



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Services des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

CANADIAN THESES

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

THÈSES CANADIENNES

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

THE TYPICAL AND THE INDIVIDUAL: ON THE PROBLEM OF THE IMAGE OF THE
"INTELLIGENT" IN THE NOVELS DOCTOR ZHIVAGO AND THE MASTER AND
MARGARITA.

by Zinaida Gimpelevich-Schwartzman.

Thesis submitted to the School of Graduate Studies
of the University of Ottawa in partial fulfilment
of the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy in Slavic Studies.

Ottawa 1986



Zinaida Gimpelevich-Schwartzman, Ottawa, Canada, 1987.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-36491-2



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

**ТИПИЧНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В РОМАНАХ
ДОКТОР ЖИВАГО И МАСТЕР И МАРГАРИТА. К
ПРОБЛЕМЕ ОБРАЗА ИНТЕЛЛИГЕНТА У ПАСТЕРНАКА
И ВУЛГАКОВА.**

Зинаида Гимпилевич-Шварцман

Диссертация, представленная Оттавскому
университету на соискание докторской степени по
славистике

Оттава. 1986 год.

ACKNOWLEDGEMENT

This thesis was prepared under the supervision of Professor J. Douglas Clayton, Ph.D, Professor of Slavic Studies in the Department of Modern Languages and Literatures of the University of Ottawa.

I wish to express my deepest gratitude to professor J. Douglas Clayton, Ph. D., for his effort, sacrifice of time, expertise, advice, help and encouragement throughout the years of study.

I am grateful as well to Professor Andrew A. Donskov, Ph. D., of the same Department and to Professor Peter McCormick, Ph. D., of the Department of Philosophy for their kindness, professional guidance and encouragement.

THE TYPICAL AND THE INDIVIDUAL: ON THE PROBLEM OF THE IMAGE OF
THE "INTELLIGENT" IN THE NOVELS DOCTOR ZHIVAGO AND THE MASTER AND
MARGARITA

Two of the most significant works of twentieth-century Russian prose fiction are Doctor Zhivago by Boris Pasternak and The Master and Margarita by Mikhail Bulgakov. Despite their apparent differences, these novels have a number of features in common. The most important of these is the fact that both novels describe both individual and typical features of the "intelligent," i.e., member of the Russian intelligentsia, of the period.

While the term "Intelligentsia" is often mentioned in relation to modern Russian culture, the concept "intelligent," meaning "a member of the intelligentsia," still lacks definition, not only on this side of the ocean, but in the birthplace of the phenomenon itself. Bringing together and analysing the most authoritative sources on the subject, we may elucidate the ten most characteristic features of the "intelligent" as follows: a readiness to assist the "universal good"; a heretical attitude towards the present political order; the acceptance and practice of the democratic principle of equality of rights, opportunity, and treatment; a stoic attachment to the chosen idea; an innate capacity for self-sacrifice for the sake of this idea; idolization of the simple Russian people; contempt for material values; a cosmopolitan outlook; a profound sense of alienation; an atheistic world view (characteristic of the initial stage of the existence of the intelligentsia) or a return to faith (typical for some part of the present-day intelligentsia).

On the basis of these distinguishing features, three types of "intelligents" may be outlined: creative personalities, whose inner freedom enables them to resist the clichés of society and express their talent; individualists, who fanatically espouse and promote these clichés; and wandering personalities, who reject the path of the individualist and become followers of a creative personality. A character's attitude towards the major motifs of the two novels - personality, talent, creativity - determines his/her appurtenance to one or another of the three types. The character's attitude towards religion is also significant as a common motif. It plays a role not only in the novel's plot, but has a considerable effect on the "intelligent's" destiny. The main function of this motif is to

represent the essence of the Russian religious Renaissance: the way to God must be found in and through the human freedom.

Romantic love is also a common motif in Doctor Zhivago and Master and Margarita. This feature, which distinguishes both novels from others in contemporary Russian literature, returns us to the main characteristics of Romanticism. The reason for this paradox lies in the phenomenon of the intelligentsia itself: the intelligentsia was the product and the creation of Romanticism, for the ten distinguishing features not only coincide in the novels with the characteristics of Romanticism, but the major motifs of Romanticism find their counterpart in the principal characters of the two novels. As a corollary, we may say the following: the "intelligent" spiritually imbibed the major principles of the literary romantic hero; his/her vital goal is the implementation of those principles in every day reality.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящей работе, для удобства подачи, мною были приняты сокращения наиболее часто упоминаемых произведений. Так, после цитаты из романа Булгакова Мастер и Маргарита. Москва: „Художественная литература“, 1980, - следует такое обозначение: (ММ, стр...). Все цитаты из романа Пастернака приводятся по парижскому изданию: Б. Пастернак, Доктор Живаго. Paris: Société d'Édition et d'Impression Mondiale, 1959. В диссертации они введены, как (ДЖ, стр...). Другие источники, к которым я часто обращаюсь в процессе работы - литературоведческого порядка. Книги пяти авторов: Исая Берлина, Доналда Дэви, Андрея Зеркалова, Михаила Крепса и Элендии Проффер (см. библиографию), обозначены соответственно: БЕР., ДЭВ., ЗЕР., КР., ПР. Как в основном тексте диссертации, так и в сносках и примечаниях, название книги было решено подчеркнуть, а название статьи поставить в кавычки.

