

Е. М. Лазуткина

## Сферы диалога автора с читателем

Каждое художественное произведение представляет собой сложно организованный организм, состоящий из разноуровневых сфер общения автора с читателем. Интерпретация художественного текста представляет собой обнаружение разных знаковых систем «говорения» автора, которые выявляют его предпочтения в способе выражения.

### 1.0. Диалог — методологический конструкт лингвистического анализа, лингвистической поэтики.

Диалог уже в начале XX века считался «естественной» формой существования языка; диалог понимался широко, как база изучения условий успешного общения<sup>1</sup>. А. М. Алпатов, со ссылкой на М. И. Шапира, пишет, что «идея о подлинном бытии языка лишь в диалоге» была общей концепцией 20-х — 30-х годов прошлого века<sup>2</sup>. М. М. Бахтин пишет о «диалогической взаимоориентации» сознания: «Действительной реальностью языка-речи является не абстрактная система языковых форм, и не изолированное монологическое высказывание, <...>, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями»<sup>3</sup>.

М. М. Бахтин пишет, что в речи существует ценностная социальная ориентация. «Переживание всегдашнее». «Каждое высказывание — прежде всего **оценивающая** ориентация. **Оценка** будет определять выбор и размещение всех основных значащих элементов высказывания<sup>4</sup>. Этому вторят современные философы и лингвисты; ср: «Познание и ценностное отношение составляют две неразрывные и равные по своему значению стороны ... к человеческому сознанию следует подходить не только как к знанию, но и как к отношению...»<sup>5</sup>. Н. Д. Арутюнова считает, что нет четких границ, разделяющих ментальную и эмоциональную сферы<sup>6</sup>.

В конце XX века теоретические постулаты М. М. Бахтина подтвердились экспериментальными исследованиями в психологии и психолингвистике, уста-

---

<sup>1</sup> Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993; Щерба Л. В. О тринадцати аспектах языковых явлений и об эксперименте в языкознании. // Известия АН СССР. ООИ. 1931, № 1; Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986; Гардинер А. Различие между «языком» и «речью» // Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Часть II. М., 1960. С. 13—20.

<sup>2</sup> Алпатов В. М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005. С. 155; Шапир М. И. Комментарии // Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990. С. 354.

<sup>3</sup> Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 312.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996. С. 303—323.

<sup>5</sup> Мигунов А. С. Искусство и наука: о некоторых тенденциях к сближению и взаимодействию // Вопросы философии. 1986. № 7.

<sup>6</sup> Арутюнова Н. Д. «Полагать» и «видеть» (к проблеме смешанных пропозициональных установок) // Логический анализ языка: Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989. С. 7.

новившими, что диалог — основная категория процессов человеческого сознания, познания и общения<sup>1</sup>.

Говоря о полифонии художественного текста, о проблеме образа автора в произведении, Бахтин вводит термин «металингвистика»: «Диалогические отношения между высказываниями, пронизывающие также изнутри и отдельные высказывания, относятся к металингвистике. Они в корне отличны от всех возможных лингвистических отношений элементов, как в системе языка, так и в отдельном высказывании»<sup>2</sup>. Конструкт «диалогические отношения» предполагает активность адресата (читателя). Специфика диалогизма художественного текста — в постоянном присутствии социокультурной среды, в особом концептуальном мире, который пронизывает пространственно-временные отношения и заставляет читателя быть современником автора. При этом интерпретация авторского толкования событий происходит через «эстетическое образование». «В основе бахтинской «металингвистики» лежит представление о бытии-событии, о приобщенности к этому бытию «ответственно поступающего» человека, об осмыслении им бытия изнутри самого его ответственного поступка»<sup>3</sup>.

Авторская точка зрения в ткани художественного текста проявляется субъектом модуса оценки в прагматических параметрах высказываний, в категориальной и лексической семантике, в морфологических характеристиках предикатных слов, в семантико-синтаксической организации предложений, в разноуровневой палитре коннотативных элементов.

Отношения субъектов модуса оценки — это типы диалогов с читателем. По Бахтину, истина не вмещается в одно сознание, которое соответствует определенному нарративному режиму<sup>4</sup>.

