно принимает решение и самоотверженно покидает свой дом, ничего не сказав своей возлюбленной, не желая ей причинять страдания и связывать её узами с психически- больным человеком. «Нет, сделать её несчастной? На это я не способен. ... Бедная женщина. Впрочем, у меня есть надежда , что она забыла меня!» (№1,102). Однако, Маргарита не забыла его, она пытается искать мастера, но это ей не удаётся. Она мучается в догадках и ждёт его, перечитывая страницы обгоревшего романа, сравнивает себя с Левием Матвеем « - Да, да, да, такая же самая ошибка! -...- зачем я тогда ночью ушла от него? Зачем? Ведь это же безумие! ... Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!» (№1,150).

«В таких **мучениях** прожила Маргарита Николаевна всю зиму и дожила до весны... Сон, который приснился в эту ночь Маргарите, был действительно необычен. Дело в том, что во время своих зимних мучений она никогда не видела во сне мастера. Ночью он оставлял её, и **мучилась она** только в дневные часы. А тут приснился» (№1,151). Сон Маргариты выступает лирическим обрамлением и предсказывает по-своему дальнейший ход событий. Этот сон словно кривое зеркало действительности. «Безнадёжная унылая местность», «клочковатое бегущее серенькое небо, ...беззвучная стая грачей», «ни дуновения ветерка, ни шевеления облака» - феноменология беззвучного, мёртвого, неподвижного, давящего унынием пространства, «адское место для живого человека!». Описание дома соответствует характеристике места будущей встречи Маргариты с Воландом – «бревенчатое зданьице, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то чёрт его знает что» (№1,151). Она пытается разгадать смысл своего сновидения: «Сон этот может означать только одно из двух, – рассуждала сама с собой Маргарита Николаевна , – если он мёртв и поманил меня, то это значит, что он приходил за мною, и я скоро умру. Это очень хорошо, потому что **мучениям** тогда настанет конец. Или он жив, тогда сон может означать только одно, что он напоминает мне о себе! Он хочет сказать, что мы ещё увидимся. Да, мы увидимся очень скоро»(№1,151).

Типология сна Маргариты является своеобразным отражением преображённой действительности, это такое зеркало, которое раскрывает не только настоящее, но прошлое и будущее: «распахивается дверь... и появляется он...далеко, но отчётливо

виден...оборван, волосы вскочены, небрит. Глаза больные...манит рукой её, зовёт. Захлёбываясь в неживом воздухе, Маргарита ...побежала к нему и проснулась» (1,151). «Неживой воздух» – проекция душного, мёртвого пространства. Не случайно, сон, как зазеркалье считается отражением потустороннего мира, мира духов, мистики, чувств и даже страданий.

Зеркало – поливалентный и противоречивый символ: с одной стороны, оно фиксирует многообразие мира, (№1,196) с другой – рассматривается как проекция сознания и подсознания. Пространство сна, с одной стороны, эдентично, с другой стороны, отличается от реальности. Видения сна означают переход из одного пространства в другое и с помощью символов помогают творить осмысленную действительность, модель противопоставления видения и реальности.

Если в терзания мастера Булгаков вкладывает духовные искания Фауста (интуиция, созерцание мгновения: любви и страдания, красоты и вечности), то в образе Маргариты – прототип Гретхен, которая готова во имя любви преступить все законы, сложившиеся в обществе нормы морали и атеистические взгляды. Тайная любовь Гретхен и Фауста была запретным плодом, также как и любовь Мастера и Маргариты была тайной, незаконной, скрытной. Словно Гретхен она рассуждает над своей жизнью: «...за что же, в самом деле, мне послана **пожизненная мука**? Сознаюсь в том, что я лгала и обманывала и жила тайною жизнью, скрытой от людей, но всё же нельзя за это **наказывать** так жестоко....» (№1,150). Отчаяние, боль разлуки приводят Маргариту к конечной мысли Фауста о договоре с сатаной. «Ах, право, дьяволу бы я заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» (№1,150) – рассуждает она и мысли её вскоре материализуются. Выйдя на улицу, в Александрийском саду Маргарита Николаевна встречается с Азazelо, одним из слуг свиты сатаны, который пересказывает ей её же мысли, а затем предлагает «золотую коробочку» со словами: «Вы порядочно постарели от горя за последние полгода». Горе и страдание действительно утомляют и старят человека, возникает позиция **коммуникативной параллели: Горе – Страдание – Старость**. Маргарита Николаевна не сразу принимает баночку с кремом, но её беспокоит судьба мастера. Ради любви к нему Маргарита обязуется выполнить все условия: «**Я погибаю** из-за любви!»- заявляет она, согласившись стать ведьмой.

Вариация натирания кремом ведьм, летящих на шабаш, позаимствована Булгаковым у Гёте. Маргарита обрекает себя на **гибель** (невозможность попасть в царство света) в духовном плане, отдавшись в руки сатаны. Гретхен, оставаясь верной своему кроткому образу до конца, отрекаясь даже от предложенной дьявольской услуги – возможности бежать со своим возлюбленным из тюрьмы, предпочитая смерть на плахе ради спасения в

Царстве небесном. Любовь Фауста и договор с сатаной не спасают её, но Бог оправдывает её и принимает в Царство небесное со словами «Спасена».

Этот гётевский замысел является антитезой Булгаковской вариации, в которой снимается мотив греха и искупления, он переносится в иную плоскость. Маргарита хотя и пытается спасти мастера силой любви и конкретной жертвы (договор с сатаной), однако «спасение» происходит по ходатайству Иешуа, который всё простил им: и договор с сатаной, и внушённый роман-фигцию. «Беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушёл в бездну, ушёл безвозвратно, прощённый в ночь на воскресенье...»(№1,262). Мастер и Маргарита остаются вдвоём в «вечном приюте» не за свои заслуги и страдания, но «по просьбе» свыше. «Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для мастера наилучшее будущее, но, право, то что я предлагаю вам, и то, о чём **просил** Иешуа за вас же, за вас – ещё лучше...» – говорит Воланд (№1,260). И, конечно, просил он не у Воланда, а у того, кто Свыше всех, кто сам является Светом. Последнее решение Света Воланду передаёт Матвей.

Здесь заметен характерный отзвук христианского искупления – дара прощения, божьей милости, не по заслугам, а по благодати. **Страдание**, смерть, как освобождение от земных уз, переход в иной мир, вознаграждение – жизнь вечная, «вечный дом». С точки зрения теологии, человек обретает Царство небесное по вере. Мастер по-своему верил в то, что Иешуа был историческим героем. Однако он пишет о нём в ложном свете, внушённом демонической силой, и потому получая прощение обретает покой, а не свет. Вместо «пышно разросшегося сада» – «вечный дом», «в награду», как поясняет Маргарита. Однако, может это место является их «чистилищем», где они так же как Пилат когда-то, должны отбыть свой срок, прежде чем перейти в свет?... Это загадка автора.

Можно выделить следующие коммуникативные структурные оппозиции:

Свобода →← тюрьма

Жизнь земная →← Жизнь вечная

Добро →← Зло

Ад →← Рай

Утрата →← Приобретение

Вечное →← Временное

Гибель →← Приют, убежище

Реальность →← Потусторонний мир

Вечером натеревшись кремом, Маргарита попадает в иной мир, словно Алиса в зазеркалье она «ощутила себя свободной от всего». Следует отметить, в тексте очень часто упоминается присутствие зеркал рядом с Маргаритой.

Зеркало - это символ воображения, способного созерцать и фиксировать предметы внешнего мира, оно воспринимает образы, как Луна воспринимает и отражает свет

солнца, это дверь в потусторонний мир. Если зеркала отражаются одно в другом, они создают типологию проходных коридоров, окунающих в магический мир мистики.

В спальне Маргариты было «трёхстворчатое зеркало», на которое она поставив фотографию мастера, и оперевшись на подзеркальный столик, «долго сидела, не спуская глаз с фотографии». Большое зеркало было и в «передней»: «Маргарита Николаевна повалилась на стул под зеркалом в передней и захохотала»(№1,152). Перед зеркалом она натирает свое тело кремом, а уронив его на часы, стекло треснуло, (стекло – один из элементов зеркала, трещина – открытая дверь в мир иного измерения) время точно остановилось вместе со стрелкой циферблата, Маргарита стала на десять лет моложе, а её тело стало легче воздуха.

В противовес атмосфере внешнего тёмного хаоса, унылой повседневности, Булгаков мастерски раскрывает сказочную феерию карнавальных масок и превращений, дианисовский разгул «вакханалии», переплетение музыки, мистики, тайны; ощущение двойственности бытия, стирание границы между реальным и мистическим миром. Маргарита в одночасье осознает фатальную перемену: двоимирие самой жизни, как в малом зеркальце – микросхеме, отразилось в её душе и в реальности расширяющегося пространства. Важно отметить, зеркальную поверхность воды, над которой она пролетает как ведьма, а затем купается в ночной реке. Динамика в воздухе, космического ночного пространства не заканчивается, а продолжается в другом измерении – в воде. Вода обладает свойством отражения зеркала, отражая ночное небо, пространство воды расширяется до бесконечности бездны: «Отбросив от себя щётку, она разбежалась и прыгнула в воду... Лёгкое её тело, как стрела, вонзилось в воду, и столб воды выбросило почти до самой Луны. Вода оказалась тёплой..., и, вынырнув из бездны, Маргарита вдоволь наплавалась в полном одиночестве ночью в этой реке» (№1,169). Она ощутила себя не только в ином мире зазеркалья, но иным существом. Зеркало – это выход души в иной мир, освобождаясь от мира земной реальности, с её заботами и страданиями, это противопоставление душевной атмосферы реальности и атмосферы зазеркалья.

Можно выделить структурные коммуникативные оппозиции: Небо →←Земля, Вода→←Воздух, Огонь →←Вода, Свет→←Ночь, Реальное→←Мистическое, Зазеркалье →← Земной мир, Человек→← Бездна, Свобода →← Страдание, Верх→← Низ.

Превратившись в помолодевшую красивую женщину-ведьму, невидимкой она покидает свой особняк, улетая на половой щётке. « Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня» - напишет она своему мужу (№1,159). Маргарита становится орудием возмездия дьявала по московской бюрократии, она разбивает стёкла и зеркала,

отражающие советскую действительность с её порядком в здании драмлита. Заливая водой квартиру Латунского, открывая краны, она словно выпускает разрушающую стихию воды, поглощающую и сметающую всё на своем пути. В одночасье она становится «частью той силы, что вечно хочет зла», и «совершает благо» возмездия. Затем Маргарита встречается со своей домработницей Наташей, и с соседом-чиновником, с нижнего этажа в доме, Николаем Ивановичем, превратившимся в борова. Перемещение по воздуху «материализует» пространство неба, которое сопоставляется с расширяющимся пространством комнаты, дома, улицы. Природа дополняет чувственные образы переживаний героев, констатирует «метафизическое беспокойство», столкновение пантеизма и дуализма.

Сама Маргарита становится наречённой «светлой королевой Марго», «алмазной донной». Её участие в ночном шабаше начинается с торжественного приёма русалок и ведьм, ритуальная «оргия» с чертами античной мистерии, культ ночи и Луны. Семантический мотив всежигающего, очищающего огня. Сам лесной дух «козлоногий» сопровождает Маргариту и оказывает ей почести, сопровождает звуками марша, в интертексте можно предполагать, что появляется сам бог Пан из греческой мифологии.

Возникают коммуникативные структурные оппозиции:

Природа – Храм/, Место очищения /, посвящения/, служения/ тайна приобщения.

Языческий →←Христианский культ

Мистика →←Фарс

Огонь →←Жертва

Посещение на кладбище Дорогомилова в сопровождении Азazelо заканчивается в квартире №50, где их встретил Коровьев, он же Фагот, «маг, регент, чародей, переводчик...», пострадавший за свой неудачно выдуманный каламбур «о свете и тьме». Описание расширения пространства и времени в «пятом измерении» искусно переплетается с сатирическими описаниями человеческих махинаций в Москве с расширением жилплощади.