Еще раз хочется выразить глубокую благодарность профессорам Оттавского университета: доктору Гребенщикову, доктору Донскову и, особенно, руководителю диссертации, доктору Клейтону, не только за их неоценимую поддержку и помощь в работе над основным текстом, но и за ценные указания в оформлении работы.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава	Страница
1 Введение. Постановка вопроса.	стр. 4
2 Обзор критической литературы.	стр. 23
3 Интеллигент. Интеллигенция (к вопросу о терминологии).	стр. 57
4 Типы интеллигентов в <u>Докторе Живаго</u> и <u>Мастере и Маргарите</u> .	стр. 97
5 Личность-талант-творчество	стр. 143
6 Отношение к религии героев- интеллигентов в романах <u>Доктор Живаго</u> и <u>Мастер и Маргарита</u> .	стр. 178
7 Романтическая любовь как обновленный мотив в романах <u>Доктор Живаго</u> и <u>Мастер и Маргарита</u> .	стр. 213
8 Послесловие.	стр. 247
Библиография	стр. 251
Графики.	стр. 258

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ: ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Тема этого исследования обусловлена многими совпадениями. Совпадения отмечаются как во внутреннем: мотивном, сюжетном и композиционном, - текстологическом построении обоих романов, так и во внешнем: истории создания, публикации, - культурных особенностях места рождения обоих произведений. Новизна и важность явления романов Булгакова и Пастернака для русской советской литературы стала ясной читателям и специалистам по обеим сторонам океана сразу же после выхода в печать обоих произведений. Доктор Живаго и Мастер и Маргарита оказались неожиданным сюрпризом и для читателя, и для критика: казалось, что они возникли на пустынном месте, словно воздвигнутый за ночь Иван-царевичем с помощью волшебства таинственный замок. Так, Элендиа Проффер, в монографии о Булгакове отмечает, что список писателей, которые *писали* (курсив мой - З.Г.) в конце 20-х, 30-х годов, невероятно мал: Ахматова, Булгаков, Мандельштам, Пастернак.¹ Остальные или работали на потребу новой власти, или, по крылатому замечанию Бабея на первом всесоюзном съезде писателей: «выбрали своим жанром молчание». Ивинская, наиболее близкий Пастернаку человек в последние четырнадцать лет жизни писателя, рассказывает об обстановке при появлении обоих романов:

Ему (Пастернаку - З.Г.) не могли простить беспрецедентного поступка: перехода от вынужденного молчания через потрясающую раскованность духа к вольному художественному слову романа «Доктор Живаго». Ведь Пастернак писал в то время, когда литература задыхалась во лжи.

Лишь в конце шестидесятых годов стало известно, что с 1928 по 1940 годы Михаил Булгаков писал роман «Мастер и Маргарита». Но делал он это потаенно, так что даже и слуха никакого об этой работе в литературных кругах не было. Роман был опубликован лишь спустя 26 лет после смерти автора (и то с большими купюрами).

Пастернак же с конца 1946 года и во все последующие годы сталинского режима массовых репрессий не боялся не только открыто писать книгу, но и читать главы из нее без особого опасения за состав слушателей.²

Оба романа появились в печати со сравнительно небольшим разрывом во времени. В 1954 году в апрельском номере журнала «Звезда» был опубликован лирический цикл Пастернака под заголовком: «10 стихотворений Юрия Живаго» и с его же предисловием. В предисловии сообщалось, что роман будет закончен летом текущего года. Черновая рукопись романа была дописана поздней осенью 1955-го года и зимой этого года три редактора крупных московских издательств получили экземпляры «Доктора Живаго».³

В 1956-ом году статьей Каверина о пьесах Булгакова было снято табу с имени писателя. Спустя десять лет в журнале «Москва» вышло в свет

первое (из-за вмешательства цензуры напоминающее, скорее, отрывки из романа, чем полное произведение) издание Мастера и Маргариты. Полное издание романа осуществилось в Советском Союзе лишь в 1973-ем году. В предисловии к этому изданию говорится, что текст романа публикуется по последнему варианту, включая поправки и дополнения, продиктованные Булгаковым жене (Елене Сергеевне) в начале октября 1939-го года. Время создания романа в издании 1973-го года сохраняет данные самим автором сроки: 1929-й - 1939-й годы.⁴ Итак, фраза Булгакова, утверждаемая в романе Воландом: „Рукописи не горят!“ (ММ, стр. 232), оправдалась на судьбе Мастера и Маргариты. Через тридцать пять лет после написания, роман Булгакова и читатель встретились и если судить по неслабеющему интересу публики и критики, то навсегда.