## **2.0. Соматические речения как семиотические образования.**

Основная сфера диалога автора с читателем — нарратив. Один из важных изобразительных приемов повествования — употребление соматических речений (выражений), которые описывают жесты, мимику, позы, телодвижения как сигналы, симптомы внутренних ощущений, переживаний, эмоций). Термин «соматические речения» принадлежит Е. М. Верещагину и В. Г. Костомарову<sup>5</sup>, которые описали пласт соматизмов в страноведческом аспекте и разделили их на два разряда: явления речи, свободные выражения; например: *Я в определенный момент коснусь рукой носа*, — и явления языка, обозначающие стоящие за ними ненаблюдаемые эмоции и состояния; например: *Довольный Кузьма хлопал себя по бокам, цокал языком и показывал большой палец* (Б. Костюковский).

Все внутренние состояния человека узнаются только по исторически сложившимся в языке выражениям, синтаксическим стереотипам их обозначения. Эти выражения — семиотические образования. Об этом писал Бахтин: «Действительность внутренней психики — действительность знака... Внутрен-

<sup>1</sup> Радзиховский Л. А. Диалог как единица анализа сознания. Познание и общение. М., 1988. С. 27; Харитонов А. Н. Переопосредствование как аспект понимания в диалоге // Познание и общение. М., 1988. С. 55.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996.

<sup>3</sup> Бонещая Н. К. М. Бахтин в двадцатые годы // Михаил Бахтин. Pro et contra. Антология. Том II. Санкт-Петербург: 2002. С. 194—195.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996; см. также Morson G. S. Two voices in every head // New York Times book rev. 1985. Febr., 10. P. 32.

<sup>5</sup> Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М., 1990.

ною психику нельзя анализировать как вещь, а можно лишь понимать и истолковывать как знак»<sup>1</sup>. Ср. также: «Сознание **другого** предварительно дано в жесте-интенции — знаке»<sup>2</sup>. М. М. Бахтин относил подобные выражения к эстетическим компонентам, считал их «объектным, избранным словом»: слово «в сущности, показывается **как вещь**, оно не лежит в **одной** плоскости с действительным языком произведения: это — изображенный жест персонажа...»<sup>3</sup>.

Этот выражения нельзя отнести к свободно конструируемым фразам, несмотря на большой спектр языковых возможностей при соотношении нюансов внешних характеристик человека и его внутреннего мира. Это синтаксические стереотипы с определенным морфосинтаксисом, которые формируют дискурс<sup>4</sup>. К подобным выражениям можно отнести слова Хайдеггера: «Язык начинает сам говорить с человеком»<sup>5</sup>.

Дискурсная норма функционирования соматических речений имеет в своей основе существование грамматических предписаний способов выражения, идущих от моделей представления событий в речи<sup>6</sup>. Язык «знает», как нужно построить высказывание, чтобы читатель понял это высказывание как сигнал эмоционального, физического и интеллектуального состояния героя.

Большинство соматических речений предполагает фигуру наблюдателя. Семантический запрет на Я-предложения очевиден в тех случаях, когда позиция подлежащего занята неодушевленным существительным: обозначаются только сенсорно воспринимаемые субъектом речи или наблюдателем динамичные неконтролируемые процессы или результативные состояния; например: *Улыбка не сходила с его лица; Мои глаза наполняют слезы.*

В третьеличном нарративе субъект наблюдения (оценивающий субъект) может быть не назван, но он имплицитно присутствует. Гипотетически могут быть разные центры трактовки поз, мимики, жестов — рассказчик и персонажи, глазами которых автор смотрит на события. См., например: — *Помолчи! — строго сказал Алехин, и лицо его стало официальным.* Оценка «стало официальным» может быть вложена в уста наблюдателей (товарищей Алёхина): для них была очевидна мгновенная перемена в настроении капитана.

### 3. Чужая речь как способ выражения автора.

Количество субъектов модусных оценок в художественном произведении всегда больше числа персонажей, от имени которых ведется повествование, поскольку в тексте могут соседствовать и соединяться оценки рассказчика, персонажа и неназванных лиц, которые в высказывании проявляются как субъек-

<sup>1</sup> Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 239.