Коммуникативные оппозиции:

Приобретение собственности →←Утрата

Махинации →← Разоблачение

Судьба →←Игра

Гротеск →←ужас

Смерть →←Возмездие

Смерть →← Игра, шутка

Жизнь→←Игра

Однако, смерть констатирует итог пустого накопительства и предполагает **страдание жертвы в результате лишения всего**. Переход в иной мир не предоставляет

возможности захватить награбленное, или захваченное путём махинаций, поэтому смерть выступает в роли злой шутки, возмездия.

Диалог с Азazelо переходит в приглашение на бал ста королей, на весенний бал полнолуния. Маргарита узнаёт, что она является представительницей королевских кровей, понимает, что она стала избранницей Воланда, самого дьявола. Комната, где она встречается с Воландом, по размеру не больше избушки бабы Яги, где находится чёрный кот Бегемот, дубовая кровать, столик и готические канделябры. Переплетение сказочной эйфории со средневековьем. В комнате так же находились Азazelо, нагая ведьма Гелла и Коровьев. «В комнате пахло серой и смолой» (№1,174) - типология ада, места присутствия дьявола. Игра в шахматы с живыми фигурами указывает на власть сатаны играть судьбами живых людей, казня их и причиняя страдания только ради собственного развлечения.

Описание глобуса характерно описанию компьютерной карты с её приближением и удалением, конкретной графикой местности. Булгаков писал в такое время, когда о компьютерах ещё не было известно, однако описания соответствуют современной компьютерной графике виртуального пространства. Воланд гордится своей «хорошей вещью», глобус – это схема Земли, **события, вызывающие боль страданий** на ней возникают под управлением его демонов и слуг. «Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле неё. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробочка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх вместе с клубом чёрного дыма...Ещё приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле неё в луже крови разметавшего руки маленького ребёнка» (№1,178). Воланд представляет «беспристрастного» Абадонну, хорошо постаравшегося в разгоревшейся войне, которую наблюдала Маргарита на глобусе. В библейских текстах упоминается дух бездны, «имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлион» (№2,Откровение 9:11), что значит **губитель**.

Структурный коммуникат оппозиций:

Земля →←Схема,

Война →←Мир,

Добро→← Зло.

В описании бала присутствует множество мистической символики: контрасты света и тьмы, воды и огня, жизни и смерти, кровь и вино. Типология лабиринтов Кафки проявляется вместе с судебным процессом **возмездия**. Бал –маскарад с элементами сокрытых и явных истязаний и страданий, сочетание ужаса и мистерии, ритуала и символики. Представление гостей ведётся вместе с представлением их личного дела, можно сказать, судебного

делопроизводства. «Господин Жак с супругой... прославился тем, что отравил королевскую любовницу»; «госпожа Тофана, на ноге у неё испанский сапожок, а лента на шее... тюремщики, узнав, что около пятисот мужей покинули Неаполь и Полермо навсегда, они сгоряча удавили госпожу Тофану в тюрьме»; «Маркиза – бормотал Коровьев, – отравила отца, двух братьев и двух сестёр из-за наследства»; «...мечтатель и чудака, его полюбила одна девушка, а он взял и продал её в публичный дом»; «...через девять месяцев она родила мальчика, унесла его в лес и засунула ему в рот платок, а потом закопала мальчика в земле. На суде она говорила, что ей нечем кормить ребёнка...»(№1,182-184). Таким образом, возникают коммуникативные оппозиции:

Бал →←Судебный зал

Преступление→← Наказание

Гости →←Преступники

Тайное→← Явное

Феноменологическое соприкосновение с материалом символических предметов, раскрывает их интертекстуальный смысл адских страданий.. Мистерия-буфф сопровождается постоянным превращением и переменой карнавальных масок. Ритуал омытия кровью, чем-то напоминает параллель христианской евхаристии, омытия Христовой кровью, общение живых и мертвых, как символ очищения от грехов, но на балу у сатаны это может быть жертвенная кровь сатанинских жертвоприношений; «кровавая мантия» сменяется розовой, как символ чистоты и высокого ранга. Нюта Маргариты является интерпретацией обнажённости духа, в ином потустороннем мире, где ничего невозможно скрыть, замаскировать словами или прикрыть одеждой. Она королева и должна быть этим символом обнажённой истины. Да и сама суть оглашения преступлений выступает в роли **оружия уязвления истиной** на адском балу. На голову избранницы возлагается алмазный венец королевы, символ власти, высокого положения в обществе. На грудь её возлагается тяжёлая цепь, как символ сковывающей брэнной земной жизни и медальон с чёрным пуделем, это так же напоминает Гёте Фауста, котрый повстречался с сатаной первоначально в образе пуделя, а затем соглашается подписать кровавый договор; аналогичный по значению с соглашением Маргариты послужить дьяволу, что и является символическим смыслом тяжёлых цепей на ногах. Всё это она претерпевает ради любви к мастеру. Её жизнь полна страданий, любви и мести. Не случайно, в конце романа, когда огонь поглощает комнату, Маргарита кричит: « - Гори, гори, прежняя жизнь! – **Гори, страдание**»(№1,253).

Бал в зазеркалье начинается феноменально « в виде света, вместе с ним – звука и запаха». Музыка в темпе полонеза, исполняемая оркестром во главе с великим Штраусом, «рѐв труб» «окатил её тело, как кровью» (№1,180). Весь этот карнавал «обрушился» на Маргариту, перенося её из тропического леса в бальный зал, где она должна была принимать гостей, спокойно наблюдая, как прах костей из гробов, превращается в живых

людей из разных поколений и столетий. Каждый из гостей имел свою историю **преступления и наказания**, свою историю страдания, сопровождавшие их методы расправы: виселица, деревянный «испанский сапожок», удавка в виде «широкой зелёной ленты на шее». Весь этот карнавалый «судебный процесс» стоил «королеве Марго» не мало усилий: «Острая боль, как иглы, вдруг пронизала правую руку Маргариты, и, стиснув зубы, она положила локоть на тумбу...Ноги Маргариты подгибались, каждую минуту она боялась заплакать. Наихудшие страдания ей причиняло правое колено, которое целовали. Оно распухло, кожа на нём посинела...» (№1,185). Однако, не только **физическая усталость и боль** сопровождают Маргариту, она испытывает муки сострадания к испытывающим адские муки, пиршествующим осужденным гостям. Так, одна из них – осуждённая Фрида, о которой позднее будет ходатайствовать королева бала.

Три бассейна с кипящим разноцветным шампанским имеют символическую окраску. «Прозрачно-фиолетовый» – цвет смерти, «рубиновый» – цвет крови и «хрустальный», белый – цвет воскресения и вечной жизни. Типология рассказов Эдгара По перекликается с символикой Булгаковской фантасмогории. Пролетая по пышным залам Маргарита наблюдает не только красоту огней феерверков, но видит внизу сквозь «стеклянный пол» «горящие под ним адские топки» и «мечущихся между ними дьявольских белых поваров....видела темные подвалы, где девушки подавали шипящее на раскалённых углях мясо...» (№1,186). После расправы с бароном Майгелем бал окончился также внезапно, как и начался. Глоток кровавого вина окончательно утоляет жажду мести Маргариты, а затем «Ей показалось, что кричат оглушительные петухи...Толпы гостей стали терять свой облик. И фрачники и женщины распались в прах. Тление на глазах Маргариты охватило зал, над ним потёк запах склепа. Колонны распались, угасли огни, всё съёжилось, и не стало никаких фонтанов, тюльпанов и камелий. А просто было – что было...»(№1,188). Типология гоголевского «Вия», где с третьими петухами нечистые силы покидали помещение заброшенной церквушки.

Москва – это своего рода, третий Рим, о чём напоминает автор романа. Идёт «последняя гроза» - на языке эсхатологии – наступает Страшный суд. Ершалаим и Москва – две сценические площадки одной всечеловеческой трагедии или мистерии. Мастера с Маргаритой уносят «волшебные чёрные кони», поднимая все выше и выше за пределы вселенной. Словно апакалиптические всадники скачут они над землёй, провозглашая приближающуюся грозу праведного суда.

Рассматривая философию страданий в романе, нельзя оставить без внимания **образ Левия Матвея**. Это небиблейский персонаж, хотя он и обладает аналогичным именем и предполагает аналогичный прототип, одного из учеников Иисуса Христа – апостола

Матфея, повествователя «Евангелия от Матфея». В дьявольской интерпретации романа о Понтии Пилате, внушённого мастеру, Левий Матвей является последователем Иешуа Ганоцри. Он любит своего учителя и не желает видеть его страданий. В лице данного действующего лица можно заметить особую печать земных страданий, как глубоких **сопереживаний**. Наивысшей степени данные **страдания** достигают в тот момент, когда Левию Матвею не удаётся осуществить свой замысел убийства Иешуа, с целью избавления его от мук на кресте. Следует отметить, что этот план неудался не только Левию, но и самому дьяволу, внушившему ему эту мысль. Воланд хотел бы посмотреть на такое убийство, так же как Пилат хотел видеть, как убивали Иуду, однако это ему не удалось. Когда план неудался, тогда Левий Матвей проклинает всё и вся, даже самое святое, что есть у него. Он проклинает себя, отца и мать, Бога, обвиняя его во зле. «Проклинаю тебя, бог!... – Я ошибался!... – Ты бог зла!...Ты не всемогущий бог. Ты чёрный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» (№1,122-123). От **боли и отчаяния** проклятия срываются с дьявольской лёгкостью. Гомогеническая культура еврейского народа строго запрещает проклинать отца и мать, ближнего своего и тем более Бога. Поэтому образ Левия Матфея это, по существу, карикатура на библейский персонаж, нарисованная самим дьяволом, как самая удачная маска в фальсифицированном им рассказе. Однако человеческие страдания изображены с подленным мастерством, подчеркнутого разочарования, боли и отчаяния.

Коммуникативные оппозиции :

любовь→←**ненависть** **надежда**→←**безнадёжность**
иллюзия→←**реальность**

Страдание на кресте не описано в той трагической фабуле, в какой это представлено в художественном фильме Мела Гибсона. Однако страдающее пространство изображается через природу и земные стихии: гром и молния, дождь и ветер, ломающий ветки деревьев. В фильме режиссёра В. Бортко это подчеркнуто сакральной музыкой, разразившейся бурей, ветром и тьмой среди белого дня, разбитым кувшином с кроваво-красным вином на полу.

По теории монтажа С. Эйзенштейна (9, 230), который систематизировал и развил положения формальной кинотеории, установлено то, что природой кино смысла является членение реальности кинематографическими средствами — освещение, ракурс, планы съёмки, движение камеры — и "перемонтаж" полученных элементов в новом порядке. Этот монтажный порядок определяется ритмико-поэтическими правилами (контрапункта, параллелизма доминирующего движения или образа и др.), позволяющими кинематографу своими средствами артикулировать значения не менее сложные и

нюансированные, нежели в художественном или естественном языке (например, напряжение при распятии, внутренний монолог Матвея и его представления «освобождения»-убийства Иешуа в ультра-красных тонах на фоне цветной экранизации реальности). В фильме Мела Гибсона достаточно много таких эпизодов напряжения, перестановки кадров воспоминаний прошлого и реальности.

Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» написан почти как готовый сценарий, так как сам Булгаков занимался не только театром, книгами и переводами, но и кинематографом. В последней своей работе автор показал зыбкость тоталитаризма и непредсказуемость, парадоксальность связи между человеком, сатаной и Богом, Его сокрытое действие, борьбу добра и зла.

2.3. Сакральность духовных и физических мучений в художественном фильме «Страсти Христовы»

Понятие целого посредством отдельных частей входит в понятие герменевтического круга, который включает в себя признание парадоксальности человеческого мира и его восприятия. Профессор Штайнер (G.Steiniris 1929) попытался раскрыть осознание смысла коммуникации (13,144). Он указал, что доверяясь смыслу этого феномена, когда голос одного человека обращается к другому, в ожидании ответа, напрямую принимая текст, художественное или музыкальное произведение, или какое-то иное свободное явление, человек доверяется трансценденции.

Кинотекст является особым видом текста (9,154), который целесообразно определять как связанное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с функционально-дифференцированным замыслом автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями.

Дифференциация кинотекстов на художественные и нехудожественные носит лингвосомиотический характер и определяется на невербальном уровне доминированием индексальных или иконических знаков, а на вербальном уровне - речевым стилем. Художественным является кинотекст, в котором доминируют иконические знаки и стилизованная разговорная речь, нехудожественным — тот, в котором доминируют индексальные знаки и научная или публицистическая речь (9,155).