В то же время, одним из важнейших факторов литературной судьбы Доктора Живаго, отличающем его от Мастера и Маргариты, до сих пор является недоступность произведения Пастернака для широкой читательской публики на родине романа. Когда в мае 1956-го года Серджио д'Анджело, член итальянской компартии и представитель крупного миланского издателя Дж. Фетринелли, заявил о своей готовности способствовать публикации романа в Италии, Пастернак, после некоторого колебания, предоставил ему рукопись, заявив жене, протестовавшей против передачи рукописи за границу, что писатель пишет для того, чтобы его читали. Это был философский вариант приведенной недавно фразы Булгакова⁵.

Спустя двенадцать лет после заявления в книге Ивинской о некотором сходстве между романами

Пастернака и Булгакова, Михаил Крепс предложил общую платформу для обоих произведений, выраженную, по его мнению, в общности темы: «Романы эти - разные, мало чем похожие друг на друга. Однако написаны они на одну животрепещущую для советской жизни тему о сохранении художником своей творческой индивидуальности и независимости в сложнейших условиях тоталитарной диктатуры» (КР, стр. 1).

Несколько иначе, но, по-моему, ближе к сути предмета смотрит на тематику Булгакова Проффер. Она предлагает такую дифференциацию восприятия русским и зарубежным читателем тематики произведений Булгакова: "For a non-Russian reader Bulgakov's work appears to be devoted chiefly to the tension between the artist and the state. For a Russian reader, his works are also a brilliant examination of the partial destruction and partial adaptation of the Russian intelligentsia to the post-Revolutionary order" (ПР, стр. 583). Немного иронично звучит определение этой тематики у Проффер соотносительно с определением Крепса, так как с ее точки зрения он не воспринимает оба романа как носитель русской культуры. В то же время следует признать, что определение Проффер не противостоит утверждению Крепса, а, скорее, дополняет его.

Несмотря на принципиальное согласие с точкой зрения Крепса на тематику обоих произведений, следует подчеркнуть, что проблема, которая представлена в обоих художественных произведениях, гораздо обширней и многосторонней, чем она представлена в его работе. Так, вслед за определением темы, автор книги о Булгакове и Пастернаке совершенно искренне удивляется тому, что только два романа разрабатывают названную им тему, не уделяя достаточно внимания уточнению сути темы,

важность которой, как мне кажется, состоит в том, что в обоих произведениях показана особенность (имеется в виду и индивидуальное, и типичное) в судьбе интеллигенции послереволюционного периода.⁶ Принадлежность (по праву рождения, воспитания и интеллекта) Булгакова и Пастернака к тому же типу, что и большинство героев Мастера и Маргариты и Доктора Живаго, обусловила не только их увлеченность выбранной темой но, что гораздо важнее - ее раскрытие в своих произведениях.

Место, занимаемое романами Пастернака и Булгакова в советской литературе - это обширная и одному исследователю непосильная тема. Однако в этих произведениях присутствует нерасторжимая общность жанровой, художественной и тематической целостности, которая легко обнаруживается в текстовом и философском содержании обоих романов. Нетипичное использование жанра, - роман в романе, - у Булгакова и цикл стихотворений, образующих самостоятельную художественную форму после основного текста романа Пастернака, - обуславливает появление оригинальной для русской и советской литературы сюжетной линии: главные герои романов - профессиональные писатели. Гладков свидетельствует о выборе Пастернаком героев, близких по духу самому писателю: «Я пишу этот роман о людях, которые могли бы быть представителями моей школы - если бы у меня такая была.»⁷ Это высказывание дает возможность подойти к заключению, что оба автора в своих произведениях иллюстрируют биографию другого поэта, автора и писателя, как бы своего внутреннего «я» и в то же время антипода, показывая путь, который могли бы пройти и они сами, если бы

судьба сложилась иначе. Из-за близости темы романов, по ассоциации, мысль Пастернака переносится и на творчество Булгакова, хотя роман Пастернака был написан позже. В подобном аспекте мне кажется родственной мысль Сегала о совместимости двух альтернатив, где он отмечает наличие идеи альтернативной поэтической биографии в качестве оригинальной черты русской литературы двадцатого века:

Эта идея альтернативной, другой биографии, в русской современной поэтической, модернистской традиции - идея в высшей степени интересная. Ахматова, например, подходит к этому вопросу совершенно иначе. В своих стихах, она все время как бы создает себе альтернативную биографию, даже несколько альтернативных биографий. Это склеивание прототипов, склеивание разных героев в одном и т.д. - это все тоже попытка создать себе, прожить еще одну жизнь. Поэтому, мне кажется, Доктор Живаго так интересен, что он все время укоренен в какие-то очень личные желания и может быть личные фрустрации самого поэта.⁸