<sup>2</sup> Грякалов А.А. Михаил Бахтин и Ян Мукаржовский: знаки пути к человеку // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 83.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975.

<sup>4</sup> Лазуткина Е.М. Синтаксические стереотипы как когнитивные фреймы (на материале соматических речений) // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры. Лингвистический и лингвометодический аспекты. Материалы международной научно-практической конференции (Кострома, 17—19 марта 2006 г.). М., 2006. С. 742—747.

<sup>5</sup> Хайдеггер М. Путь к языку // Мартин Хайдеггер. Время и бытие. 1993. С. 266. См. также: Гийому Ж., Мальдидье Д. О новых приемах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла. М., 1999. С. 124—136.

<sup>6</sup> Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 7-е. М., 1956; Слобин Д. Когнитивные предпосылки развития прагматики // Психолингвистика. М., 1984.

ты «чужой речи». Как правило, присутствует модус оценки, представляющей мнение социума, вневременные, вечные истины — исторически сложившиеся и проверенные практикой суждения. Диалог автора художественного произведения с читателем может перерасти в полилог: авторская речь может содержать фрагменты чужой речи, гипотетической чужой речи. Вопрос о способах передачи чужой речи в монологических фрагментах был поставлен в 20-е годы прошлого века. В «Речевых жанрах» Бахтин, не употребляя термины «цитация» или «цитирование», которыми сейчас пользуются лингвисты, говорит о постоянном процессе переноса чужого слова в свою речь, в каждое высказывание при говорении, т.е. о цитировании в языке: «Всякое высказывание, кроме своего предмета, всегда отвечает (в широком смысле слова) в той или иной форме на предшествующие ему чужие высказывания»<sup>1</sup>.

Чужая речь — это не только речь в речи, но и речь о речи. Бахтин говорит об активном восприятии чужой речи, о внедрении авторского реплицирования, комментирования в чужую речь. Вся речевая деятельность сводится к размещению «чужих слов» и «**как бы чужих слов**»<sup>2</sup>. Так, отнесение предикативного признака к 3-му лицу в предложениях-цитациях может быть «отраженным», поскольку приписывает предикативный признак один (оценивающий наблюдатель), а воспроизводит этот признак другой (говорящий); например, цитирование Лермонтова в стихотворении Маяковского: *Впрочем, что ж болтанье! Спиритизма вроде. Так сказать, невольник чести... Пулею сражен...* (Маяковский). Таким образом, для определения модуса оценки не обязательно наличие личной глагольной формы.

Другой пример соотношения субъекта модуса, субъекта речи и субъекта действия в романе В. О. Богомолова «Момент истины» («В августе сорок четвертого...»). В третьеличном нарративе модус персонажа может сливаться с модусом рассказчика, что обнаруживается использованием несобственно-прямой речи; ср. произнесенные слова персонажа в тот момент, который описывается рассказчиком: *Мокрое обмундирование холодным компрессом липло к телу. За ночь он так продрог, его било как в лихорадке. Сейчас бы пробежаться для согрева, да не было времени.*

На протяжении всего романа В. О. Богомолов использует приемы полифонии для выражения оценок: разделение голосов рассказчика и персонажей в третьеличном нарративе (в том числе голосов недействующих персонажей; например в письме матери Блинова, в письме генерала Егорова). Встречается гипотетическая чужая речь, модель как бы чужой речи, прецедентные тексты — пословицы и поговорки.

#### 4. Диалог автора с читателем — сюжетная линия.

Такое диалоговое взаимодействие автора с адресатом можно иллюстрировать пьесой Б. Шоу «Пигмалион». Автор предлагает читателю свою интерпретацию сценического действия — жизненных ситуаций главной героини Элизы Дуллитл, свое представление *связи времени, пространства, культурных стереотипов*. Он показывает три эпизода коммуникативных неудач героини. Сце-

<sup>1</sup>Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М., 1996. С. 199—200.

<sup>2</sup>Волошинов В. Н. (Бахтин) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993. С. 337.

