

## ANTHROPOMORPHIC AND ZOOMORPHIC SEMIOTIC CODES OF MIKHAIL BULGAKOV'S SATIRE

**[Viktoriya KARPUKHINA](#)**

Associate Professor, Ph.D.

(Altai State University, Barnaul, Russia)

[vkarpukhina@yandex.ru](mailto:vkarpukhina@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0003-0145-1906>

### Abstract

*The article considers Mikhail Bulgakov's satirical texts in semiotic and axiological linguistic aspects. The prosaic texts of modernist fiction are analyzed as semiotic structural units, which can be interpreted with the help of key anthropomorphic and zoomorphic satirical codes of classic Russian literature. The article analyzes zoomorphic images of a wolf, a snake, a ferret, a bird etc., which are used in the novels of Mikhail Bulgakov to show the transformations of a human nature in the space of the Civil war. Semiotic axiology of these images is considered to be the most relevant instrument of Bulgakov's satire. The article reveals the interrelation between the anthropomorphic and zoomorphic images of Bulgakov's satirical texts to represent the semiotic borders between the different levels of social hierarchy of his characters.*

**Keywords:** *semiotic code, modernist fiction, Mikhail Bulgakov, satire, text*

### Rezumat

*În articol, supunem cercetării operele satirice ale lui Mihail Bulgakov din perspectivele semioticii și lingvisticii axiologice. Operele prozaice ale ficțiunii moderniste sunt analizate drept realități structural-semiotice, care pot fi interpretate prin codurile antropomorfice și zoomorfice ale literaturii clasice ruse. Se analizează imaginile zoomorfice ale lupului, șarpelui, dihorelui, păsării etc., care apar în operele scriitorului menționat pentru a simboliza metamorfozele naturii umane în condițiile războiului civil. Se consideră că conturul semiotico-axiologic al acestor imagini este modalitatea cea mai relevantă de exprimare a satirei la Bulgakov. În articol, se mai studiază și relația dintre imaginile antropomorfice și zoomorfice din operele satirice ale lui Bulgakov, imagini care dau în vileag anumite granițe semiotice, impuse de treptele ierarhiei sociale, cărora le aparțin personajele acestor opere.*

**Cuvinte-cheie:** *cod semiotic, ficțiune modernistă, Mihail Bulgakov, satiră, text*

Neomythology of modernist fiction supposes authors to use zoomorphic semiotic codes in the texts of the "buffoonery" genre, which the texts of Mikhail Bulgakov are included into, as all the texts, derived from the *Satyricon* (Petrovskiy, 1988, p. 369), (Petrovskiy, 2001, pp. 218-225). But Bulgakov's satire shows not only the modernist sources of different zoomorphic codes (see also Milne, 1998). First of all, there should be mentioned the traditions of satirical extravaganza of Nikolai Gogol' and Mikhail Saltykov-Schedrin, who were thought of by Bulgakov as his literary teachers.

"Bulgakov highly appreciated the satire of Saltykov-Schedrin. In his letter to the Soviet Government of March, 28, 1930 he defined the main purpose of

his works as "picturing of the awful characteristics of my nation, which made suffer my teacher M.E. Saltykov-Schedrin long before the Revolution". In September and October, 1933 Bulgakov answered two questionnaires referring to the works of Saltykov-Schedrin. ...He said that the role of Saltykov-Schedrin in the forming of his world-view was crucial" (Sokolov, 1998, p. 414) (*The translation is ours* – V.K.).

One of the aspects of such an influence of Saltykov-Schedrin's texts onto Bulgakov's prose is represented by the zoomorphic images of Bulgakov's satire. Bulgakov, being compared to Saltykov-Schedrin, avoids such genres as fairy-tale or parable. But he includes into his prosaic texts a lot of zoomorphic characters, whose axiological features differ due to situations they play in.

The animal images in Bulgakov's texts are almost always ambivalent: being related to one or another character, they can differ at the axiological scale. The most autopsychic hero of Bulgakov (Chudakova, 1988, p. 11) is a military doctor Alexei Turbin from the early novel of *The White Guard*. It is him with whom the very important image of a wolf is connected to in Bulgakov's philosophy of history:

"Достаточно погнать человека под выстрелами, и он превращается в мудро-го волка: на смену очень слабому и в действительно трудных случаях необходимому уму вырастает мудрый звериный инстинкт. По-волчьи обернувшись на угонке на углу Мало-Провальной улицы, Турбин увидал, как черная дырка сзади оделась совершенно круглым и бледным огнем, и, надав ходу, он свернул в Мало-Провальную, второй раз за эти пять минут резко повернув свою жизнь. ...Уже совершенно по-волчьи косил на бегу Турбин глазами. Два серых, за ними третий, выскочили из-за угла Владимирской, и все трое вперебой сверкнули. Турбин, замедлив бег, скаля зубы, три раза выстрелил в них, не целясь" (Bulgakov, 1988, p. 167).