Ряд биографических деталей, из которых самым важным считается свидетельство друга Булгакова, Попова, о прототипах в Белой гвардии и в Мастере и Маргарите, дают нам возможность подтвердить догадку о применении Булгаковым альтернативной биографии в своих произведениях.⁹

Рассматривая два важнейших для русской литературы романа современности, нетрудно в них найти подтверждение выдвинутому тезису о роли и судьбе личности в новой обстановке

послереволюционного быта, о переоценке философских идей, появившихся в сознании интеллигента после революции, о возобновлении у значительной доли русских интеллигентов связи с идеей Бога. Вопрос о русском интеллигенте - один из коренных вопросов современной философии и культуры, недоговоренность или нерешенность которого выражается в том, что до сих пор нет общепринятого объяснения термину. Важность сути этого термина Исайя Берлин выразил таким образом: "Intelligentsia is a Russian word invented in the nineteenth century, that has since acquired world-wide significance. The phenomenon itself, with its historical and literally revolutionary consequences, is, I suppose, the largest single Russian contribution to the social change in the world" (БЕР, стр. 116). Туманность понятия "интеллигент" оправдывает концепцию Катерины Кларк, которая характерна своей парадоксальностью в понимании этого термина русскоговорящими, так как для последних одним из синонимов слова интеллигент является понятие "еретик". В своем замечании об искусственности отделения партии и государства от остальной группы населения Советского Союза, она настаивает не только на общности культуры членов партии и интеллигенции, но ассоциирует и даже отождествляет их: "Moreover, in the Soviet Union there is not something extrahistorical called 'the government' or the 'Party.'" Both are subfunctions of the larger system of the complete culture to which they belong. Indeed, the Party itself is in a sense only one group of that larger class called the intelligentsia. Moreover, it houses within its confines much internal debate and has been known on occasion to adopt values previously held by a dissident group." ¹⁰ Спорность концепции Кларк происходит из-за смешения ею двух понятий: интеллектуал, интеллигент.¹¹ Это явление недостаточно четкого разделения терминов и вызвало мой интерес к проблеме и возбудило надежду прояснить и уточнить значение термина на

примерах двух романов русской современности: Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, замечательных в своем описании различных судеб интеллигентов. Задача эта облегчается тем, что при выявлении индивидуального и типичного в обоих романах, в характере главных героев неудержимо проступает то, что Набоков называет главными характеристиками русского интеллигента: "the spirit of the self-sacrifice, intense participation in political causes or political thought, intense sympathy for the underdog of any nationality, fanatical integrity, tragic inability to sink to compromise, true spirit of international responsibility."¹²

Принимая во внимание многозначность обоих произведений и признавая существенность ее различия в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите, нельзя не отметить, что сложность времени, описываемого в обоих произведениях, обусловила появление типичных и индивидуальных черт в фабульном, композиционном, психологическом, философском и, конечно, социальном параллелизме этих малопохожих, на первый взгляд, романов. Такие параллели отмечаются не только в общности темы: «Судьба интеллигента и его духовного мира в послереволюционной России», но и в сходстве ряда мотивов. Совпадение многих мотивов в обоих произведениях дало возможность разработать их более подробно в каждой главе этой работы, что значительно помогло организовать структурно и обработать аналитически типичное и индивидуальное в характере главных героев как Мастера и Маргариты, так и Доктора Живаго. Главы-мотивы обоих произведений располагаются не по степени важности, а по логике соотносимости с главной темой диссертации и обозначаются, вслед за главой о критической литературе, в таком порядке:

- 1) интеллигент, интеллигенция (разработка

термина), 2) индивидуалист - творческая индивидуальность - блуждающая индивидуальность, 3) личность - талант - творчество, 4) религия, отношение к ней главных героев обоих произведений, 5) романтическая любовь и ее новаторская суть для современной русской литературы.

Выделенные мотивы и тема, взятые в отдельности, возможно, легко найдут себе параллели в произведениях русской и мировой литературы, но своеобразие их переплетения в романах Булгакова и Пастернака создало предпосылки для оригинального выражения амбивалентности архитектоники обоих романов. Из этого качества вытекает и методика, выбранная при разработке данной работы. Три течения, на которых основывается методический подход к проблемам, выдвинутым ранее (тематическое и мотивное сходство, отмечаемое в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите) выявляются таким образом: 1) текстологический анализ, 2) сопоставление с существующими мнениями, 3) опора на русскую философскую мысль девятнадцатого и двадцатого столетий. Исходя из первого положения, нужно отметить, что внутритекстовая интерпретация, принятая в этой работе, предполагает строгий аналитический подход к художественному тексту романов. Иными словами, автор надеется избежать искусственных выводов, не опирающихся на фактический материал текстов. Принимая во внимание второе положение методического подхода, имеется в виду, что богатство критической литературы как о Мастере и Маргарите, так и о Докторе Живаго, предполагает интересный материал для проверки собственных взглядов автора.