нические события — демонстрация прагматических составляющих общения: субъект речи — субъект действия (персонаж) — адресат — цель речи. Главный фактор развертывания событий в пьесе — модус оценки адресата: именно от адресата зависит речевое поведение персонажа (Элизы).

Первая коммуникативная неудача цветочницы Элизы Дуллитл — на приеме в светском обществе. В разговоре о погоде реальный адресат Элизы — незнакомое и, может быть, враждебное общество — «чуждая коммуникативная среда». Элиза отрицательно оценивает свои речевые навыки, но у неё есть цель: ее речь должна быть «принята» всеми. Поэтому она отказывает себе в статусе субъекта сознания, субъекта оценки, т.е. она отказывается от роли «автора» своей реплики. Она «спрятала себя» за словами бесстрастной и пространной сводки погоды, в то время как коммуникативные ожидания собеседников — краткая мало-значущая реплика в аксиологической модальности (при фатическом общении). Второй эпизод рисует сцену обсуждения темы «инфлуэнция», в которой Элиза забывает о роли светской дамы. Здесь происходит возврат героини «к себе», к собственным оценкам и к собственным речевым средствам. Ее речь показывает совпадение субъекта сознания и субъекта речи: — *Кто шляпку свистнул, тот и старуху пришил*. Но этот стиль речи не принимается обществом.

В конце пьесы автор показывает, что естественное, корректное речевое поведение героини и благожелательная оценка её адресатов (совпадение оценки субъекта речи с коммуникативными ожиданиями аудитории) также не являются гарантией коммуникативного успеха. Важную роль здесь играет фактор времени. Причина этой коммуникативной неудачи — изменение экстралингвистической цели Элизы Дуллитл. Она стала другим субъектом сознания, другим субъектом оценки: теперь у неё другие жизненные цели, другой гипотетический адресат речи, другая аудитория. Цель прошлого этапа ее жизни — научиться правильно говорить, чтобы продавать цветы не на улице, а в магазине, — кажется ей недостойной ее теперешней.

##### **5. Автор в диалоге с читателем — комментатор якобы уже написанного текста романа.**

Следующая сфера диалога автора и читателя — комментирование. Такое общение предлагает В. О. Богомолов в романе «Момент истины» («В августе сорок четвертого...»). Этот прием обусловлен понятием «хронотопа» — **смещения** координат общения. М. М. Бахтин определяет хронотоп («времяпространство») как «формально-содержательную категорию литературы»<sup>1</sup>. Прием разделения автором «временных пространств» романа объясняет его позицию, отличную от точки зрения рассказчика и оценок персонажей.

О. В. Богомолов, прежде всего, выбирает тон повествования, ориентируясь на главного интерпретатора «наадресата», сосуществующего с автором в одном пространстве — «царстве смысла». Наадресат предъявляет более высокие требования к способу выражения, нежели реальный адресат, поскольку автор в диалоге с ним не опирается на конкретные «параметры» речевой ситуации. Он может служить связующей нитью между автором и будущим интерпретатором текста — читателем.

Диалог «рассказчик — читатель» происходит во временной плоскости,

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975. С. 235.

«предшествующей» общению автора с читателем. Рассказчик ведет повествование как наблюдатель реальных событий, как субъект оценки и выразитель модуса оценки персонажей — для будущего читателя.

В диалоге с читателем автор стремится руководить процессом толкования текста. Текстовое пространство такого общения — «Примечания», в которых автор расшифровывает аббревиатуры, поясняет выражения, используемые в сленге контрразведчиков, дает дефиницию терминов, принятых в обиходе военнослужащих в тот исторический период. О. В. Богомолов приводит большое количество реальных документов официально-делового стиля (приказы, распоряжения, служебную переписку), содержание которых неизвестно персонажам, корректирует сведения, которые сообщают персонажи. Таким образом, О. В. Богомолов строит композицию романа так, чтобы выделить образ автора, который стоит «над повествованием»: он в своем текстовом пространстве находится ближе всех к читателю, контролирует ранее написанное рассказчиком. Ср. авторские пояснения:

1) *Вёски — деревни* (белорус.).