Hunting Turbin soldiers of Petlyura see him as a hare:

"На лице первого ошеломление сменилось непонятной, зловещей радостью. – Тю! – крикнул он, – бачь, Петро: офицер. – Вид у него при этом был такой, словно внезапно он, охотник, при самой дороге увидел зайца" (*ibidem*).

The positive connotations of the *wolf* image are connected there with the plot line (a person escapes from the murderers) and with the double usage of an attribute *мудрый* 'wise': *мудрый волк*/'a wise wolf', *мудрый звериный инстинкт*/'a wise animal instinct'. The same zoomorphic image with positive connotations is used by Bulgakov when he describes an escape and a wonderful rescue of Nikolka Turbin:

"Ярость пролетела мимо Николкиных глаз совершенно красным одеялом и сменилась чрезвычайной уверенностью. Ветер и мороз залетел Николке в жаркий рот, потому что он оскалился, как волчонок. Николка выбросил руку с кольт из кармана, подумав: «Убью гадину, лишь бы были патроны!»" (Bulgakov, 1988, p. 136).

But the same image of *a wolf* is given negatively, when the death-hunters, soldiers of Petlyura, are marked with that image:

"На черной бесплодной улице волчья оборванная серая фигура беззвучно слезла с ветви акации, на которой полчаска сидела, страдая на морозе, но жадно наблюдая через предательскую щель над верхним краем простыни работу инженера, навлекшего беду именно простыней на зелено окрашенном окне. Пружинно прыгнув в сугроб, фигура ушла вверх по улице, а далее провалилась волчьей походкой в переулках, и метель, темнота, сугробы съели ее и замели все ее следы. ...– Позвольте узнать... по какому поводу? – С обыском, – ответил первый вошедший волчьим голосом и как-то сразу надвинулся на Василису. ...На голове у волка была папаха, и синий лоскут, обшитый сусальным позументом, свисал набок" (Bulgakov, 1988, p. 29), (Bulgakov, 1988, p. 187).

Then, in the following text, the leader of the death-hunters is called only the *wolf* (*повторил волк*/'the wolf repeated', *пока волк вновь овладевал бумажкой*/'while the wolf took the paper again', *волк вынул из кармана черный браунинг*/'the wolf took the black gun out from his pocket', *сипловато спросил волк*/'the wolf asked in a harsh voice', etc.). The text emphasizes the link of the death-hunters to the dark world (*метель и темнота съели волчью фигуру*/'the blizzard and the darkness swallowed the wolf's silhouette'). A human being is not compared to a wolf, as we saw in the situations with the Turbin brothers (*превращается в мудрого волка*/'turns into a wise wolf', *как волчонок*/'as a wolf cub'), but is metaphorically identified with the animal itself (*повторил волк*/'repeated the wolf', *на голове у волка была папаха*/'the wolf wore an Astrakhan hat'). The author's axiological point of view is obvious there: he appreciates the actions of those people negatively, although their behavior is motivated by their hunger and almost lack of clothes in winter. So, the ambivalence of the zoomorphic image of *a wolf* is connected, first of all, to the special space of the City in the Civil war time, though the axiological features of this image vary due to the different characters of the novel.

The biographical code of Bulgakov's life is not less relevant for the interpretation of this zoomorphic image of *a wolf*. In the most famous Bulgakov's letter to Stalin the writer uses this savage and bright image to explain the impossibility to live and work in his native country in the 1930s:

"Многоуважаемый Иосиф Виссарионович! ...С конца 1930 года я хвораю тяжелой формой нейрастении с припадками страха и предсердечной тоски, и в настоящее время я прикончен. Во мне есть замыслы, но физических сил нет, условий, нужных для выполнения работы, нет никаких. Причина болезни моей мне отчетливо известна: на широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мной и поступили как с волком. И не-

сколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе. Злобы я не имею, но я очень устал и в конце 1929 года свалился. Ведь и зверь может устать. Зверь заявил, что он более не волк, не литератор. Отказывается от своей профессии. Умолкает. Это, скажем прямо, малодушие. Нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит, был ненастоящий" (Bulgakov, 1997, p. 243).

As an extended epigraph to this very important letter Bulgakov chooses the words from the *Author's Confession* by Nikolai Gogol', whose poem *Dead Souls* he transformed into the play to the theater despite a lot of problems. This extended epigraph from the text of a writer, who was highly appreciated and known in details by Bulgakov, is semiotically relevant in this context. Together with the bright image of a *hunted wolf*, which is the key image of the letter, it gives the necessity to overcome the borders of the inner space, in which Bulgakov can not put his ideas into life, and the outer space, the space of the country, his Native land, the outcome of which can probably give the possibility of full-fledged creative activity.