Несмотря на то, что до сих пор только одна работа, сравнивающая романы Булгакова и Пастернака появилась в современном литературоведении (книга Крепса), широта спектра затронутой темы настолько значительна, что не раз пересекается с уже установленными положениями современной критической мысли о Мастере и Маргарите и о Докторе Живаго.¹³

Говоря об опоре на русскую философскую мысль как одним из направлений в методическом подходе данной работы, необходимо пояснить роль, которая подразумевается в отражении судьбы русских философов на судьбы русских интеллигентов. Прежде всего и здесь нужно выделить два направления: теоретическое и практическое влияние, оказываемое такими философами, как Владимир Соловьев, отец Сергей Булгаков, Лев Шестов, Николай Бердяев, Георгий Федотов, Борис Хазанов и многими другими. Эти люди, будучи сами представителями „ордена русской интеллигенции“, в своих теоретических работах свидетельствовали об основных причинах и предпосылках существования интеллигенции. Практическое же влияние названных философов и философии, ими проповедуемой, осуществляясь через теоретические положения, выдвинутые в их работах, порой отражались и в художественной литературе, посвященной тем же вопросам. Так же как в Мастере и Маргарите, мы находим и в Докторе Живаго идею соборности, всемирности и историчности религии, которую предлагают Соловьев и Бердяев, а в романах, — Иешуа, Воланд и Мастер, Веденяпин, Юрий и Серафима. Как следствие практического влияния мы замечаем и то, что биография отца Сергея Булгакова зримо пересекается с художественной биографией

Веденяпина, где первый начинал свой путь развития как марксист и почти революционер, т.е. принадлежал к той прослойке интеллигенции, которая способствовала осуществлению революционного переворота. Вследствие разочарования в марксистской философии, Сергей Булгаков через религиозную философию пришел к Богу и оказался в церкви. Веденяпин же начал с разочарования в церковном устройстве, продолжил в теоретических работах по революционизированию народных масс и, как бы, «нашел себя» в религиозной философии, опирающейся на градацию истории в различные периоды осуществления жизни Духа.

Среди западных ученых самый утонченный подход к вопросу о русской интеллигенции, — направление которого раздваивается на литературоведческое и философское, обнаруживается у Исайи Берлина в книге *Russian Thinkers*. в предисловии к которой Айлин Келли написала: "Isaiah Berlin's approach to the intelligentsia has been directed by his interest in the way in which ideas are 'lived through' as solutions to moral demand" (БЕР, стр. xiv). Несмотря на то, что Берлин так же, как и упомянутые выше русские ученые (исключая Хазанова), занимался проблемой интеллигенции на примерах литературы 19-го века, его доводы вполне приложимы к обновленному типу интеллигенции, которая выявляется у Булгакова и Пастернака в широком аспекте преемственности и зависимости от литературы 19-го века. Пастернак в одном из разговоров с Гладковым ясно показал свое отношение к этой преемственности:

- Большие традиции великого русского романа, русской поэзии и драмы - это выражение живых

черт души русского человека, как они слагались в истории последнего века. Сопротивляться им: это значит обречь себя на натяжки, искусственность, неорганичность. „Война и мир“, „Скучная история“ и „Идиот“ - такие же признаки России, как березки и наши тихие реки. Бесплезно разводить у нас в Переделкине пальмы, это даже Мичурин не придумал бы. Наша литература - это сконцентрированный душевный опыт народа и пренебречь им - значит начинать с нуля...¹⁴

О значении преемственности в творчестве Булгакова говорит и Элендиа Проффер, находя ее в этической системе русской интеллигенции, системе, которую Булгаков унаследовал из литературы предыдущего поколения:

Despite his originality, Bulgakov did continue the traditions of the previous century, taking many of its most famous devices and giving them his own special spin, but it is the ethical system which is the major link between Bulgakov and Tolstoi, Dostoevsky, Saltykov and Chekhov. Even revolution could not eradicate that heritage. And the heritage is that of the intelligentsia, the class to which Bulgakov belonged... (ПР, стр. 585).