2) *«Чистильщик» (от «чистить» — очищать районы передовой и оперативные тылы от вражеской агентуры) — жаргонное обозначение розыскника военной контрразведки. Здесь и далее преимущественно специфичный, узко-профессиональный жаргон розыскников военной контрразведки.*

3) *ВОСО (военные сообщения) — органы тыла, занимающиеся перевозками войск, военной техники и грузов.*

4) *«Качание маятника» — это не только движение, оно толкуется шире, чем можно здесь понять со слов Таманцева. Его следует определить как «наиболее рациональные действия и поведение во время скоротечных огневых контактов при силовом задержании».*

5) *«Вазомотры», «вегетатика» — жаргонное обозначение внешних проявлений вазомоторных и вегетативных нервных реакций.*

6) *...«Героем СССР» — Так в документе. Правильно — Героем Советского Союза.*

7) *«Момент истины» — момент получения от захваченного агента сведений, способствующих поимке всей разыскиваемой группы и полной реализации дела; более распространено — получение информации, способствующей установлению истины.*

#### **6. Уровни повествования в тексте, вертикальный контекст и символизация как способы общения автора с читателем.**

М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» выстраивает сложную иерархию семиотических систем, «говорящих» с читателем. Так, важную роль в выражении авторских оценок играет концепт СВЕТ, который организует текстовую ткань, участвует в построении вертикального контекста, является символом: с помощью этого концепта М. Булгаков сообщает читателю информацию разного уровня абстракции.

На первом, наиболее очевидном уровне, линейная организация предложений показывает фокус внимания автора: словоформа, называющая концепт «свет», появляется в разных синтаксических позициях в определенных моделях предложений, обладающих своей собственной семантикой. Показывается стихийный характер действия этой субстанции. Самопроизвольность, спонтанность

процессов, событий подчеркивается в романе конструкциями, обозначающими изменение предмета под действием света; например: *Так шептала Маргарита Николаевна, глядя на пуңцовые шторы, наливающиеся солнцем; [Праксодья Федоровна] испуганно посмотрела на Иванушку, вся одевшись светом молнии; Женщина уехала штору вверх, и в комнату хлынуло солнце; Тень от меловой горы сюда не достигала, и весь берег заливала луна.*

Роман М. А. Булгакова изобилует описанием непредсказуемых событий, поэтому часто используется безличная конструкция — эпистемическая модель неконтролируемого действия стихийных или неизвестных сил. Таким образом, действие света или темноты обозначается не только лексическими средствами, но и синтаксически; например: *В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось, комнату больного заливало трепетным пугающим светом; Сверкнуло и ударило над самым холмом; Светлело.*

На втором уровне интерпретации концепт «свет» является средством создания текстовой метафоры и фигур. Текстовая метафора романа «Мастер и Маргарита» — в плане идей М. Джонсона и Дж. Лакоффа — это гештальт, когнитивная схема — «свет — жидкость; свет льется»; например: *Луна ярко заливала Николая Ивановича; Теперь притих и он [Бегемот. Демон-паж. Шут] и летел бесшумно, подставив свое молодое лицо под свет, льющийся от луны; ... выйдя из-под колоннады на заливаемую солнцем верхнюю площадь сада.*

Текстовая метафора «свет льется» помогает Булгакову конструировать более сложные образные схемы; ср.: *Тогда луна начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны, в комнате начинается лунное наводнение; Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах.*

Информация третьего типа более отвлеченная; вместе с информацией четвертого типа она создает вертикальный контекст. Информация третьего уровня абстракции — о чувствах и мыслях героев — сообщается при помощи ассоциативных сигналов из лексем, выражающих концепт «свет». Семиотическая функция концепта «свет» — создание символической модели. Свет предстает как самодовлеющая сущность, субстанция, действующая активно, направленно, агрессивно или благожелательно. Свет может существовать в виде тени, полутени, сумерек, полутьмы, тьмы. М.Булгаков подчеркивает, что свет — причина настроений и поступков персонажей; сигнал особых событий. Это врученный М.А. Булгаковым ключ прочтения смысла произведения. Так, неяркое солнце, радуга вызывают ассоциацию со спокойствием, ясностью духа; например: *На другой день мы сговорились встретиться там же, на Москве-реке, и встретились. Майское солнце светило нам; Грозу унесло без следа, и, аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки; ...А.А. повел гостей к лучшему столику..., возле которого весело играло солнце в одном из прорезов трельяжной зелени.*