For the autopsychic characters of *The White Guard* the only chance to survive was to overcome the borders between standard human behavior and "the wise animal instinct". For Bulgakov himself the situation appears, in which he sees the only possibility to save his writer's voice that means to overcome the borders as the wolves do.

The situation mentioned has one more intertextual link to the text of *War and Peace* by Leo Tolstoy:

"Граф оглянулся и направо увидал Митьку, который выкатывавшимися глазами смотрел на графа и, подняв шапку, указывал ему вперед, на другую сторону.

– Береги! – закричал он таким голосом, что видно было, что это слово давно просилось у него наружу. И поскакал, выпустив собак, по направлению к графу.

Граф и Семен выскакали из опушки и налево от себя увидали волка, который, мягко переваливаясь, тихим скоком подскакивал левее их к той самой опушке, у которой они стояли. Злобные собаки взвизгнули и, сорвавшись со свор, понеслись к волку мимо ног лошадей.

Волк приостановил бег, неловко, как больной жабой, повернул свою лобастую голову к собакам и, так же мягко переваливаясь, прыгнул раз, другой и, мотнув поленом (хвостом) скрылся в опушку. В ту же минуту из противоположной опушки с ревом, похожим на плач, растерянно выскочила одна, другая, третья гончая, и вся стая пронеслась по полю, по тому самому месту, где пролез (пробежал) волк. Вслед за гончими расступились кусты орешника и показалась бурая, почерневшая от поту лошадь Данилы. На длинной спине ее комочком, валясь вперед, сидел Данило, без шапки, с седыми встрепанными волосами над красным, потным лицом.

– Улюлюлю, улюлю!.. – кричал он. Когда он увидел графа, в глазах его сверкнула молния...

...Граф, как наказанный, стоял, оглядываясь и стараясь улыбкой вызвать в Семене сожаление к своему положению" (Tolstoy, 1987, pp. 258-259).

Many links to the *War and Peace* in Bulgakov's *The White Guard* and *The Master and Margarita*, his try to stage *War and Peace* in the Bolshoi Dramaticheskii Theater (1932) show the relevance of Tolstoy's texts for Bulgakov. They were the key cultural codes for the writer, well-known and familiar from his childhood.

Yakov Lur'e says it was crucially important for Bulgakov to see Tolstoy's philosophy of history in his novels: "Tolstoy's idea of inevitable historic events, which are caused by "endlessly little elements leading the peoples mass", "similar desires of people", of "great people" as the myths playing no role in real history, was shown even in *The White Guard*" (Lur'e, 1990, p. 609) (*The translation is ours* – V.K.). But the most relevant fragment of Tolstoy's philosophy of history cultural code was the following: "...и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие" (Tolstoy, 1987, p. 5).

The space of war in the City is marked in *The White Guard* by the zoomorphic codes. Besides the most biographically marked image of a wolf, the novel gives the zoomorphic images of other creatures (*a fox, a ferret, a bird, a bat, a snake*, etc.). The images of *a bird* and *a bat* are positively marked, because they link to such characters as Nikolka Turbin, Alexei Turbin and Lariosik, when they suffer: Nikolka's *blue eyes, close to his long bird's nose, were sad*; Alexei Turbin says in his delirium, «*All people are birds, by the way*»; Lariosik looks *like a bat with the wings cut*.

The images of *a fox* and *a ferret* are marked with negative connotations only.

"Худой, седоватый, с подстриженными усиками на лисьем бритом лице человек, в богатой черкеске с серебряными газырями, заметался у зеркал. Возле него шевелились три немецких офицера и двое русских. ...Они помогли лисьему человеку переодеться. ...Затем дверь отворилась, раздвинулись пыльные дворцовые портьеры и пропустили еще одного человека в форме военного врача германской армии. Он принес с собой целую грудку пакетов, вскрыл их и наглухо умелыми руками забинтовал голову новорожденного германского майора так, что остался видным лишь правый лисий глаз да тонкий рот, чуть приоткрывавший золотые и платиновые коронки" (Bulgakov, 1988, p. 93).

The traitor hetman, running from the siege of the City, is compared to *a fox* in a functional way: his behavior and impersonal escape are emphasized by nameless people, involved into the situation, and specific Bulgakov's sarcasm in the accusations of the text narrator.

One more negative image of the war space is the image of *a ferret*:

"Дверь открылась, и вошел похожий на бесхвостого хорька капитан – помощник начальника снабжения. Он выразительно посмотрел на багровые генеральские складки над воротничком и молвил:

– Разрешите доложить, господин генерал.