Признавая генетическую, этическую и семантическую преемственность и зависимость романов Булгакова и Пастернака от литературы 19-го века, мы должны учитывать серьезность временной и социальной перемены, повлиявшей на создание романа в новых исторических и общественно-культурных условиях, в свою очередь, изменивших привычный жанр романа. Крепс, отмечая оригинальность обоих романов, констатирует невозможность подхода к ним со

старыми мерками:

С первых же страниц разбора необходимо отметить, что роман Пастернака был сознательно создан как новаторский, прежде всего по форме и по способу художественного выражения, иначе говоря, путем сознательного отталкивания от всех и всяческих стереотипов прежней литературной практики. (КР, стр. 5)

Роман Булгакова для русской литературы, действительно, в высшей степени новаторский, а потому и нелегко дающийся в руки. Только критик приближается к нему со старой стандартной системой мер, как оказывается, что кое-что так, а кое-что совсем не так. (КР, стр. 67)

В начале главы констатировалась нетипичность как Мастера и Маргариты, так и Доктора Живаго для советской литературы. Здесь, прежде всего, принимается во внимание определение романа социалистического реализма в той системе выводов, к которой пришла Кларк, занимаясь развитием жанра советского романа (начиная с послереволюционного периода и до наших дней). Основу романа социалистического реализма составляет, по ее мнению, „обязательный” сюжет, идейное содержание любого художественного произведения должно, по системе советского романа, укладываться в рамки „партийности”: “The master plot is the one constant that links most novels of the Stalin period and, to a lesser extent, those of the post-Stalin era as well. I would go so far as to say that it is Socialist Realism: in order for a Soviet novel to be Socialist Realist, it must replicate the master plot.”¹⁵ Следующей чертой принадлежности к роману социалистического реализма Кларк выделяет канон, которому обязаны следовать писатели - романисты.

Образцами этого канона выделены следующие произведения: Мать и Жизнь Клима Самгина Горького, Чапаев - Фурманова, Железный поток Серафимовича, Цемент Гладкова, Тихий Дон и Поднятая целина Шолохова, Хождение по мукам и Петр первый Толстого, Как закалялась сталь Островского. Канон, в свою очередь, основывается на официальном мифе, который находит выражение в пяти-шести типах романа: производственном, историческом, романе о достойном ученом, который занят важным государственным изобретением, роман о революции или войне, роман-детектив, роман о западе.¹⁷ Сравнивая всю эту "обязательность" с Доктором Живаго и Мастером и Маргаритой Пастернака и Булгакова, нам нетрудно убедиться в несовместимости последних с основными положениями социалистического реализма. Если уж искать между ними какие-то связи и преемственность, то нужно это делать через литературу 19-го века, литературу, породившую оба явления: романы Булгакова и Пастернака с одной стороны и романы Гладкова и Островского с другой. Ведь типичные примеры произведений социалистического реализма являются примерами проявления устремлений той части русской интеллигенции, которая считала, что только литература, сосредоточенная вокруг социальных вопросов может принести пользу народу, которому этот разряд интеллигенции беззаветно служил. В этом понимании проблемы я согласна с мнением Кларк, где она говорит о заблуждениях традиционного западного подхода к литературе социалистического реализма:

On the whole, the Western approach has been to assume that the contents of Soviet novels have in some way been "handed down" by

the authorities or else have slavishly been designed to be pleasing to them. Westerners see this as an unnatural state of affairs, since they conceive it as normal for literature to be fairly autonomous; in this view, Soviet literature, if it achieves the lofty role the Russian intelligentsia has *traditionally* prescribed for it, should itself "hand down" ideas to society. ¹⁷

Разнородность прослоек основной массы русской интеллигенции, туманность и в то же время стереотипность представления ее как западными, так, порой, и отечественными читателями и литературоведами и явилось, как мне кажется, причиной той неожиданности появления романов Булгакова и Пастернака, которая отмечалось нами в начале главы. В этом отношении тем более ценным представляется свидетельство авторов-современников в Мастере и Маргарите и Докторе Живаго о разных путях, выбранных представителями послереволюционной интеллигенции, которым и посвящены оба романа. В то же время, я надеюсь показать на примере главных героев обоих произведений ту преемственность и связь, которая была естественным продолжением отношений между интеллигенцией культуры предыдущего столетия и многообразием типичных и индивидуальных черт русского интеллигента 20-го века.

9

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В главе "The World According To Bulgakov", Элендия Проффер настаивает на этих четырех именах, утверждая, что их отличие от остальных русских, в ту пору уже советских, литераторов, состоит в том, что Мандельштама, Ахматову, Пастернака и Булгакова объединяло сходное отношение к писательскому мастерству, а именно: "These writers valued writing above all, valued it too much to systematically pervert their talents or let them atrophy from disuse. A writer is a person who writes what he wants to write - and if he doesn't, he is not a writer" (ПР, стр. 583).
- 2 О. Ивинская В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Мюнхен: "Москва", 1972, стр. 269.
Нота субъективизма Ивинской вполне понятна и оправдывается ее личными чувствами к Пастернаку, но для меня в ее отношении важно то, что она была первым профессиональным литератором, сравнившим, хоть и ситуативно, роман Пастернака с романом Булгакова.
- 3 Первым получили экземпляры журналы Новый мир и Знамя - главный редактор первого, Константин Симонов и второго, Валентин Кожевников, и вслед за ними, зимой 1956-го года, государственное издательство "Художественная литература" главный редактор - Анатолий Котов.
- 4 Материалы по истории создания романа Булгакова Мастер и Маргарита наиболее полно собраны в монографии Проффер Булгаков и в книге Яновской Творческий путь Михаила Булгакова, а по роману Пастернака Доктор Живаго в монографии Ги де Маллака и книге Ивинской В

плени времени (см. библиографию).