Ярко солнце пугает; ослепляет; оно усугубляет болезненное состояние; несет смерть; например: *Он [прокуратор] некоторое время молчал, мучительно вспоминая, зачем на утреннем безжалостном еришалаимском солнцепеке стоит перед ним арестант.*

Сумерки — знак беды, предтеча ночи, когда совершаются страшные дела. Тьма (отсутствие света) — кара, наказание, преддверие урагана, сигнал смерти;

например: *Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город; Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях.* Ночь, полночь — неизбежная тревожная пора, время Воланда.

Свет луны — всегда загадочный, обманчивый, инертный свет или дружелюбный: *Луна заливала площадку зелено и ярко.* Полнолуние предстает в романе как стихийная сила, которая имеет над людьми неодолимую власть.

Свет от молнии — знак тревоги: *В небе то и дело вспыхивали нити, небо лопалось. Комнату больного заливало трепетным пугающим светом.*

Отраженное в стеклах солнце может быть а) изломанным — ассоциация с разбитым зеркалом; например: [Иностранец] *остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце;* б) полным — при спокойной обстановке: *...на рассвете субботы не спал целый этаж в одном из московских учреждений, и окна в нем ... светились полным светом, прорезавшим свет восходящего солнца.*

Рассвет — свет восходящего солнца, свет утра — на протяжении всего романа является добрым сигналом. Ср. в конце романа: *Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет.*

Эта информация участвует в создании информации четвертого уровня абстракции — соматического языка (особого языка в языке романа), который описывает нюансы состояния и ощущений человека. Под соматическим языком понимаются роль и соотношение телесных — визуального, звукового, тактильного — модусов мировосприятия, закодированных в семиотических системах<sup>1</sup>. Таким образом, в качестве семиотического образования выступает ощущение человека от действия света. В работах А. А. Фаустова, исследовавшего язык русской поэзии с конца 18-го до середины 19 века<sup>2</sup>, утверждается, что художественный текст связан с невербальными семиотическими кодами. И эта связь обусловлена культурно-временными факторами.

В романе «Мастер и Маргарита» можно говорить о преобладании зрительного модуса. В некоторых фрагментах нельзя констатировать преобладание той или иной чувственной модальности: зрительный модус может сопровождать тактильный и слуховой. Сумерки сигнализируют внутреннее смятение, болезнь; например: *Может быть, эти сумерки и были причиной того, что внешность прокуратора резко изменилась. Он как будто на глазах постарел, сгорбился и, кроме того, стал тревожен.*

Пятый уровень диалога автора с читателем — интерпретация света в философском плане. Свет символизирует Бога, божественное, святое, безгрешное. Этот символ выражает главную мысль автора. Вопрос Воланда («духа зла и повелителя теней») к Левию Матвею: — *Не хочешь ли ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое, из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?*

Шестой уровень интерпретации — диалог текста романа с читателем. Следующий фрагмент связывает текст повествования о Мастере и интертекст; (Воланд): — *А что же вы не берете его [Мастера] к себе, в свет? — Он не заслу-*

<sup>1</sup> Опарина Е. О. Язык — текст — культура. // Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональные и структурные аспекты. — М., 2001. С. 158—170.

<sup>2</sup> Фаустов А. А. О соматическом языке культуры: Конец XVIII — сер. XIX в. // Проблемы художественного языка. — Самара, 1996. — Вып. 2. С. 92—98.

*жил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий.*

Таким образом, концепт «свет» делает язык романа многоголосным. Текст создает свой собственный язык, который усиливает воздействие на читателя.

#### **7. Вывод.**

М. М. Бахтин ввел концепт «диалог» как феномен мысли-речи, который поможет создать общую теорию языка — «теорию выражения». Современные лингвистические исследования представляют собой развитие теории диалога, диалога интерпретации.