– Вот что, Владимир Федорович, – перебил генерал, задыхаясь и тоскливо блуждая глазами, – я почувствовал себя плохо... прилив... хем... я сейчас поеду домой, а вы, будьте добры, без меня распорядитесь.

– Слушаю, – любопытно глядя, ответил хорек, – как же прикажете быть? Запрашивают из четвертой дружины и из конногорной валенки. Вы изволили распорядиться двести пар?

– Да. Да! – пронзительно ответил генерал...

Любопытные огоньки заиграли в глазах хорька" (*idem*, p. 120-121).

The comparison of a military man to a *ferret* is changed then to his metaphorical calling 'a ferret' at the moment, when the narrator gives the change of a space perspective: firstly, the deputy supply officer is seen from the point of view of his chief as a familiar person with the name and the patronymic (*Vladimir Fyodorovich*), who just looks like a *ferret*. Then, the point of view of the chief is changed to the point of view of the narrator, and the reader sees a metaphorically called non-human, the creature of the war space (*ответил хорек 'the ferret answered', огоньки заиграли в глазах хорька 'the ferret's eyes flashed'*).

Those negatively appreciated creatures of the war space have their opposition in the novel. The Colonel Nai-Turs is positively marked at the axiological scale of the novel. His surname is connected to the zoomorphic codes (*a Caucasian tur*), on the one side, and to the historical perspective of the Russian army battles (*Nai-Turs – bui-tur Vsevolod* from *The Lay of Igor's Campaign*). As his zoomorphic totem, the Colonel Nai-Turs embodies pride and bravery. He symbolizes in *The White Guard* the ideal of a Russian officer, which was impossible either to Viktor Myshlaevsky (ideologically), or to Alexei Turbin (because of his psychological features). Nai-Turs is brave on the battlefield, he is "a father to soldiers", and he saves young cadets in the uneven battle with the Petlyura soldiers to fall in this battle himself.

It was not mentioned in the researches on Bulgakov's works that all the relevant semiotic details of Nai-Turs character (he has a burr, he is extremely brave, as a real hussar, and takes care of his soldiers, etc.) allow to compare him with the Colonel Denisov from Leo Tolstoy's *War and Peace* (Karpukhina, 2015). The prototype of the Colonel Denisov was Denis Davydov, the hero of the war with Napoleon. Bulgakov reinterprets the situation with young Petya Rostov's death, which was impossible for Denisov to avert. Bulgakov gives the Colonel Nai-Turs a chance to save young Nikolka Turbin at the expense of his own life in the battle. Martyrdom and sacrificial death of all people who died in the battlefield are emphasized in both texts by Tolstoy and Bulgakov with the poses of dead bodies of Petya Rostov and Nai-Turs. Both spread their arms like lying on the cross (Tolstoy, 1987, p. 162), (Bulgakov, 1988, p. 2240). Specific parallelism of the plot lines is observed in the posthumous situations of both characters: survived in the battle, Denisov writes down a letter to Petya Rostov's mother and sister about his death;

survived Nikolka Turbin tells Nai-Turs's mother and sister about his death and goes with his sister, Irina, to take and bury his body.

During the uneven battle, in which the colonel Nai-Turs is killed, the sound of tender cavalry trumpet instead of his voice and full of light eyes of Nai-Turs allude to the prophetic dream of Alexei Turbin, in which he sees the Colonel in Heaven wearing a very strange military uniform:

"...на голове светозарный шлем, а тело в кольчуге, и опирался он на меч, длинный, каких уж нет ни в одной армии со времен крестовых походов. Райское сияние ходило за Наем облаком" (Bulgakov, 1988, p. 58).

Edythe C. Haber concludes her research in early Bulgakov's prose with the chapter of «Bulgakov's Early Works: The Knight and the Dragon» (Haber, 1998, pp. 228-240). That image of the Colonel Nai-Turs in the lighting helmet allows her to make parallels between Bulgakov's early prose and Old Russian literature (for example, with *The Lay of Igor's Campaign*). Edythe C. Haber supposes Bulgakov's biographical code to be the key note to decipher his "childhood ideal" – his first literary effort of the seven-year-old Bulgakov about the bright chivalric figure of Svetlan, who came to fight against the Dark forces. Haber thinks it "encapsulates the ideals of Bulgakov's childhood, culled both from his religious upbringing and, on quite another level, his adventure reading" (*idem*, p. 228). We should agree with the researcher that this mythopoetic image was extremely relevant as a cultural code of the writer, although we should say that in Russian mythopoetic conscience it is rather connected to the image of St. George fighting with the Snake than to the image of an Arthurian knight fighting with a Dragon. For example, one of the early titles of the *Flight* novel was *The Seraphima's Knight* (Gudkova, 1990, p. 641).