- 5 См. стр. 210 в книге Ги-де Маллак. Недавно в западном эфире (радиостанции: „Би-Би-Си“, „Голос Америки“, - пронесли слухи о том, что в Советском Союзе будут печатать полное собрание сочинений Пастернака, и что в это собрание будет включен Доктор Живаго. „Достоверность“ явления подтверждалась якобы введением в состав издательской комиссии Окуджавы и Ахмадуллиной. Слухи эти подтверждены речью Евтушенко на восьмом съезде писателей СССР, проходившем в июне 1986-го года.
- 6 Обещая рассматривать романы с точки зрения их художественной ценности, Крелс, все же, демонстрирует, в первую очередь, политические и социологические особенности обоих произведений, практически ставя лишь на третье место художественные особенности Доктора Живаго и Мастера и Маргариты. В подтверждение приведенного мнения предлагается следующий пример:

Столкновение художника и власти - явление настолько обычное для русской культуры и, в частности, литературы в советское время, что приходится лишь удивляться, что только два романа посвящены этой теме. Фактически это даже не столкновение, а борьба, борьба не на жизнь, а на смерть в буквальном, увы, смысле этого выражения, где возможны лишь два исхода: либо художник жертвует своим талантом ради физического выживания, либо жертвует жизнью (или по крайней мере рискует ею) ради

сохранения таланта. Третьего, к сожалению, не дано: компромисс ведет к творческой несвободе, т.е. в конечном счете к тому крайне неестественному для певца положению, когда он „становится на горло собственной песне“ (КР, стр. 1).

- 7 А. Гладков, Встречи с Пастернаком. Париж: YMCA-PRESS, 1973, стр. 104.
- 8 Цитата взята из книги, изданной после семинара по Пастернаку во Франции: Борис Пастернак. (1890-1960). Париж, 1979, стр. 428.
- 9 См. книгу Проффер на стр. 525. Помимо этого, небольшая на первый взгляд деталь о том, что после ареста Мандельштама, Булгаков с женой и Пастернак были одни из немногих, кто поддержал морально и материально Надежду Мандельштам тоже подтверждает эту мысль.
- 10 K. Clark, The Soviet novel. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 7.
- 11 Понятия эти чрезвычайно близкие, потому, что широкая образованность - необходимый элемент принадлежности к кругу и интеллектуалов, и интеллигенции. Так как оба касаются сферы проблем моей работы непосредственно, то более внимательному рассмотрению будет посвящена теоретическая выкладка главы „интеллигент, интеллигенция“.
- 12 The Nabokov-Wilson Letters, edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky. New York: Harper & Row, 1979, pp. 194-200.

-
- 13 Подробно это положение будет обсуждаться в следующей главе, посвященной разбору существующей литературы, соприкасающейся с темой: „Индивидуальное и типичное“ - к проблеме образа интеллигента в романах Мастер и Маргарита и Доктор Живаго.
- 14 А. Гладков. Встречи с Пастернаком, стр. 115.
- 15 K. Clark. The Soviet Novel, p. 5.
- 16 Кларк забыла обязательный тематический тип о жизни в „новой“ деревне.
- 17 K. Clark. The Soviet Novel, p. 6.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОБЗОР КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Обширность и емкость темы, выбранной в качестве основы этого исследования: «Индивидуальное и типичное» - к проблеме образа интеллигента в романах Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, обуславливают работу с богатым литературоведческим и философским материалом. Было решено в связи с серьезностью объема и в то же время распространенностью (нерешенностью терминологии) по поставленному вопросу, обзор философского материала, оправдывающего и разрабатывающего как терминологию, так и существо избранной темы, ограничить практическим применением¹.

Изучая две наиболее полные на сегодняшний день библиографии по Булгакову и Пастернаку, трудно не отметить параллель, наблюдаемую в обеих: критическая мысль о художественных произведениях и Булгакова, и Пастернака обозначается двумя этапами: до и после появления романов Мастер и Маргарита и Доктор Живаго.² Первые критические работы о произведениях Булгакова и Пастернака на русском и английском языках появились в ранние двадцатые годы.³ Количественно литературоведческая мысль этого периода по творчеству обоих писателей достигла пика к 26-му - 28-му годам, затем наступил спад и к 37-му году редкое упоминание имен Булгакова и Пастернака вылилось почти в полное

(двадцатилетнее в случае Пастернака и более, чем двадцатипятилетнее в творческой судьбе Булгакова) умалчивание литературоведами художественных произведений обоих авторов.⁴ После появления в печати романов Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, „завеса молчания“ разорвалась: основные художественные произведения всех периодов творчества Булгакова и Пастернака переведены на больше, чем двадцать четыре иностранных языка. Помимо этого, на всех этих языках существует обширная критическая литература, но что важнее всего - Булгаков и Пастернак после Солженицына - наиболее читаемые в мире русские писатели второй половины двадцатого века⁵.