Иконический знак – это визуальная интерпретация, которая может иметь следующие особенности объекта: оптические (видимость), онтологические (предугадывание) и конвенционные (традиционное опознание, типичные мысленные схемы) (9,156).

Кинотекст представляет собой двойной способ повествования – это синтез визуального и вербального, а так же вертикального (полифонического) монтажа. При этом надо отметить, что визуальные знаки часто трансформируются в вербальные, а вербальные в визуальные. Понятие Эйзенштейна «вертикальный монтаж» применяется как сопоставление двух фрагментов (9,157), их соединение в новый образ, с целью вызвать у зрителя всплеск чувств в сознании, что характерно любому типу текста. В литературе на основе вербального текста так же наблюдается, своего рода, монтаж и сопоставление визуального и чувственного воображения. Цель писателя или режиссёра перенести читателя или зрителя из его собственного мира в мир бытия книги или фильма. При том, этот мир в кинематографе такой действенный, что опыт переживания передаётся на уровне подсознания. Кино – это форма не только вербального, но и невербального опыта.

Невербальная коммуникация (от лат. *verbalis* – устный и лат. *communicatio* – общаться) — поведение, сигнализирующее о характере взаимодействия и эмоциональных состояниях общающихся индивидов, которое является дополнительным источником информации к собственно вербальному сообщению. Выделяют следующие формы: паралингвистические компоненты, к которым относятся неязыковые звуки (вскрики, стоны, вздохи), а так же такие признаки, как высота и интенсивность звука, тембр речи. Кроме того, как эмоциональные индикаторы (в частности напряжения) могут выступать запинки, оговорки, паузы и молчание; мимические выражения; кинестезические выражения (поза, телодвижения); движения глаз (частота и длительность фиксации глаз другого человека); проксемику (характеристики межличностной дистанции). С помощью **невербальной коммуникации** передаётся до 93% информации, большая часть которой воспринимается бессознательно, в результате которой, человек, сам того не зная, может отправлять и получать невербальные сообщения (9,170).

Обратимся к экранизации фильма Мела Гибсона «Страсти Христовы» (**“Passion of the Christ”**), поставленного в 2004 году. Фильм начинается с библейских слов, записанных белым шрифтом на чёрном фоне: « Но Он измучен и обезображен был за нас. Наказание мира на Нём и ранами Его мы исцелились» ((№2 Исаия 53,5). Этот эпиграф, произнесённый за кадром является смыслом всей картины, он брасает вызов, всему миру, разделённому на два лагеря: верующих и неверующих. Заклание Великой жертвы,

совершённое более чем две тысячи лет назад вынесло свой вердикт: оправдание по вере, а не по закону.

Приступая к анализу сравнения, прежде всего, следует обратить внимание на ближайший источник анализируемого произведения, который носит определённую смысловую общность, и который можно противопоставлять другим, параллельным материалам видео или печатного текста.

С целью выявления совпадений и различий нами проведен сравнительный анализ соответствующих текстов Евангелий и эпизодов рассматриваемого нами кинотекста художественного фильма **“Passion of the Christ”**, Мела Гибсона (См. приложение №2).

В русском переводе в названии фильма использовано слово «страсти», от слов старославянского наименования дня распятия Христа, «страстная пятница», хотя должно бы быть использовано современное слово «муки», как более точная формулировка. Но судя по всем откликам в прессе, в окружающей мировой обстановке, этот фильм вызвал немало разыгравшихся страстей. Слово «страсти» в русском толковом словаре С.И. Ожегова имеет и ещё одно значение в смысле крайнего увлечения, сильно выраженных чувств, пристрастия к чему-либо, сопереживания за кого-то (№3, 275) В современном секуляритивном обществе русский перевод «Страсти Христовы» звучит десокрально и вносит некий негативный оттенок на уровне вульгаризма. Следует отметить, что и сам перевод в фильме не везде соответствует точности высказанных слов, потому, не случайно, М. Гибсон не хотел перевода даже субтитров. Безусловно, фильм обращён, в первую очередь к тем, кто знаком с евангельскими текстами и знает историю распятия, тогда понимание на невербальном уровне вполне допустимо. Картина заставляет задуматься и переосмыслить каждый жест и движение в пространстве. Это грандиозный замысел на уровне вербальной и невербальной коммуникации. Конечно, для типичного потребителя в современном секуляритивном обществе – это продукт массовой индустрии, ещё одна религиозная версия, популярная своей «силой» и «муками», где образ Христа – ещё один феномен фетишизма, своеобразный ‚Superman‘ (14,123-124) и не более. С точки зрения теологии, теософии - это возможность соприкосновения с христианской символикой и сокральностью библейских эпизодов, при восприозведении которых, раскрывается закодированная чувтсвенная информация, восприятие которой зависит от уровня интеллекта индивида.

Однако, в чём только не упрекали режиссёра: в антисемитизме и насилии, в эрезии и шокотерапии. Некоторые сразу обратились к анналам, поспешили начать споры о тонкостях произношения западноарамейского (особенно его галилейского наречия), латинского, древнеиудейского языков. Вспомнили иконопись и тут же попеняли Гибсону

о неправильно показанном (22) процессе распятия. Фильм критикуется и с точки зрения продукта массовой индустрии. Дальше пошли споры уже о сути, а не о частностях — позволительно ли столь прямолинейно трактовать страдания Христа... И приходится авторам оправдываться — исторические исследования приводить в свою защиту, настаивать на недублированном переводе фильма в других странах, в целях определённого замысла. А замысел этот крайне прост: это попытка заглянуть в прошлое и побыть в роли свидетеля-очевидца.

Авторы сценария (Мел Гибсон и Бенедикт Фицджералд) решились изобразить нечто очень личное, визуализированное переживание той жертвы, которую Христос принёс и ради каждого из них и ради каждого из нас, даже руки эти, что точными ударами всаживают огромные гвозди в ладони и ступни актёра, это руки самого Мела Гибсона, не пожелавшего взваливать такой груз на других (22). И потому, важно попытаться понять не что чувствует при этом автор, а что можем почувствовать, сидя перед экраном, мы сами. Целью наших исследований и будет акцент невербальных, иконических знаков в общем библейском дискурсе философии страданий.

Сама идея снять фильм на евангельский сюжет — это всегда вызов, когда догматизму, когда конкретным конфессиям, когда морали, когда — всему обществу.

Основное действие – двенадцать часов жизни Иисуса Христа незадолго до смерти. Все герои говорят на тех языках, на которых они говорили бы два тысячелетия назад. Иудеи, включая Христа и апостолов, говорят на арамейском, а римляне — на «вульгарной» латыни. Для полной достоверности режиссёр хотел отказаться и от субтитров. Понимание должно происходить на уровне невербальности, вертикального монтажа, интертекста, цветовой гаммы, звукоформления и спецэффектов.

Иконотекст – это дискурс, который является вертикальной монтажной конструкцией и формирует несколько плоскостей высказывания, которые разными средствами воплощают тему, имеют своё композиционное действие, соединённое с общей композицией (18,99). Иконотекст может иметь несколько комментариев или сам является комментарием в прямом смысле, и в таком случае, он втянут в поле действия метафизической связи. Интермедальность, которая используется режиссёром, – это диалог других видов текста, или их фрагментов.

Основными проблемами, в данном отношении, является выявление лингвистических структур производства значения в фильме и специфических надлингвистических уровней значения в кинематографе. К таким проблемам относятся вопросы линейного членения фильма (целая лента, эпизод, план или монтажный кадр, фотограмма), выделения единиц

и уровней артикуляции фильма (кадр, по Метцу; "сине-ма", по П.Пазолини; фигура, знак, сема, киноформа, по Эко (9,215).

Напряжение в фильме нагнетается уже с самого начала и продолжается как непрерывное действие нарастающего конфликта. Страданием и мукой пропитаны не только земля и небо, но и всё окружающее пространство, заполняющееся печальной музыкой восточных труб, бугнов и флейты. Гефсиманский сад, лунная ночь, голубой фон ночного неба и земли, пространство «здесь-бытия» разрывается полушёпотом слов, обращённых к Отцу в пространство «бытия-там», в пространство тишины ночи, подразумевая иное измерение, потусторонний мир, который находится «Там» и «Здесь», который слышит и видит эту борьбу света и тьмы. Борьба, где «поле битвы – сердце человека», как говорил Достоевский. Обращение Христа к трём ученикам, просьба молиться и их взгляд в пространство неба совпадает с таким же взглядом на луну первосвященника, встретившего Иуду. (Оппозиция: взгляд Петра – взгляд Первосвященника). План Гефсиманского сада сменяется планом главной притории священников. Договор о тридцати серебряниках заканчивается предательством в саду. Ретроспектива повествования диспонирует повествование библейских текстов, которые «просто сами просятся быть изъяснёнными» (14,124). Однако это не просто пересказ, это визуальная картина действий, при оценке которой (22) римский папа Иоан Павел II заявил: « Так оно всё и было». Гибсон поставил целью снять «вполне законченный сценарий Евангелия» (15,120), как ретрансляцию, в собственной интерпретации «журналиста», «побывавшего» там.

Молитва Христа в Гефсиманском саду – это интимный монолог и диалог, где ответ в немой форме подаётся на невербальном уровне в форме «Я–Ты» отношения (по Буберу), в прямой связи: «Отче, если не может чаша сия миновать меня... да будет воля твоя...». Лунный свет, струясь освещает стоящего на коленях Иисуса, его лицо, покрытое потом. Луна скрывается за тёмными тучами и служит ответом о начале наступления тьмы, после чего Христос лишается чувств от духовного измождения в невидимой духовной борьбе.

Одна из важнейших характеристик фильма – интермедийные отношения, отношения цвета, музыки и слов. Смысл рождается из их диалога: визуальные знаки превращаются в повествовательные, а повествовательные получают более глубокое значение, когда согласуются с музыкой или знаками цвета. Триптику (цвет, музыка и слово), можно охарактеризовать как образование полифонического монтажа, в котором все уровни дополняют друг друга, отражаясь один в другом (18,172).

Цвет – это часть информации, связанной с осмыслением пространства. В хроматике, указывая цвет, интертекстуально предьявляется тема, стихия, структура и её особенности.

Эйзенштейн упоминает о «внутреннем звучании цвета, о внутренней созвучности линий, форм, красок...» (9,213) и вместе с тем, со смыслом «внутреннего ощущения». Важно осознать средства выражения, имманентные свойства, усиление интенсивности чувства в зависимости от контекста.

Голубой фон в Гефсиманском саду отмечает начало драматических событий до взятия Христа. Голубой цвет, сам по себе холодный, втягивающий в глубину. Это цвет тоски по голубой дали (у романтиков тоска по идеалу, голубому цветку, голубой птице счастья). Даль небесная и даль земная с её глубинной структурой «верха» и «низа» сопоставляется со всеми земными и духовными страданиями: искушением, противоречием, сомнением, стремлением к совершенству, борьбой... Глубина голубой бездна такая бесконечная, что становится интенсивным тёмным тоном в изображении людей, и тем точнее подчёркивает нагнетание внутренних чувств тревоги. Чем светлее голубой цвет, тем больше он призывает человека к бесконечности, поднимает тоску по небесному, чистому, непостижимому, того что трудно понять и постигнуть разумом. Переходя в чёрный цвет, голубой получает оттенок нечеловеческой скорби-тоски. Музыкальные средства, выражающие голубой цвет – это звуки восточных труб с протяжно-поющим женским голосом, переходящих в грациозное звучание флейты. Изображение внутренней тоски, духовных исканий человечества и, своего рода, призыв-обращение к переоценке земных и вечных ценностей.

Голубой цвет – это знак углубления в себя, размышления о вере и вечности, самоотдаче, тоске, судьбе. Не случайно, он всё окрашивает во время молитвы Христа, в ночном полумраке голубыми становятся и земля, и трава, и деревья. Стихия голубого цвета – это небо и вода, которые являются одними из первичных элементов сотворения мира;

В христианских традициях вода обладает амбивалентностью. Она символизирует обновление, очищение, посвящение, достоинство, совершенство, воплощение. Это спасающая сила и вместе с тем губительная, воплощение сил зла. Вода, по утверждению Гастона Бошляра, даёт жизнь, которую притягивает смерть. Это символ, который выражает дихотомию вечной жизни и смерти, что является тематикой фильма и создаёт ось кинотекста. Размещая лейтмотив цвета голубой лунной ночи в сочетании с ритмичностью музыки, искусно создаётся эффект напряжения внутренней драмы. Музыка позволяет стянуть разговор действующих лиц до натянутого минимума, ассоциация музыки немого фильма, что допускает изъятие баласта языка, ритмирует действие и акцентирует мимику: единство музыки и фиксированного движения, слова.