Different reptiles symbolizing enemies appear in Bulgakov's satiric *Gudok* feuilletons and in his early prose (*The Fatal Eggs*, *The Diavoliada*). The imagery of enemies as *reptiles* was, in fact, remade in the ideologically marked Soviet official discourse of the 1920s. Being contaminated with the traditional Biblical symbols, it fixed visually and verbally (see for the cartoons, Okna ROSTa with biting short poems by Vladimir Mayakovsky) the new enemies of the Soviet country – former white guardians, bourgeois, foreign spies, etc. This dualism of the reptilian images can be seen in the early works by Bulgakov, too.

The visual image of an army as *a snake* is connected in *The White Guard* with both struggling forces:

"Замелькали мимо Турбина многие знакомые и типичные студенческие лица. В голове третьего взвода мелькнул Карась. Не зная еще, куда и зачем, Турбин захрустел рядом со взводом... В черную пасть подвального хода гимназии змеей втянулся строй, и пасть начала заглатывать ряд за рядом" (Bulgakov, 1988, p. 78).

"- То не серая туча со змеиным брюхом разливается по городу, то не бурые, мутные реки текут по старым улицам – то сила Петлюры несметная на площадь старой Софии идет на парад" (Bulgakov, 1988, p. 205).

Moreover, as Edythe C. Haber notes, "In his description of Petlyura's parade, Bulgakov utilizes a folkloristic negative simile in the style of the most famous work of Old Russian literature, *The Lay of Igor's Campaign*, whose reptilian image once again recalls the devil and the beast of apocalypse" (Haber, 1998, p. 85). The negative semantics of the *snake*, swallowed by the jaws of the school, in the first text fragment, is counterbalanced with the negative semantics of associations of the words *брюхо* 'belly', *мутный* 'blurred', *сила несметная* 'countless forces' in the second text fragment. In such a case, we can see the negative semantics of all the objects, connected to war, either the military forces of the defended citizens, or the forces of the invaders. The negative component of the reptilian mythological image goes together with the general spacial image of the City in the situation of the Civil War. It is supported by the additional associations with Petlyura's army:

"Откуда же взялась эта страшная армия? Соткалась из морозного тумана в игольчатом синем и сумеречном воздухе... Туманно... туманно..." (Bulgakov, 1988, p. 141).

The mist follows invading the City by the soldiers of Petlyura's colonel Kozyr'-Leshko:

"Да, был виден туман. Игольчатый мороз, косматые лапы, безлунный, темный, а потом предрассветный снег, за Городом в далях маковки синих, усеянных сусальными звездами церквей и не потухающий до рассвета, приходящего с московского берега Днепра, в бездонной высоте над городом Владимирский крест. К утру он потух. И потухли огни над землей" (Bulgakov, 1988, p. 99).

Deeply associated images of the reptilian army, mist, frost, darkness, and the light, died down above the land, strengthen the apocalyptic component of the mythological Biblical image.

Biblical mythological semantics is associated with one of the key characters of *The White Guard* – lieutenant Viktor Myshlaevskii, the only character of the novel, who can foresee his own place in the future space of the City. The most obvious idea of that will come in the remake of *The White Guard*, the play of *The Turbin Days*, where Myshlaevskii plainly says he comes to the Bolsheviks. Myshlaevskii, who tries to seduce Anyuta, is called *a constrictor* in the text:

"...исчезли усы... Но глаза, даже в полутьме сеней, можно отлично узнать. Правый в зеленых искорках, как уральский самоцвет, а левый темный... И меньше ростом стал..."



– Виктор Викторович, пустите, закричу, как бог свят, – страстно сказала Аня и обняла за шею Мышлаевского, – у нас несчастье – Алексея Васильевича ранили....

Удав мгновенно выпустил.

– Как ранили? А Никол?!" (Bulgakov, 1988, p. 176).

The *snake of temptation* characteristics predict the description of one of the most well-known "mysterious strangers" in Bulgakov's works:

"Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было. ...Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой – золотые. ...Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый" (Bulgakov, 1989, p. 8).

The first description of Myshlaevskii in *The White Guard* corresponds to the description of Woland:

"...и оказалась над громадными плечами голова поручика Виктора Викторовича Мышлаевского. Голова эта была очень красива, странной и печальной и привлекательной красотой давней, настоящей породы и вырождения. Красота в разных по цвету, смелых глазах, в длинных ресницах. Нос с горбинкой, губы гордые, лоб бел и чист, без особых примет" (Bulgakov, 1988, p. 16).