Экзистенциальное пространство переходит в мифологическое пространство. Тишина ночного сада нарушается вкратчивым голосом, а затем, явлением сатаны, ангела смерти и зла, (пantomимическая фигура в чёрном хитоне с чёрным покрывалом на голове) мысленно сопоставляющимся с явлением самой смерти, а так же с образом шипящей гадюки, желающей заморозить и проглотить жертву, ожидая её поражения. В интертексте можно провести параллель с явлением змеи в Эдемском саду, где потерпели поражение Адам и Ева. Заданные вопросы претендуют на ответ, но остаются витать в воздухе. Их целью является – посеять сомнение: «Ты думаешь что один человек может поднять полную чашу грехов?...Кто Отец твой и кто ты?...». Сатана желает видеть падение Сына Человеческого так же, как падение Евы, а затем Адама. Но участь змеи – это участь самого сатаны. Бестрашно и решительно наступив на гадюку, Христос, одним жестом без слов, выразил веру и желание сокрушить силы сатанинские. Он принимает окончательное решение: принять «чашу» незаслуженного страдания, вины и наказания, потому что такова воля Отца Небесного. Пристальный взгляд Божьего Сына в глаза врага бросает вызов всему миру тьмы в лице сатаны.

Поцелуй Иуды, борьба учеников с охранниками сопровождается звуками ударов, возгласами боли и стонов, скрежетом оружия. Муки физические и духовные, постепенно в течении всего фильма проходят под знаком «фертисимо», достигая высочайшего уровня, в финале завершаются на кресте.

В библейском тексте указывается на явление Ангела, укрепляющего Христа в час его молитвы в Гефсиманском саду, когда капли пота Иисуса сделались как кровь, что указывает на сильное внутреннее напряжение, духовную борьбу (№2, Лука 22:40-43). Описание отсечения уха у одного «раба первосвященнического», описано во всех четырёх Евангелиях и только у Луки говорится об исцелении уха Христом, что так же передаётся в художественном фильме на примере одного из воинов, нападавших при взятии Христа.

Режиссёр подчёркивает сочетание страданий, борьбы и ненависти и здесь же – чудо исцеления, как знак любви к врагу своему. Отказ от кровопролития и самозащиты, приказ Петру убрать оружие, потому что «взавшие меч – от меча и погибнут», но любовь всё переносит и всё побеждает. Исцелённый Малкус уже не в силах идти против Христа и вести его на суд, он побеждён сверхъестественным явлением. «Чудо, тайна и авторитет», как говорил Достоевский, имеют самое большое воздействие на человека, но здесь Христос совершает чудо совсем с иными побуждениями. Стоя на коленях, Малкус осознаёт свой день посещения Богом, Его любовь и милость исцеления. Это единственное чудо, (за исключением чуда воскресения) которое совершает Христос за последние

двенадцать часов жизни, но не с целью того, чтобы показать свою божественность или театральность греческой интерпритации „Deum ex machina”, спускающейся для „инсценизации трансцендентного обращения“ (14,123), а с целью показать действие сверхъестественной силы любви.

Показного чуда ожидает от Христа царь Ирод :«Это правда, что ты даёшь зрение, воскрешаешь мёртвых?... Сделаешь ли ты чудо для меня?». Однако, представление шоу не состоялось. Не дождавшись ответа на свои вопросы, царь с пренебрежением заявляет: «Уберите этого дурака с глаз моих, он – сумасшедший». Ирод много слышал о чудесах Великого пророка, но так и не понял, что это была не реклама, а необходимая помощь измученным, страдающим людям.

На полемику Айрида Гаяускаса и его заданный вопрос: « в чём разница между волшебным ослом и простым... между феноменом ‚Superman’а и жертвой «страдающего Христа» (14,124) можно неоднозначно ответить, что разница эта, такая же, как небо и земля. В фильме о ‚Superman’е воплощена мечта человечества обладать сверхъестественной силой, стать «подобным богам» – эта жажда проявлялась со времён создания мира. Испытание Евы в Эдемском саду - это возможность познать добро и зло и стать, «как боги» (№2, Бытие 3:5). Стремление к совершенству не является осудительным, но претендовать на место Бога простому смертному, просто кощунство. Для того, чтобы ‚Superman’а допустимо было сравнивать со Христом, необходимо полностью изменить его сценарий. Для этого он должен сознательно отказаться от своей сверхъестественной super-силы и претерпеть вместе со всеми крушение, унижение и смерть, а затем воскреснуть... В сущности, ‚Superman’ – это репрезентация человеческой сверхъестественной силы, а страдающий Христос – это «подвиг души», путь унижения и добровольной жертвы. «Но Он изъязвлён был за грехи наши и мучим за беззакония наши... наказание наше (мира нашего) на Нём». «...нет в Нём ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нём вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умалён пред людьми, муж скорбей и изнедавший болезнью...» «На подвиг души своей Он будет смотреть с довольством» (№2, Исаия 53:2,3,5,11). Взять на себя вину всего мира для невинной души – это танталовы муки, которые ‚Superman’у не снились даже во сне. Говоря на языке символов, ‚Superman’ – это «древо познания добра и зла», а Христос – это «древо жизни», который, действительно, является (14,123) «точкой отсчёта в осознании мира» и «переоценки ценностей». Конечно, видеотекст – это всегда интерпретация и не следует идеализировать ни режиссёра, ни актёров, важен их талант. Сомнительно и то заверение Гаяускаса, что фильм претендует на первое место вместо Евангелия. Диалоги и монологи имеют аналогичный смысл с евангельскими текстами, но дословность не

соблюдается, используется разговорный стиль речи. Замысел Гибсона – это его интерпретация, попытка вообразить ту далёкую действительность, и это ему неплохо удалось, но заявлять то, что фильм является сам по себе претендентом на первоисточник, просто немислимо. Более того, следует соблюдать дистанцию в восприятии внешнего облика героев, который часто побуждает к фетишизму, но распознавание и раскодирование чувственной информации помогает осознать талант перевоплощения, жанровую структуру, движение мысли, сакральность библейских сюжетов, их глубинный смысл, цветовую гамму, кинопонараму, христианскую символику в фильме. Главные роли в фильме исполняют: Джеймс Кавизел (Иисус), Майя Моргенштерн (Мария), Люка Лионелло (Иуда), Розалинда Челентано (Сатана), Христо Шопов (Понтий Пилат), Клавдия Джерини (Клавдия); а так же Йареф Мерц (Симон), Маттиа Сбраджиа (первосвященник Каиафа), Люка де Доминикис (царь Ирод), Христо Живков (Иоан), Франческо де Вито (Пётр).

Анализируя кинотекст, можно заметить, как движение камеры постоянно направляется вертикально сверху вниз, от пространства ночного неба, полной луны, скрывающейся за тучами, к пространству земли, от сине-голубого фона к чёрно-красному. Горящий огонь, ночь, власть тьмы безжалостно совершает своё наступление, где никто уже не может быть посторонним. Синедреон, неправедный суд первосвященника Каифы, лжесвидетели и измождённое от ударов лицо Христа, – всё это делает зрителя невольным свидетелем тех событий. Сочетание чёрно-красной и жёлто-коричневой цветовой гаммы ночного пространства в притории первосвященника передаёт напряжение разворачивающегося процесса-фарса, его произвол и насилие против Истины на фоне ночи и горящих факелов.

Огонь является амбивалентным элементом. Это стихия разрушающая и созидаящая. В его психологии провоцируются противоречия, которые акцентируют необходимость действий в подсознании (18,90). В библейском ракурсе огонь носит символ очищения «огнём, очищенное золото», святости жертвенного огня, духовного освящения огнём страданий – «крестное крещение», внутренний огонь противоречий, сама сущность Бога представлена словами «Отец всех светов» и «Он есть огонь посядающий».

Красный цвет, который сопровождает картины суда, сцены бичевания, распятия – это прежде всего цвет крови, а также цвет разагарающихся страстей вокруг происходящих событий. Это цвет, который провоцирует нападение и отмечает муки страданий.

Отречение Петра сопровождается встречей его взгляда со взглядом Христа и фрагментом воспоминания собственных слов: «Я пойду с тобою даже на смерть». Боль угрызенной совести и его раскаяние со слезами у ног матери Иисуса: «Я отрёкся от него

три раза, Матушка...». Но Мария молча, без упрёков и горечи, со всепрощающим материнским взглядом, и сердцем, полным сострадания, поднимает с колен Петра, утешая его без слов, одним молчаливым жестом.

Культурная специфика тематической и проблематической актуальности кинотекста обусловлена различной степенью генерализации описываемых текстом ситуаций и различным позиционированием в рамках единой ситуации.

В фильме можно выделить **четыре плана: экзистенциально-трансцендентный** (Христос в своей ипостаси), **экзистенциальный** (Мать Мария и её окружение: Магдалина, Пётр, Иоан), **мистически-окультный** (сатана в своей ипостаси, Иуда), **человеческий** (толпа, экзекуторы, Малкус, Понтий Пилат, его жена Клавдия, первосвященник Каифа) – всё это составляет многослойную композицию. Все планы взаимосвязаны между собой и все **отмечены знаком страдания**, но в разной степени. Жестокие сцены становятся проводником трагедии, которая состоится не только в пространстве художественного фильма, но и в сознании самого зрителя. «Виртуальная» экзекуция вызывает подсознательную реакцию боли и сострадания к истязуемому и окунает зрителя в состояние «аффекта», аналогичный эффект создаёт данная картина кинематографа, совершая контемпляцию и реколекцию души человека, подчеркивая в трансцендентном плане сакральность страданий Христа.

В одном из интервью Мел Гибсон заявил о том, что хотел бы шокировать людей, чтобы «зритель увидел грандиозное величие этой жертвы», что был человек, который «столько перенёс, пережил боль, страдание, унижение и вернулся полный любви и прощения» (15).

Аллегорический мотив сатаны вплетает элементы карнавальности, мистерии-буфф, с характерными кошунственными масками понтамимы. Если у Булгакова, Воланд вызывает симпатию и положительные чувства, то у Мела Гибсона карнавальность в готическом стиле сарказма вызывает отталкивающее, негативное действие, даже отвращение к столь кошунственному ехидству над истерзанным телом Христа и страданиями Богоматери. В конце фильма пространство раскалённого ада сотрясается диким криком побеждённого врага, в его потустороннем мире.

Образ Иуды – образ страданий нераскаянной души, одолеваемой сверхъестественным влиянием силы зла. Душа, встав на путь предательства света, истины, любви, не может перенести всей тяжести преступления. Одержимый манией преследования, затыкая уши, Иуда стремится убежать от самого себя. Его сопровождает звуковой эффект «рычания тьмы» и «больные» визии. Видения толпы разъярённых детей, с демоническими лицами замыкает линию преследования в пустыне под руководством Мефестофиля в чёрном.

Раскалённый солнцем воздух сочетается с накалом чувств в душе Иуды. Земное пространство «Здесь-бытия» становится невыносимым и подталкивает к бегству в иной мир, в мыслимое трансцендентное «Там», в результате, совершённое самоубийство – последняя капля на пути предательства и отречения не только от Сына Божия, но и от Богом данной жизни. Встав на сторону тьмы, он становится беззащитной жертвой. Его постигает дьявольское возмездие. Повешенную фигуру Иуды на втором плане сопровождает «улыбка» сдохнувшего осла, как последний саркастический жест и издёвка сатаны. Разложившийся труп – это карикатура и дьявольский шарж над Иудой, издёвка над человеческой смертью.

Мотив возмездия просматривается на протяжении всего фильма. Распятые рядом со Христом разбойники обращаются ко Христу и высказывают свои последние мысли и пожелания. Тот, кто признаёт невинность жертвы Христа, получает прощение, тот, кто отвергает – терпит ещё большие мучения. Так, один из разбойников подвергается нападению ворона, выклёвывающего ему глаза. Слепота духовная порождает слепоту реальную. Вороны – воплощение бесовских сил, нападающих на тех, кто не признаёт истины и погибает в собственном заблуждении. Возмездие совершается по принципу «части той силы, кто вечно хочет зла и совершает благо».

Страдает и Пилат, не имея возможности объявить амнистию, обладая властью, не имеет силы воспользоваться ею. Видя величие духа Бога-человека, сам проявляет малодушие. Состраданием наполнена его жена, ей жалко Пилата, но ещё более она сожалеет о ранах Христа. Принося полотенца, образно выражает свою позицию сочувствия и нежелания пролития невинной крови. Она сердцем понимает всё положение и суть той истины, которую Пилат не решается принять и взять на себя ответственность. Клавдия стремится предупредить Пилата, чтобы он не делал этому человеку никакого зла, так как она много пострадала из-за него во сне. Сон является отражением реальности, образно связующим мир реальный и метафизический. Пилат наблюдает со стороны страдания во сне Клавдии, слышит её крики, но ничего не может сделать. Задавая вопрос об истине и как её можно услышать, он понимает из её ответа, что истине характерен момент предчувствия, голос сердца. Он так же понимает, что ему надо принять на себя удар, заступившись за Христа, но не решается на это.

Приказ бичевания превращается в позорную экзекуцию. Накал страданий достигает высшей степени, проникая в сердца окружающих, ослепляя глумящихся экзекуторов и повергая в скорбь пространство неба и земли. Невероятно мощное по затаённой энергетике, сумрачное, гнетущее, насыщенное физиологической болью, наполненное страданием действие разворачивается на экране. Оно, с одной стороны, предельно схематично, многих действующих лиц за всё время даже по имени не называют — Гибсон не пересказывает

Евангелия, он словно пишет репортаж, сухой, но изобилующий кровавыми крупными планами. С другой стороны, они так настойчивы, что зритель переполняется этой болью.

Жертва Христа приносится как в замедленных кадрах, капля за каплей крови, (22) проливаемой на белые камни воображаемого Иерусалима (сам же фильм снимался в Италии). Каждый шаг закованного Спасителя сопровождается новой и новой болью — от плетей, камней, кандалов, тернового венца до неподъёмного креста. Но гораздо глубже видна не физическая боль, (заставляя зрителя содрогаться), а боль душевная, ужасные муки Того, кто должен был искупить все человеческие грехи (убийство, насилие, ненависть, ложь...), — всё это превращает «Страсти Христовы» в ужасающее действие на экзистенциально-трансцендентном уровне.

Образ Симона Киринаянина, «шедшего с поля» человека без имени в фильме, запечатлён как образ типичного обывателя, который становится невольным свидетелем и участником кровавых событий. Против собственной воли его заставляют нести крест Христа, и в ходе этого шествия, можно заметить, как рождается сострадание в его равнодушном сердце. На одной из остановок он не выдерживает: «Стойте! Стойте! Стойте! Не трогайте Его! Если вы не прекратите я не понесу этот крест, и мне всё равно, что вы сделаете со мной!» Если в начале пути он заявляет: «Хорошо, я понесу этот крест, но пусть все знают, что я ни в чём не виноват», то в конце крестного пути, Симон осознаёт своё положение во грехе равнодушия. Он с криком сбрасывает крест, встаёт на колени перед Христом и без слов со слезами на глазах покидает место распятия. Обращение происходит на невербальном уровне, проникновение духа Божия в дух человеческий – это всегда тайна, сокрытая от внешнего мира.

Сцены несения креста сопровождаются неоднократным падением обессиленного Христа. Вместе с Его падением переворачивается пространство, камера показывает кадры вверх ногами, зритель наблюдает картину окружающего пространства глазами самого Христа, в перевёрнутом состоянии. Таким образом, ещё более подчёркивается страдание, его физическое ощущение и визуальное восприятие.

Сцена бичевания пропитана одержимостью дьявольской жестокости. Опьяневшие от крови истерзанной Жертвы, воины теряют контроль над своей человеческой сущностью и превращаются в зверей. Скотство человека – это последняя стадия низости, до которой доходит человек, отвергая святое в своём сердце и духе. Тоталитарная система Римской империи разделяющая всех на рабов и господ, подчиняла себе и подавляла инакомыслящих. Жестокие расправы и методы экзекуции заставляли многих поплатиться своей жизнью. Унизительную смерть посредством распятия римляне придумали во имя величия власти императора и самой империи. Палки, металлические пруты и железные плети разламывают в щепки дерево, что уж говорить о человеческом теле. Орудия

бичевания – это орудия медленного и мучительного убийства и они искусно демонстрируются в своей силе действия. Простому человеку достаточно и двадцати плетей, чтобы забить до смерти, но Христос выносит гораздо больше ударов, и после нечеловеческих мук остаётся живым. Муки физические дополняет сарказм дьявольского святотатства. Не случайно, за спинами палачей показывается образ глумящегося сатаны, кощунственно изображающего Богородицу с Христом-младенцем, в виде уродца, на руках. Маска пантомимы вызывает отталкивающее чувство, так же как и саркастический хохот, увлечшихся «игрой» бичевания римских солдат. Эти кадры раскрывают поле действия видимого и невидимого мира. Демонические усилия сломить дух Сына человеческого в его последние двенадцать часов жизни – это последняя попытка сатаны выиграть борьбу у самого Бога.

Истерзанное тело в луже крови и судорожно дрожащие руки, почерневшие от ударов – всё эти кадры мучений сопровождаются кадрами замедленной съёмки. Кровавые эпизоды переплетаются с эпизодами воспоминаний, которые раскрывают сакральную монументальность материнской любви, светлого чистого детства, в минуты страшной экзистенции, когда сознание бежит в иное пространство, оставляя пространство «Здесь – бытия» и обращаясь к трансцендентному миру, где господствует утешающая, всепокрывающая и всёпрощающая любовь. Уход в себя, путём погружения сознания из внешнего пространства во внутреннее, проявляется как раскрытие сокровенно-тайного пространства подсознания, своего собственного «Я», словно в молитвенной медитации. «В нас живут не только наши воспоминания, но и наше забытое прошлое. «Живут» в нашем подсознании, потому что душа – это обитель жизни» Г. Башляр (G.Bachelard) (12,118). Только любовь помогает перенести все муки, покрывая торжествующую ненависть, злорадство, кощунство.

Импликация феноменологии души раскрывается из прямой онтологии художественных вариаций. Действие связано с трансцендентным пространством, которое выходит за рамки трезвой логики, но требует концентрации всей психики человека. «Новый завет в моей крови» воплощается на фоне жестокого бичевания, истерзанного ударами плетей тела, пролитой крови на площадке римской притории, а так же в сценах распятия. Чередование фрагментов нечеловеческой муки и спокойствия духа, стойкости и мужества, внешней борьбы и внутренней силы. Воспоминания последней вечери переносит зрителя из пространства римской притории в пространство комнаты, где за столом сидят ученики во главе со Христом.

Картины воспоминания преломления хлеба на последней вечере завершаются словами: «Сей хлеб – есть тело Моё, за вас ломимое». «Преломление» тела состоится в течении всего

фильма, с начальных сцен жестокого обращения, избияния, бичевания до концовки, когда копьем проламываются рёбра с правой стороны тела и изливаются кровь и вода как бьющий источник, как созвучие с теми сказанными словами «это есть тело Моё, за вас ломимое». В Библии это место цитируется текстом: «...Иисус взял хлеб и благославив преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите и ешьте: сие есть Тело мое. И взяв чашу и благославив подал им и сказал: Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов» (№2, Мат.26:26-28). В трёх Еванглиях описывается данная сцена с этими словами, а в четвёртом Евангелии от Иоана даётся пример омовения ног, как символ любви и служения ближнему своему. Тайная вечеря – мистерия, которая происходит, как визия воспоминаний минувших событий на фоне жестокой экзекции. Гибсон показывает данные тексты воспоминаний Христа во время его допроса и избияния, тем самым подчеркивая идейный смысл его страданий, во имя чего претерпевает главный герой такие мучения. Тайна сакральности воссоединения с Телом Христовым, «дабы всякий верующий в него не погиб...», становясь причастниками Его естества и духовной сущности воссоединения Церкви- невесты, с её Женихом, новый завет любви, очищения жертвенной кровью.

Следует отметить, современный теологический анализ подразумевает три точки зрения на Вечерю Господню. Одна из них по мнению св.Августина, допускает аспект перевоплощения вина и хлеба в кровь и тело Христовы, другая, по мнению М. Лютера, вносит аспект участия Христа в таинстве Евхаристии и третья точка зрения - признаёт символический аспект вечера Господней, как символ воспоминаний страданий Христа, завет любви, участие в общении живых и умерших во Христе, провозглашение победы над смертью и всякого рода злом. В фильме можно отметить, почти все эти точки зрения показаны в едином плане страдания, на экзистенциальном уровне – как аспект пролития крови и совершённой последней вечерей с личным участием в ней, на трансцендентном уровне – символический план соединения прошлого, настоящего и будущего, Новый завет в Святой крови, даёт спасение не по закону, а по благодати, «дабы всякий верующий не погиб, но имел жизнь вечную». Кадры с омовением ног показывают символический знак примера любви и служения друг другу.

Страдание Богоматери превосходят страдания обычных будничных дней, оно раскрывает сакральность святости уз матери и дитяти. В воспоминаниях Христа мы видим Его детство, когда Он маленький мальчик, бежит, споткнувшись падает на землю, мать подхватывает Его на руки, чтобы утешить, поддержать, уберечь от боли, сердцем переживая каждое движение души Его, утешает словами «Я – здесь». Что является самым важным для ребёнка в минуту боли и падения? Конечно, это присутствие матери и её всепокрывающая и всеутешающая любовь. В наступивший роковой день она понимает, что теперь не может его уберечь, утешить, но стремиться поддержать взглядом, и так же

как в детстве крикнуть: «Я – здесь». Мария — Мать Скорбящая, чувствует каждый удар бича, нанесённый Сыну, сердцем, интуитивно точно угадывает место, где находится Христос, связанный и подвешенный за руки к потолку, в подземелье храма. Эта художественная импликация режиссёра является особенно важной, потому что раскрывает интуитивную связь Матери и Сына, не только по крови, но по духу.

Пространство наземное и пространство подземелья - это две среды обитания: света и тьмы, свободы и скованности, любви и муки, причём мука проникает извне вовнутрь, словно «обоюдоострый» меч Слова, оружия проникающего в плоть и душу. В интертексте можно вспомнить пророчество старца Семеона, благославившего рождение Младенца, когда его принесли в храм. Симеон благославляя обратился к Матери-Марии: «...И Тебе самой оружие пройдёт душу, да откроются помышления многих сердец» (№2, Лука 2:35). Страдание открывает помыслы человека, его подсознание изливается и проявляется порой в неосознанных действиях. Когда вбиваются гвозди в руки и ноги Христа, каждый удар сопровождается вздрагиванием головы Марии, а её руки судорожно сжимают в кулаки землю и камни, тем самым раскрывая её внутреннее напряжение и переживание сораспятия. По окончании распятия Мария поднимается с земли, подходит ко кресту, и целуя ноги Сына, с горечью восклицает: «Плоть плоти моей, сердце сердца моего, Сын мой, позволь мне умереть с тобой!» На что Христос даёт своё последнее распоряжение Иоану позаботится о Матери.

Небиблейская интерпретация режиссёра, о том, когда жена Пилата, Клавдия подаёт Марии полотенца, предназначенные для Сына её, чтобы Мария могла промокнуть кровью с измождённого тела Сына. Мария ищет глазами взгляд Клавдии, желая с любовью, без осуждения, принять её сострадание, но та убегает, чувствуя некую свою вину... Тогда Мария после экзекции начинает вытирать кровь с земли площадки притории. Смысл её действия в сакральности смысла крови Христовой, каждая капля которой бесценна, это кровь сына её и Божьего Сына, это святая кровь ради прощения, что должна была понять и Клавдия. Смотря на действия Марии, беззвучно осознав ту же мысль сакральности Святой крови, к Марии присоединяется и Мария-Магдалина, которая сняв с головы покрывало собирает кровь, вспоминая свой грех и прощение... Вставной эпизод воспоминаний показывает Христа, толпу, желающую побить камнями Магдалину, её рука, судорожно тянущаяся к Нему за спасением и Его взгляд...опускающиеся руки толпы с камнями, после вопроса: «кто из вас без греха, пусть первый бросит в неё камень...». И хотя слова не произносятся, всё происходит как немая визия, но можно предположить соответствующий евангельский текст для данной ситуации. Воспоминание на невербальном уровне, в стиле интертекстной цитаты прошлого времени, выразительно

соединяет и подчёркивает смысл страдания и пролитой невинной крови в реальном времени.