Most of the characteristics in the picture of Myshlaevskii (the eyes of different colors, sad beauty of an ancient race and degradation, proud mouth) match with the Biblical description of the fallen angel, the Satan, and some of those characteristics will go later to Woland in the last novel of Mikhail Bulgakov.

In the escort of Woland, who connects the spaces of the old and the new worlds and myths, there is one of the brightest anthropomorphic characters in the modernist social extravaganza of the 20<sup>th</sup> century – Behemoth. A literary prototype of this charming trickster was the Cat Murr by E.T. A. Hoffman, the ideal educated narrator. Cat Behemoth is not given such a high status of an all-seeing diegetic narrator in *The Master and Margarita*, he is just one of the most important characters in the "Moscow chapters" of the book. His semiotic function in these chapters is to buffer the antagonism between the ideology of the space of "the pitiless Moon justice", the ministry of Woland, and the everyday world of Moscow in the 1920s. He works as a "translator", explaining the logic of Woland's actions to Margarita on the ball, or to the Muskovites, who get the oblation from the ministry of Woland for their greed, rudeness, or stupidity. Behemoth comically repeats in the novel the functions of Woland, who, in the opinion of Miron Petrovskiy, plays in *The Master and Margarita* "the role of a buffoon, a mediator... Opposite to the epigraph, which alludes to Mephistopheles, Bulgakov's Woland relates to this

character in a very distant way. A family relation is not supported by the functional one. ...Woland and Mephistopheles are the Hell functionaries of different levels. Mephistopheles is a great hunter, the Fisher of Men. Woland is a great trigger, the Investigator of Men" [11, p. 84-85] (*The translation is ours* – V.K.). Such a dubbing of the main semiotic function of Woland in the novel is supported by the hierarchy of his escort, construed by the narrator: "Тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутом, какой существовал когда-либо в мире" (Bulgakov, 1989, p. 336). The social hierarchy "prince - page" shows possible parodying dubbing of the characters' functions.

E. Farino describes such a character (*a clown, a buffoon, a fool*) as a non-systematic figure. "Being non-systematic, such a character should not obey the laws, which work in the sphere of his existence, and the laws of the world do not work with such a character, either. In all positions he is an observer, who can see the world from at least one semiotic level higher than other participants of the world and the system can see. In other words, the observer reveals the systematicity of that what is not appreciated by the observables as a system, and the conventionality of that what is appreciated by the observables as something natural (non-conventional). That is why the main function of such a character is to unmask all the conventions" (Farino, 2004, pp. 126-127) (*The translation is ours* – V.K.).

In the finale of the novel there appear the "counterparts" of the anthropomorphic buffoon cat in the "real" world, which are made anthropomorphic by force:

"Навалившись на кота и срывая с шеи галстук, чтобы вязать его, гражданин ядовито и угрожающе бормотал:

– Ага! Стало быть, теперь к нам, в Армавир, пожаловали, господин гипнотизер? Ну, здесь вас не испугались. Да вы не притворяйтесь немым. Нам уже понятно, что вы за гусь!

Вел кота в милицию гражданин, таща бедного зверя за передние лапы, скрученные зеленым галстуком, и добиваясь легкими пинками, чтобы кот непременно шел на задних лапах.

– Вы, – кричал гражданин, сопровождаемый свистящими мальчишками, – бросьте, бросьте дурака валять! Не выйдет это! Извольте идти, как все ходят!

Черный кот только заводил мученические глаза. Лишенный природой дара слова, он ни в чем не мог оправдаться. Спасением своим бедный зверь обязан в первую очередь – милиции, а, кроме того, своей хозяйке, почтенной старушке-вдове. Лишь только кот был доставлен в отделение, там убедились, что от гражданина сильнейшим образом пахнет спиртом, вследствие чего в показаниях его тотчас же усомнились. А тем временем старушка, узнавшая от соседей, что кота замели, кинулась бежать в отделение и поспела вовремя. Она дала самые лестные рекомендации коту, объяснила, что знает его пять лет с тех пор, как он был котенком, ручается за него как за самое

себя, доказала, что он ни в чем плохом не замечен и никогда не ездил в Москву. Как он родился в Армавире, так в нем и вырос и учился ловить мышей. Кот был развязан и возвращен владелице, хлебнув, правда, горя, узнав на практике, что такое ошибка и клевета" (Bulgakov, 1989, pp. 341-342).