Каждое действие Матери Марии наполнено ощущением, порой неосознанным действием, но побуждение всему – любовь. В последних картинах фильма, снятый со креста Христос на руках матери, как дитя в последних материнских объятиях. Впечатление фрагмента знаменитой скульптуры Микеланджело – Мадонны со снятым Христом на руках.... Кровь Сына на руках и лице, и её «истекающее кровью сердце», «пронзённое оружием» боли и мук сострадания. Гибсон создал на фоне мук Христовых своеобразный гимн человеческой материнской любви и страданиям, любви неземной, сверхъестественной, святой, всёпокрывающей, всёпрощающей и всёпереносящей, Божьей. Мария видит и чувствует больше чем все остальные. Она осознаёт триединство Святой ипостаси, она видит Его и как Сына, и как Отца и как нестигаемый Дух, в своей силе и непреклонности. Нечеловеческие муки невозможно перенести человеку, поэтому этот подвиг Он совершает Сам. Она знала об этом, потому она не спрашивает «за что?», и «почему?», ей хватает мужества утешать других, и держать своё сердце свободным от ненависти к истязателям.

И всё это время вокруг — люди, апостолы, Мария Магдалина, гонители-первосвященники, римские солдаты, просто любопытная толпа. Сквозь череду измывательств над Христом, зритель раз за разом выхватывает из этой толпы новое лицо, полное отчаяния, лицо человека, чьё горе невосполнимо. Всё-таки этому должно случиться, «аминь», говорит Мария, что значит «да будет так». Человеку не дано вмешиваться в ход событий, предусмотренных свыше. В самом начале, проснувшись среди ночи, Мария спрашивает: «Слушай, почему эта ночь отличается от других?». И получает ответ Магдалины: « Тем что раньше мы были рабами, а теперь мы не рабы...». Время освобождения от власти греха наступило вместе со временем принесения священной жертвы.

Мир бури – это сакральное пространство стихии в кинотексте. Землетрясение и «разорванная завеса храма» свидетельствуют о том, что жертва совершилась и доступ простому смертному грешнику к престолу Божьему, посредством этой Великой жертвы, открыт.

Следует отметить, что невербальная коммуникация состоит через презентационные коды: жесты, движение глаз, особенности голоса, внешность, выражение глаз и лица. Внешность одежды основных действующих лиц соответствует традициям культуры народа Израиля. Кинезия (жесты) дополняют словесный диалог или монолог. Движение глаз, длительность взгляда в глаза акцентируют смысловую ситуацию так же, как крупный план лица.

Ретроспективное восприятие кинотекста заставляет обдумать каждый эпизод и его особенности. Режиссёр использует приём инверсии, когда вторая часть кинотекста

совершалась ранее, нежели первая, это, так называемый, «повторный перебив». Повторяющиеся элементы сопровождают прерывание логического времени настоящего фрагментами воспоминаний прошлого. При этом, для воспоминаний достаточно одной части в этом историческом времени, чтобы послужить продолжением в другом историческом прошлом, своего рода, перспектива зеркального отражения. Так, в притории Каифы увидев плотника и его работу по дереву, Христос вспоминает своё ремесло, **деталь** (**работа** плотника по дереву – собственная **работа** по дереву, паделка стола дома). Воспоминания матери и тёплой атмосферы любви на минуту прерывают его физические муки, перенося в иное измерение, пространства бытия-Там. Когда во время бичевания заходит римский военачальник, взгляд полуживого Христа останавливается на его ногах в сандалях, и тут же сознание переносит его к воспоминаниям последней Вечери, где он омыл ноги своим ученикам, (**деталь: ноги** воина – **ноги** ученика). Когда Пилат омывает руки, Христос вспоминает омытие рук ученикам, (**деталь: руки** Пилата – **руки** учеников). Когда толпа бросает камни, он вспоминает ту же толпу, которая совсем недавно встречала его с пальмовыми ветвями в руках, (**деталь: толпа** прославляющая – **толпа** осуждающая). Панорама горы Голгофы становится причиной воспоминаний Нагорной проповеди, (**деталь: гора** Голгофа – **гора** Нагорной проповеди). При распятии взгляд Христа переносится в утреннее небо и тут же воспоминания ночного неба, слова проповеди на Вечере о Хлебе, сошедшем с небес, (**деталь** утреннее **небо** – ночное **небо**). Когда крест с телом Христа поднимают, тогда воспроизводится деталь Его рук, поднимающих хлеб на последней Вечере со словами: «Это есть тело моё», (**деталь: тело** на кресте – хлеб, как **символ тела** Христова).

Парадигматически повторяющееся действие или явление получает своеобразную реалистичность, но в тоже время отделяет от основной истории, перенося в мифологическое время, где впервые совершалось действие. Воспоминание – это своеобразный мыслимый ритм повторения действия, совершённого в нашем подсознании всвязи с каким-то предметом или проявлением. Таким образом, осуществляется мнимое приближение давно ушедшего, что позволяет заглянуть в историю прошлого, а также противопоставить прошлое настоящему.

Измаждённый лик главного героя показывается то в отдалённом, то в приближённом плане. Последняя картина крупным планом, напоминает интертекст, вставку реликвии «Туринской плащеницы», сохранившейся до наших дней, где считается запечатлённым окровавленный облик Христа, с характерной фрагментной портретностью и следами бичевания и распятия. Эпизод утирания лица полотенцем, в минуту остановки на крестном пути, имеет так же аналогичное значение, последнего соприкосновения с миром

земным. Полотенце святой Терезы (в фильме это женщина без имени, подносящая воду Христу и полотенце, промокнуть кровь и пот, стекающие на лицо) является реликвией, аналогичной по значению с Туринской плащаницей.

В последних кадрах фильма фигурируют крупным планом атрибуты истязания: терновый венок, молоток, гвозди, которые были вбиты на кресте.

Страдающее пространство неба – это боль Отца небесного, выраженная одной слезой (киноэпитет), падающей из невидимого «скорбного небесного ока» (в замедленном ракурсе), смешавшейся с падающими каплями дождя, с сотресением земли, как гнева Божьего за человеческую жестокость и пролитие невинной крови. Иконический смысл «мыслящего пространства», дождь, очищающий, омывающий лик Земли – феноменология сопоставления с очищением посредством пролитой воды и крови, из пронзённого копьем тела Христова.

Вода является амбивалентным элементом и обладает созидающей и разрушающей силой. Подземный источник воды или дождевая вода обладают валеризующим свойством. С точки зрения психологии, вода носит и моральный аспект очищения. Бесконечная символика воды воплощает небесные и подземные воды, это кровь земли (12,176), с её очищающей, возрождающей силой. Ритуал крещения тесно связан с водою, как акт погружения в смерть Господню, и воскресения к новой жизни.

Последние кадры, как противопоставление первым, всё изображают на чёрно-жёлтом фоне. Освящённый светом, камень отодвигается, проникнувший свет показывает восстановление тела и духа, провозглашение победы света над тьмой.

Игра света и тьмы помогает проникнуть во внутренние переживания героев, в их осознание вопросов жизни и смерти, борьбы добра и зла. «Заклание» совершилось, но смерть не имеет силы, поглотив Жертву не может её удержать. Тьма побеждается светом, поэтому яркий свет врезается в пространство тёмного магильного склепа и возвращает мёртвого Христа к жизни в своём обновлённом теле обнажённой Истины: смерть во имя любви к человеку оправдывает все муки и освещает смысл земных страданий.

III. Выводы.

Таким образом, сравнивая два произведения, мы рассмотрели философию страдания в библейском дискурсе в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и в художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы». В ходе исследования нами было установлено, что есть общего и противоположного между ними и их ближайшими источниками:

1. Обоим произведениям характерен жанр драмы, мистерии. В романе «Мастер и Маргарита» – это мистерия-буфф с элементами языческих ритуалов. В художественном фильме «Страсти Христовы» - это христианская мистерия с элементами противопоставления гротеска кощунства в изображении демонической силы зла. Оба произведения несут некую общность не только в жанровой структуре в области свободы функционирования, но и в области органичного наложения и своеобразного сложного сочетания текста и интертекста в сюжетных элементах. Финалы мистерий ставят как проблему и загадку, основные христианские мифологемы: грехопадение, страдание, очищение, искупление, спасение...
2. Общность противопоставления и сходства социальных и коммуникативных полей.
3. Оба произведения коммуникативно передают сочетание ужаса трагедии и сарказма. Все основные действующие лица, по-своему, отмечены печатью страдания. Фантасмогория романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» развивается на фоне страданий человеческих и противопоставляется сакральности нечеловеческих страданий Бога-человека в художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы». План микрокосма «мучения» и «стремления человека» преподносится на широком фоне макрокосма – гармония вселенной, непостижимость мироздания.
4. Природа дополняет чувственные образы переживаний героев, констатирует «метафизическое беспокойство», столкновение пантеизма и дуализма. Пространство неба «материализуется», сопоставляется с расширяющимся

пространством комнаты, дома, улицы. Время, переходя в пространство, принимает на себя три этапа его концентрации: виртуальность, характеристика, детерминация. Проявление сверхъестественного на фоне естественного течения событий и времени.

5. Проявление мифологического, фольклорного, апокрифического плана характерно обоим произведениям. Библейский дискурс в романе М. Булгакова представлен в отдалённой интерпритации (апокрифический план факции), в художественном фильме Мела Гибсона – в более приближённой интерпритации к канонически-синодальным текстам Евангелий.
6. Обоим произведениям характерна кинематографическая фрагментность общих крупных планов, чередование пространственных и рельефных образов, объёмность, иконический смысл. Проявление принципа полипсеста, когда под слоем одного материала проявляется другой, который накладывает отпечаток сочетания истории фрески старинного храма, сочетания бытовой повседневности человека и сакральной сферы духовных терзаний; этот принцип как в романе, так и в режиссуре фильма, раскрывает интертекстуально-визуальную и вербальную реализацию текста с его подтекстом.
7. Трансцендентное и экзистенциальное акцентируется как борьба противоположностей: мистика и реальность, истина и ложь, день и ночь, любовь-ненависть, добро и зло. Пространство раскрывается виртуально от настоящего в реальное прошлое, вербально переносится в мистическое будущее. Коммуникативная перспектива развивается в сфере сознания и подсознания от земного ограниченного понимания до внутреннего бесконечного осознания жизни, смерти, вечности.

В ходе исследований нами была раскрыта проблема страданий «трижды романтического мастера» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», его интровертность, связь с трансцендентным самосовершенствованием. Раскрыт невербальный, интертекстуальный библейский дискурс в кинематографе и в самом произведении.

В художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы» была исследована сакральность духовных и физических страданий, их невербальный аспект в отношении

изображения главных героев и их экзистенциально – трансцендентных переживаний на основе философской проблемы борьбы добра и зла, как причины многих страданий и мук. Нами было установлено, что с помощью технологии спецэффектов и монтажа, невербальный ракурс усиливает вербальность и акцентирует виртуальный эффект визуальности. В фильме широко проявляются значимые единицы такие, как фигуры киноязыка (киноэпитеты, инверсия и т.д.), "грамматика" (замедленной съёмки, ракурсов, "повторных перебивок" и др.), правила следования планов, (композиционного синтаксиса внутрикадровых элементов), выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме. Посредством такого "языка" киноизображение трансформируется из картинки-иллюстрации к определенному значению, т.е. из "видимой вещи" — в "смысловую вещь" (9,220).

В заключении, наши исследования показали, что философия страдания имеет свою метафизическую и реальную перспективу, определённые социально-коммуникативные поля, свои причины и следствия, как в духовно-моральном, так и в материальном аспекте, раскрывает типологию мифотеории сущности зла, диалектику души, судьбы человека и всего человечества.

SANTRAUKA

Kančios filosofija – ši tema tiesiogiai susijusi su blogio ir gėrio, melo ir tiesos, tamsos ir šviesos atsiradimu.

Žmonijos kančios tema domino daugelį filosofų per amžius. Šis klausimas plačiai nagrinėjamas Šventajame Rašte ir turi keletą aspektų.

Mūsų darbas analizuoja biblinio diskurso sklaidą, kančios filosofijos rakurse M.Bulgakovo romane „Meistras ir Margarita“ ir Melo Gibsono meniniame filme „Kristaus kančia“.

Analizuojant, buvo nustatyta, kad abiem kūriniams būdingas misterijos žanras. Romane tai pagoniška misterija-buf, o filme – krikščioniška misterija, abu su grotesko elementais. Pasireiškia siaubo, juodo humoro ir sarkazmo susipynimas.

Visi pagrindiniai herojai paženklinoti kančios antspaudu. Romane gėrio ir blogio kova išsivysto fantasmagoriškame fone. Ji priešpastatoma kančios sakrališkumui meniniame filme. Mitologinio, folklorinio ir apokrifinio plano ryškėjimas būdingas abiem kūriniams.

Darbe nagrinėjamas kančios aspektas neverbalinės komunikacijos rakurse, kino teksto verbalumas, ikonografiškumas, sakrališkumas.

Darbo eigoje buvo nustatyta, kad M.Bulgakovo romane biblinio diskurso sklaida vystosi kaltės ir bausmės aspektu velnio, žmogaus ir Dievo santykiuose. Atskleidžiama pragaro ir skaistytklos tipologija. Būdingas lyginamasis aspektas su Getes „Fausto“ poema, kuri atskleidžia pagrindinių herojų kančios individualumą, o taip pat nagrinėjami žmogaus ir totalitarinės sistemos bendruomeniški santykiai.

Melo Gibsono meniniame filme biblinio diskurso sklaida – tai nekaltos aukos aspektas, kur Kristaus auka yra pavyzdys sakralinio kančios akto, kaip simbolis naujosios sandaros relikto tarp Dievo ir žmogaus. Kančios rakursas filme perduodamas verbaliniame ir neverbaliniame lygmenyje. Kino tekstas leidžia panaudoti spalvos prasminį spektrą, montažo intertekstualumą ir fragmentiškumą, vaizduojant praeities įvykius ir vidinio pasaulio pasamonės išgyvenimus.

Magistro darbe naudojama sociologinė, komunikacinė, analitinė, psichologinė hermeneutinė, teologinė, intertekstualinė, lyginamoji, aprašomoji analizė.

ИСТОЧНИКИ:

- 1. Булгаков М. Мастер и Маргарита. Москва, 1989.**
- 2. И.Геце и институт перевода Библии. Книги Священного Писания. Каноническая Библия.Стокгольм. 1990.**
- 3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Москва,1981.**
- 4. Мастейкене Д., Коцепт утрата в русской языковой картине мира, работа бакалавра . Шауляй. 2005.**
- 5. Художественный фильм Мело Гибсона «Страсти Христовы»**
- 6. Художественный фильм В.Бартко «Мастер и Маргарита»**

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В. И др., Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва, 1999.
2. Барков А., Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита».
Альтернативное прочтение. copigitf@AlfredBarkov, 1994-2003.
3. Лескис Г., «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция). Известия ОЛЯ АН СССР, т.38. Москва, 1979.
4. Мень А., История религии. Москва, 1998.
5. Райкен Л., Библия как памятник художественной литературы.
Киев-Санкт-Петербург, 2002.
6. Смит Л., Рейнер В., Путешествие по миру мысли. Москва, 1991.
7. Соколов Б.В., Роман «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории. Москва, 1991.
8. Шеллинг Ф.В., Философия искусства. Вильнюс, 1998.
9. Эйзенштейн С., Избранные произведения в 6-ти томах, т.2, Москва, 1964.
10. Чичинская Р., Михайлова Г., Анализ и интерпретация текста, Вильнюс, 2000.
11. Bourdieu P., Loic J.D. Wacquant “Įvadas į refleksių ir socialologiją” Vilnius, 2003.
12. Bachelard G., Svajonių džiaugsmas. Vilnius, 1993.
13. Fiske J., Įvadas į komunikacijos studijas. Vilnius, 1998.
14. Gajauskas A. Kinas apie Kristų. Žvilgsnis iš tikėjimo filosofijos perspektyvos// Humanitatis, 2007, nr.4, p.118-129.
15. Gibsonas M., Nuostabiausia istorija, kuri niekad nebuvo papasakota teisingai (interviu su Melu Gibsonu), <http://prizme.lt/straipsniai/straipsn.php>
16. Kant I., Religija vien tik proto ribose. Vilnius, 2000
17. Lotman J., Kultūros semiotika. Vilnius, 2004.
18. Melnikova I., Intertekstualumas: teorija ir praktika. Vilnius, 2003.
19. Trimakas K., Žmogaus aukščiausi skrydžiai. Kaunas, 1996.
20. Raepel W., Smith L., Путешествие по миру мысли. Оксфорд, 2000.
21. Šerpytė R., Religija ir filosofija. Vilnius, 2003.
22. <http://www.kinokadr.ru/artiklles/2004/04/06/passion.shtml> Корнеев Р.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение № 1.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

литературных произведений.

И.-В. Гёте «ФАУСТ»

М. Булгаков «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Фауст – Мефистофель
(кровный договор)

Мастер – Воланд
(внушённый роман, условный договор)

Гретхен – Мефистофель
(отвергает предложение
о бегстве с Фаустом из тюрьмы)

Маргарита – Воланд, Азазело, Фагот.
(принимает предложение, ради встречи
с мастером)

Фауст – Гретхен
(взаимная, запретная любовь)

Мастер – Маргарита
(взаимная, запретная любовь)

Фауст – Общество
(отвергнут обществом, алхимик)
уединён

Мастер – Общество писателей
(отвергнут обществом, уединён)

Фауст – ученики
(учит, даёт наставления)

Мастер - ученик (Бездомный)
(даёт свои советы, наставления)

Фауст – мистический мир
(принимает как параллель реальн. мир)

Мастер – мистический мир
(принимает как реальность)

Фауст – последняя участь
(решает Бог, вознесение в рай)

Мастер – последняя участь
(решает Иешуа, остаётся в «Вечном приюте»)

Гретхен - её судьба
(после казни - оправдание,
возн. в рай, куда позднее,
возносится и Фауст.)

Маргарита – её судьба
(после смерти остаётся с мастером
в «Вечном приюте»)

Трагический пафос →← драматический пафос мистерии буфф

Симфоническая поэма →← роман в романе

Приложение № 2

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Канонич. текст Евангелия
от Матфея, Луки, Марка, Иоана

Коммуникативн. интерпритация текста в
худож. фильме «Страсти Христовы»
«континум смыслов»

1. Христос – Ангел : Лук.22:43(укрепление)	→←	1. Христос – Люцефер: (посеять сомнение, соблазн) (голубой фон ночи, луна)
Мат.26:36-44; Лук.22:41-44 ; Мар.14:35	- Молитва- (Гефсимания)	Молитва к Отцу и диалог с Люцефером; змея.
Мат.26:37-45; Лук.22:45; Мар.14:33, 37-41	- Три спящих ученика - Пётр, Иаков, Иоан	напряжённость простр. ночи спящие ученики
Мат.26:46-49; Иоан.18:3 Марк.14:43-45; Лук.22:47	- Предательство Иуды	аналог. интерпритация
Мат.26:14-15; Мар.14:10-11; Лук.22:3-5; Мат.27:3	- 30 серебрянников Иуды	
2. Иуда возвращ. деньги первосв., осознав вину, повесился «земля крови» Мат.27:3-9	→←	2. Иуда бросает деньги первосв., одержим дьявольск. видением, невменяем, повесился
Мат.26:51-53; Лук.22:49-51; Иоан.18:10; Мар.14:47	- Отсечение уха, исцеление	– напряжение, голубой фон замедленный эпизод отсечения; исцеление
Иоан.18:12; Мар.14:46; Мат.26:57	- Взятие под конвой –	замедленная съёмка борьбы
Мат.26:59-65; Мат.27:1,2 Мар.14: 53,57-58, 60-64; Лук.22:66-71; Иоан.18:14-19,22,23.	- Суд в притории Каифы – (ложные свидетели)	огненно-чёрно-красный фон судебный фарс
Мат.26:69-75; Марк.14:66-72 Лук.22:55-62; Иоан.18:25-27	- Отречение Петра	- отречение и признание у ног Марии
3. Заключение	→←	3. Заключение в подземелье
Мат.27:11-26; Лук.23:3,4;22-24 Иоан.18:29-40; Иоан.19:4-12 Лук. 23:8-9,11	- Пилат и Христос – (омовение рук) - Христос и Ирод -	– аналогичные отношения –”–
Мат.27:19 (сон)	- Жена Пилата -	сон, сопереживание, полотенца

Продолжение приложения №2.

Мат.27:26; Иоан.19:1; Мар.15:15,16 - Бичевание Христа - натурализм жестокости, дьявольский сарказм.

4. Апокрифич. текст →← **4. Платок женщины, кровавый лик Христа**
(отсутствие канонич. текста)

Иоан.19:2,3; Мар.15:17-19; - Унижение Христа римскими воинами – анал.отношения
Мат.27:27-31

5. Совершение тайной вечери →← **5. Воспоминания тайн. вечери** -типичн.отн.
Мат.26:26-29; Марк.14:22-25

Лук.23:25; Мар.15:7,11 - Освобождение Варавы - аналогичные отношения

Мат.27:32; Лук.23:35; - Несение креста; Симон Кириянин. - анал.отношения
Иоан.19:17; Мар.15:21

Лук.23:27-31 - Плач женщин - типичная аналогия
Иоан.19:25-27; Марк.15:40 - Женщины у креста

Мат.27:39-44; Мар.14:65; 15:29-32- Осуждение толпы и первосвящ. – –”–

Лук. 23:35

Иоан.19:16,18; Мат.27:33-38 - Распятие - Гора Голгофа – воспоминан.нагорн.проп.,
омовения ног

Мат.27:38; Лук. 23:32,33 – Осуждённые разбойники - аналогия + интерпрет.

Лук.23:32-33; 39-43; Иоан.19:18

Иоан.19:34 - Пронзённый бок - аналогичная ситуация

Мар.15: 33;

Мат.27:45-46; Лук. 23:44

Лук. 23:45; Мат.27:51

- Тьма, землетрясение - аналогия + интерпретац.
-Разорвана завеса храма

6. Снятие со креста →← **6. Иконический образ Марии со Христом**
Положение во гроб Иоан.19:38-41 на руках
Мат.27:57-60; Лук. 23:50-53;

Лук.24:2

- Победа воскресенья: вторжение света сквозь
тьму, воскресение из мёртв.

7. Явление ангелов

→← **7. Явление света**

Мат.28:1; Мар.16: 5; Лук. 24:4

Иоан.20:13

Приложение №.3

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Анализ социальных полей.

Поле реального мира

В романе «Мастер и Маргарита»

В фильме «Страсти Христовы»

Писатель →← Тоталитаризм сов.власти	Христос →← Тоталитаризм римск. власти.
Демократия →← Сов.сверхсистема	Римляне →← Иудеи
Индивид →← общество	Индивид →← Толпа
Писатели →← Обыватели	Оправдание →← Осуждение
Начальство →← Подчинённые	Начальство →← Подчинённые
Правительств. сектор →← Неправит. сектор.	Традиц.уклад →← Нетрадиц.уклад ж.
Пилат →← Каифа	Пилат →← Первосвященник Каифа
Реальное →← Мистическое	Реальное →← Сверхъестественное
Порядок →← Бюрократия	Порядок →← Местн. власти
Религия →← Атеизм	Религия →← Культура
Свобода →← Давление	Свобода →← Давление
Сов.идеалог. →← Религ.идеалог.	Язычество →← Иудаизм
Духовность →← Мещанство	Духовность →← Традиция, закон
Верхи →← Низы	Верхи →← Низы
Творчество →← Графоманство	Язычество →← Христианство
Соц. неравенство →← Сов. система	Соц. неравенство →← Рабовл.система

Дополнительные общие черты:

Признание метафизического →← Отрицание метафизического

Культ силы →← Интеллектуальность

Индивидуальный императив →← Общественный императив

Моральные ценности →← Материальные ценности

Поле реального мира государственной тоталитарной системы оказывает давление сверху вниз и отрицает вмешательство сокрытого метафизического поля.