On the one side, this fragment of the novel is rich in different characteristics of the anthropomorphic cat Behemoth (but the tie, which he wears going to the ball, the spirits, which he drinks, go to the cat's hunter). On the other side, we can see the reverse buffoon prospective onto the situation of the "Yershalaim chapters" of the novel (suffering eyes, a mistake, a slander). "Forced" anthropomorphize of an animal to hyperbolize the comical effect is given by Bulgakov from the point of view of the diegetic narrator. It appears when the speech of the narrator includes the inner monologues of other participants of the "law discourse": witnessing neighbors (*кота замели, бедный зверь, почтенная старушка-вдова*) and the owner of the cat (*знает его пять лет с тех пор, как он был котенком; ручается за него как за самое себя; он ни в чем плохом не замечен и никогда не ездил в Москву; как он родился в Армави-ре, так в нем и вырос и учился ловить мышей*).

The most relevant marker of the social status changing of the character (*the cat*) is the tie, which substitutes *a dress* as a dominant sign of social space. Before the ball the bow tie (Bulgakov uses the obsolete word *галстух* for it, which was one of the markers of his personal discourse) substitutes *a tail coat* for the Behemoth:

"Стоящий на задних лапах и выпачканный пылью кот тем временем раскланивался перед Маргаритой. Теперь на шее у кота оказался белый фрак-ный галстух бантиком, а на груди перламутровый дамский бинокль на ремешке. Кроме того, усы кота были вызолочены.

– Ну что же это такое! – воскликнул Воланд, – зачем ты позолотил усы? И на кой черт тебе нужен галстух, если на тебе нет штанов? <...>

– Не понимаю, – сухо возражал кот, – ...я вижу, что ко мне применяют кое-какие придирки, и вижу, что передо мною стоит серьезная проблема – быть ли мне вообще на балу?" (Bulgakov, 1989, pp. 225-226).

The cat, being highly criticized by Woland, is offended, because he thinks that even an official buffoon in the escort of Woland should have *a dress* before going to the ball. It is equal to his ability to come to the ball. Behemoth differs from the traditional anthropomorphic characters, related to him by the genre (for example, from the *Puss in Boots*), and from the people on the ball because of his absent dress. The conventional male dress on the ball is *a tail suit* with *a bow tie*, but Behemoth, being between zoomorphic and anthropomorphic characters, chooses only the most conventional part of the dress – *a bow tie* and *opera glasses* (a special comic version of them – ladies' opera glasses).

E. Farino notes, "A dress as a semiotic unit, as a sign is non-separable from a person. But a dress as a thing is independent and separable from its

owner. In the cultures, where there is the dominated attitude to the conventionality of a sign, changing dresses is strictly institutionalized. Changing dresses in such cultures is possible only in some situations. This is fundamental for the carnival dress changes: outlived old world (old annual cycle) turns into chaos. On the level of a dress this chaos is being modeled with the help of dress changing, which annihilates all old world forms. ...It seems obvious that, being highly semiotic, a dress can be a specific "descriptive language", that means that any outer world can be articulated in the terms of a dress" (Farini, 2004, pp. 194-195) (*The translation is ours* – V.K.).

The outer world of the Grand Satan's Ball can be described as a mixture of a traditional aristocratic ball and a demonic carnival due to the dresses of the guests and the hosts of the ball. Revived for this night dead men should come wearing the tail suits, as the witches following them, are emphatically naked. This element (the absence of clothes) is semiotically relevant in the space of the ball, because it shows the changed, non-human nature of the guests. Margarita, who changed her human body for the witch one, accepts the guests naked, too. The dress changing of Woland is semiotically relevant at the end of the ball: being the host of the ball, Woland wears everyday clothes:

"Поразило Маргариту то, что Воланд вышел в этот последний великий выход на балу как раз в том самом виде, в каком был в спальне. Все та же грязная заплатанная сорочка висела на его плечах, ноги были в стоптанных ночных туфлях. Воланд был со шпагой, но этой обнаженной шпагой он пользовался как тростью, опираясь на нее" (Bulgakov, 1989, p. 241).

The metamorphosis happens when the ball is almost over and Woland tastes the blood from the cup: "Исчезла заплатанная рубаша и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре" (Bulgakov, 1989, p. 241). The old robe of Woland, turned to the silk black cloak on Margarita, and the hospital robe of the Master makes those guests of Woland similar, creating their own, different space. This new dress is a symbol of Margarita's different space, and Annushka-the-Plague will see it as a black church robe, worn right on the naked body (*idem*, p. 262). It is one more sign of Bulgakov's buffoonery, where the church robe appears in the "upper" level of "the Nativity play" of the novel: the characters, coming downstairs, go out into the "real world".

So, the social space of "the Moscow chapters" in *The Master and Margarita*, in which a dress, but not human characteristics, is a marker of the hierarchy status of a character, is satirically profaned due to different provocative situations, initiated by Woland and his escort.