Приложение №4

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Метафизическое поле мира

в романе «Мастер и Маргарита» и в фильме «Страсти Христовы» имеет общие черты противоположных оппозиций:

Добро →← Зло

Свет →← Тьма

Христос →← Сатана

Рай →← Ад

Верх →← Низ

Преступление →← Наказание

Пращение →← Осуждение

Жизнь →← Смерть

Месть →← Прощение

Любовь →← Ненависть

Добродетель →← Злонамеренность

Вера →← Неверие

Внешний мир →← Внутренний духовн.мир

Злонамеренность →← Возмездие

Виновность →← Невиновность

Видимое →← Невидимое

Временное →← Вечное

Естественное →← Сверхъестественное

Метафизическое поле не давит сверху вниз, не отрицает поле реального мира, но включает в свою игру, не исключает, но вводит в своё поле действия, не подчиняет, но тайно управляет и поддерживает гармонию природы и Вселенной.

Приложение №5

КОММУНИКАТИВНЫЙ АНАЛИЗ структурных оппозиций

В романе «Мастер и Маргарита»

В фильме «Страсти Христовы»

<u>Культура →← Религия</u>	<u>Культура →← Религия</u>
<u>Прошлое – Настоящее</u>	<u>Прошлое – Настоящее</u>
Творчество – Графоманство	Банальность - Сакральность
Писатели - Мещанство	Ужасное –Реальное
Дом Грибоедова – дом бюрократов-писателей	Начало - Конец
<u>Страдание человека- страд. Иешуа</u>	<u>Страдание Христа – Страдание человека</u>
<u>Естественное–Сверхъестественное</u>	<u>Естественное – Сверхъестественное</u>
Дом писателей - общество потребителей	Небо – Земля
Центр просвещения – Ресторан	Храм, здание – храм, тело Христа
<u>Идиллия - Ад</u>	<u>Ад – Царство Небесное</u>
<u>Свет – тень</u>	<u>Свет – Ночь</u>
<u>Мистика – Реальность</u>	<u>Реальное - Мистическое</u>
<u>Зазеркалье – Земной мир</u>	<u>Жизнь земная – Жизнь вечная</u>
<u>Свобода – тюрьма</u>	<u>Свобода духа – тюрьма</u>
<u>Добро – Зло</u>	<u>Добро –Зло</u>
<u>Вечное - Временное</u>	<u>Вечное – Временное</u>
<u>Приобретение собственности – Утрата</u>	<u>Утрата – Приобретение</u>
Судьба – Игра.	Огонь – Вода
Махинации – Разоблачение	Вода – Воздух
<u>Кровь – Вино</u>	<u>Кровь - Вино</u>
<u>Гротеск – Ужас</u>	<u>Ужас - Кошмар</u>
<u>Земля –Схема</u>	<u>Ад - Схема</u>
<u>Война – Мир</u>	<u>Борьба духа – Борьба плоти</u>
<u>Любовь – ненависть</u>	<u>Любовь – ненависть</u>
<u>Предательство - Верность</u>	<u>Предательство - Верность</u>
Моральность–Аморальность	Сакральность - Святотатство
Культура - Продукт ширпотреба	Сторонники - враги

кадры из фильма: Мать Мария, её связь с Сыном



Иоанн и Мария



кадры
фильма: Мать Мария, Мария Магдалина

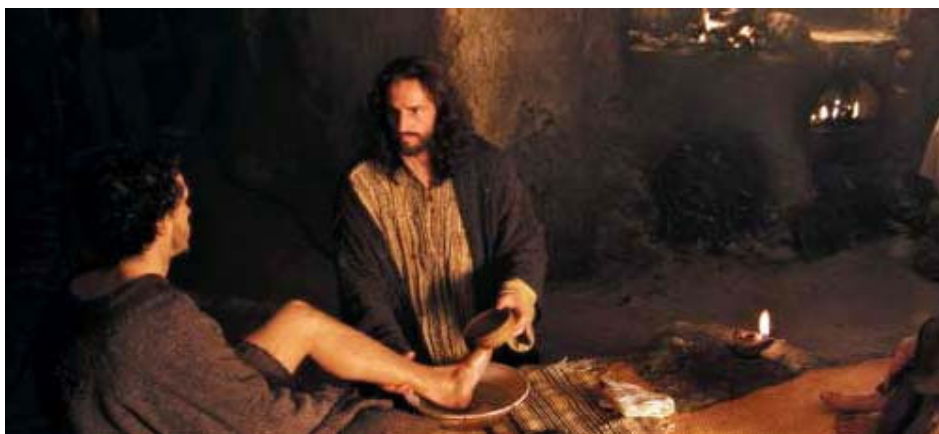
из



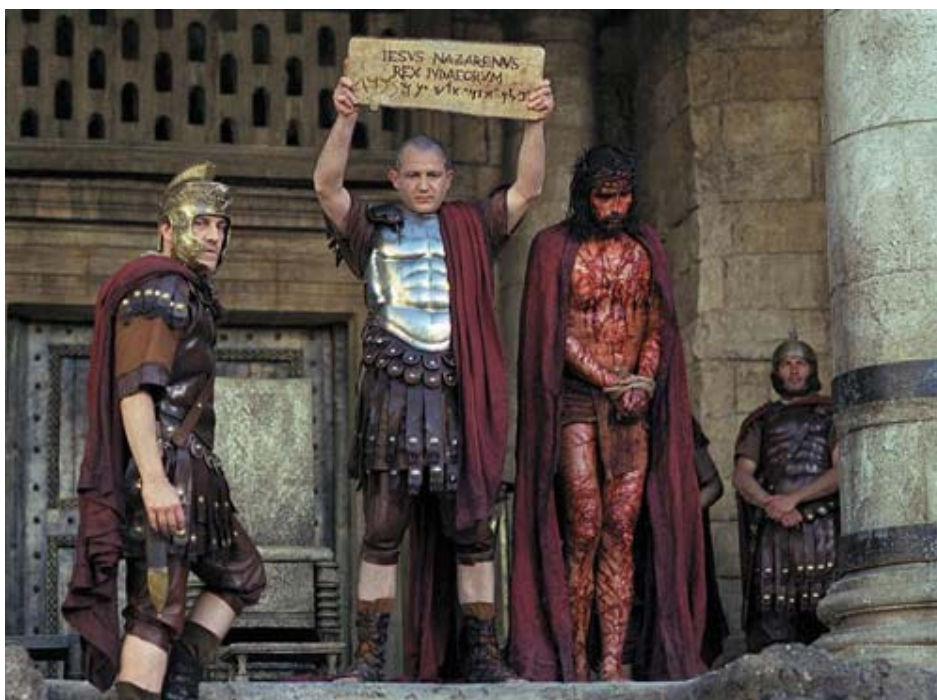
кадры из фильма: Христос и Гефсиманский сад



кадры из фильма: Тайная Вечеря.



кадры из фильма: Понтий Пилат



кадры из фильма: Понтий Пилат



кадры из фильма: воспоминания Магдалины



кадры из фильма: отирание лица (св.Тереза)



кадры из фильма: Крестный путь (Симон Кериниянин)



кадры из фильма: Сатана и его кошунство



заключительные кадры из фильма



Краткое описание.

В данной работе будут рассмотрены знаки и коды парадигмы страдания в кинотексте по методу семиотической коммуникации, акцентирующей понимание передачи информации как конструкцию кодов, знаков и культуры, которые создают свои значения. Конотация и денотация значений зависит от эмоционально-культурных ценностей. Взаимодействуя друг с другом, знаки создают кодовое сообщение на вербальном и невербальном уровне. Слова и визуальные символы занимают важное место в коммуникативном процессе при передаче и декодации, как утверждает Д. Фишке (J. Fiske (13, 64)).

Таким образом, сравнивая два произведения, мы рассматриваем философию страдания в библейском дискурсе в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и в художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы». В ходе исследования нами было установлено, что есть общего и противоположного между ними и их ближайшими источниками:

Обоим произведениям характерен жанр драмы, мистерии. В романе «Мастер и Маргарита» – это мистерия-буфф с элементами языческих ритуалов. В художественном фильме «Страсти Христовы» – это христианская мистерия с элементами противопоставления гротеска кощунства в изображении демонической силы зла. Оба произведения несут некую общность не только в жанровой структуре в области свободы функционирования, но и в области органичного наложения и своеобразного сложного сочетания текста и интертекста в сюжетных элементах. Финалы мистерий ставят как проблему и загадку, основные христианские мифологемы: грехопадение, страдание, очищение, искупление, спасение...

Общность противопоставления и сходства социальных и коммуникативных полей. Оба произведения коммуникативно передают сочетание ужаса трагедии и сарказма. Все основные действующие лица, по-своему, отмечены печатью страдания. Фантастическая роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» развивается на фоне страданий человеческих и противопоставляется сакральности нечеловеческих страданий Бога-человека в художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы». План микрокосма «мучения» и «стремления человека» преподносится на широком фоне макрокосма – гармония вселенной, непостижимость мироздания.

Природа дополняет чувственные образы переживаний героев, констатирует «метафизическое беспокойство», столкновение пантеизма и дуализма. Пространство неба «материализуется», сопоставляется с расширяющимся пространством комнаты, дома, улицы. Время, переходя в пространство, принимает на себя три этапа его концентрации: виртуальность, характеристика, детерминация. Проявление сверхъестественного на фоне естественного течения событий и времени.

Проявление мифологического, фольклорного, апокрифического плана характерно обоим произведениям. Библейский дискурс в романе М. Булгакова представлен в отдалённой интерпритации (апокрифический план фикции), в художественном фильме Мела Гибсона – в более приближённой интерпритации к канонически-синодальным текстам Евангелий.

Обоим произведениям характерна кинематографическая фрагментность общих крупных планов, чередование пространственных и рельефных образов, объёмность, иконический смысл. Проявление принципа полипсеста, когда под слоем одного материала проявляется другой, который накладывает отпечаток сочетания истории фрески старинного храма, сочетания бытовой повседневности человека и сакральной сферы духовных терзаний; этот принцип как в романе, так и в режессуре фильма, раскрывает интертекстуально--визуальную и вербальную реализацию текста с его подтекстом.

Трансцендентное и экзистенциальное акцентируется как борьба противоположностей: мистика и реальность, истина и ложь, день и ночь, любовь-ненависть, добро и зло. Пространство раскрывается виртуально от настоящего в реальное прошлое, вербально переносится в мистическое будущее. Коммуникативная перспектива развивается в сфере сознания и подсознания от земного ограниченного понимания до внутреннего бесконечного осознания жизни, смерти, вечности.

В ходе исследований нами была раскрыта проблема страданий «трижды романтического мастера» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», его интровертность, связь с трансцендентным самосовершенствованием. Раскрыт невербальный, интертекстуальный библейский дискурс в кинематографе и в самом произведении.

В художественном фильме Мела Гибсона «Страсти Христовы» была исследована сакральность духовных и физических страданий, их невербальный аспект в отношении изображения главных героев и их экзистенциально – трансцендентных переживаний на основе философской проблемы борьбы добра и зла, как причины многих страданий и мук. Нами было установлено, что с помощью технологии спецэффектов и монтажа, невербальный ракурс усиливает вербальность и акцентирует виртуальный эффект визуальности. В фильме широко проявляются значимые единицы такие, как фигуры киноязыка (киноэпитеты, инверсия и т.д.), "грамматика" (замедленной съёмки, ракурсов, "повторных перебивок" и др.), правила следования планов, (композиционного синтаксиса внутрикадровых элементов), выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме. Посредством такого "языка" киноизображение трансформируется из картинка-иллюстрации к определенному значению, т.е. из "видимой вещи" — в "смысловую вещь" (9,220).

В заключении, наши исследования показали, что философия страдания имеет свою метафизическую и реальную перспективу, определённые социально-коммуникативные поля, свои причины и следствия, как в духовно-моральном, так и в материальном аспекте, раскрывает типологию мифотеории сущности зла, диалектику души, судьбы человека и всего человечества.