Zoomorphic and anthropomorphic characters of Bulgakov's texts are connected intertextually to the modernist and realist traditions of Russian

literature (mostly, to the texts of Nikolai Gogol', Mikhail Saltykov-Schedrin, and Leo Tolstoy, who were Bulgakov's favorite writers). These characters and together with the plot lines mark the borders of inner and outer semiotic spaces in the texts of Mikhail Bulgakov.

## References

Чудакова, М. О. (1988). *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Из-тво Книга / Chudakova M. O. (1988). *Žizneopisanie Mihaila Bulgakova*. Iz-tvo Kniga.

Фарино, Е. (2004). *Введение в литературоведение*. Из-тво РГПУ им. А.И. Герцена / Farino E. (2004). *Vvedenie v literaturovedenie*. Iz-tvo RGPU im. A.I. Gertsena.

Гудкова, В. В. (1990). Комментарии. В: М. А. Булгаков. *Собрание сочинений* (т 3 Пьесы, с. 620-630, 640-651). Из-тво «Художественная литература» / Gudkova V.V. (1990). Kommentarii. In M.A. Bulgakov. *Sobranie sočinenij* (t 3 P'esy, s. 620-630; 640-651). Iz-tvo "Hudojestvennaâ literatura".

Haber, E. C. (1998). *Mikhail Bulgakov: The Early Years*. Harvard University Press.

Карпухина, В. Н. (2015). *Литературные хронотопы: поэтика, семиотика, перевод*. Из-тво ИП Космогоров И.А. / Karpuhina, V. N. (2015). *Literaturnye hronotopy: poetika, semiotika, perevod*. Izd-vo IP Kolmogorov I.A.

Лурье, Я.С. (1990). Комментарии. В: М. А. Булгаков. *Собрание сочинений* (т4 Пьесы - Жизнь господина де Мольера, Записки покойника, с. 606-614). Из-тво «Художественная литература» / Lur'e, Ya. S. Kommentarii. In M.A. Bulgakov. *Sobranie sočinenij* (t4 P'esy - Žizn' gospodina de Mol'era, Zapiski pokoinika, s. 606-614). Iz-tvo "Hudojestvennaâ literatura".

Milne, L. (1998). Satire. In M.V. Jones (ed.). *Classic Russian Novel* (pp. 86-103). Cambridge University Press.

Петровский, М. (2001). *Мастер и город: киевские контексты Михаила Булгакова*. Из-тво «Дух и литера» / Petrovskiy, M. (2001). *Master i Gorod: Kievskie konteksty Mihaila Bulgakova*. Iz-tvo "Duh i Litera".

Петровский, М. (1988). Михаил Булгаков и Владимир Маяковский. В: М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени: сборник статей (с. 369-391). Союз театральный деятелей РСФСР / Petrovskiy M. (1988). Mihail Bulgakov i Vladimir Maâkovskiy. In M. A. Bulgakov - dramaturg i hudojestvennaâ kul'tura ego vremeni: sbornik statey (s. 369-391). Soûz teatral'nyh deâteley RSFSR.

Соколов, В. (1998). *Булгаковская энциклопедия*. Из-тво Локид / Sokolov B.V. (1998). *Bulgakovskaâ ênciklopediâ*. Iz-tvo Lokid.

## Texts

Булгаков, М. А. (1997). *Дневник. Письма. 1914-1940*. Из-тво Современный писатель / Bulgakov M. A. (1997). *Dnevnik. Pis'ma. 1914-1940*. Iz-tvo Sovremennyj pisatel'.

Булгаков, М. А. (1989). *Мастер и Маргарита*. Алтайское книжное издательство / Bulgakov M. A. (1989). *Master i Margarita*. Altajskoe knižnoe izdatel'stvo.

Булгаков, М. А. (1988). *Романы: Белая гвардия*. Из-тво Современник / Bulgakov, M. A. (1988). *Romany: Belaâ gvardiâ*. Iz-tvo Sovremennik.

Толстой, Л. Н. (1987). *Собрание сочинений в 12-ти томах* (Том 3). Из-тво Правда/Tolstoy, L. N. (1987). *Sobranie sočineniï v 12-ti tomah* (Tom 3). Iz-tvo Pravda.

Толстой, Л. Н. (1987). *Собрание сочинений в 12-ти томах* (Том 4). Из-тво Правда/Tolstoy, L. N. (1987). *Sobranie sočineniï v 12-ti tomah* (Tom 4). Iz-tvo Pravda.

Толстой, Л. Н. (1987). *Собрание сочинений в 12-ти томах* (Том 6). Из-тво Правда/Tolstoy, L. N. (1987). *Sobranie sočineniï v 12-ti tomah* (Tom 6). Iz-tvo Pravda.