Даже не углубляясь особо в первую волну критических работ по Доктору Живаго и Мастеру и Маргарите в первое время после опубликования романов, становится ясным преобладание над художественным направлением политического и социального описания. Это положение легко иллюстрируется на реакции Владимира Лакшина, одного из талантливых советских литературоведов „общественного“ направления, который немедленно откликнулся на появление обоих романов. В статье, написанной по поводу Доктора Живаго, Лакшин смело „разгромил“ роман Пастернака, упустив „малозначащую“ деталь: у читателей не было возможности ознакомиться с текстом Доктора Живаго, чтобы оценить обоснованность анализа Лакшина.⁶ На западе в это время печатаются статьи „лакшинского“ направления, но уже в „защиту“ Пастернака. Наиболее интересные из них Георгия Андреева и Романа Гуля⁷.

На роман Булгакова Лакшин откликнулся

четырьмя обширными статьями⁸. Полемизируя с ними и иронизируя над одной из них, Солженицын в мемуарах Бодаяся теленок с дубом, показывает направление критической мысли Лакшина:

В интересе к Булгакову есть, конечно, «издержки сенсационности». «Коли уж говорить о его слабостях» (коли очень придает оттенок хлебосольной манеры глаголанья). Что ж, тот Булгаков? - «субъективность его социальных критериев и эмоций заметно сужала его художественный обзор», «изображение социальной конкретности - наиболее уязвимая сторона его таланта». Ну, в самом деле, кто изобразил нам Москву раннесоветских лет так вяло и бедно, как Булгаков? Да и с художественной стороны «пусть не все (в романе) отделано ровно и до конца». Да и с философской: «христианская легенда», «как если бы» реальный эпизод истории.... «А наша линия - в согласии со старой марксистской традицией...»; «коммунизм не только не гнушается моралью, но она есть необходимое условие его окончательной победы»...

Для этого романа - в пируэтах фантазии, во вспышках смеха, тридцать лет трагически таимого, едва не растоптанного - рост ли в рост написана статья? ^{9,10.}

Вслед за Солженицыным и мне кажется, что «не в рост». Однако принимая или отрицая точку зрения официального голоса представителя советского литературоведения, мы не можем не отметить совершенного языка отдельных представителей

этой школы, и Лакшин, без сомнения, к ним принадлежит, прочной начитанности последнего и преемственной от критической мысли 19-го века манеры „живого“ разговора с читателем.

После сенсационного подъема литературоведческого интереса к романам Булгакова и Пастернака непосредственно после их публикации, к середине 70-х годов изучение творчества обоих писателей стало значительно ослабевать количественно и качественно, как в Советском Союзе, так и за его пределами. Причина, которую Лазарь Флейшман выдвигает для объяснения этого явления в изучении творчества Пастернака, вполне приложима и к недостаточному вниманию к произведениям Булгакова и состоит, в его понимании, в следующем:

Во-первых, - недостаточной обнародованностью обширного пастернаковского рукописного наследия. Корпус до сих пор не опубликованных творческих и нетворческих документов поэта остается слишком большим, чтобы специалист осмелился на выдвижение новых - продуктивных/или непродуктивных в конечном счете - гипотез о творчестве одного из самых „загадочных“ авторов 20-го века. Многочисленные архивные публикации последних лет носят разрозненный, случайный и, можно сказать, самодовлеющий характер - также как и комментарии, к ним прилагаемые. С этим связан и другой естественный, неизбежный порок пастернаковских штудий - их изоляция от конкретных, „мелких“ деталей литературной и

общественной жизни. Крупнейший поэт 20-го века оказывается погруженным в некий культурный вакуум, скупо украшенный величественными портретами Маяковского, Скрябина и Рильке.¹¹

К началу 80-ых годов оба эти белых пятна в отношении творчества Пастернака и Булгакова приобрели более определенную окраску. В 1981 году вышла монография Ги де Маллака (448 страниц), охватывающая весь личный и творческий путь Пастернака.¹² Тщательная проверка и сопоставление деталей, богатый документальный и достоверный устный материал (полученный от родных и близких Пастернака, живущих за рубежом и в России) - главные заслуги книги де Маллака. Из работ, посвященных Пастернаку на русском языке, выделяются аналитической последовательностью, богатством предложенного биографического и критического материала обе книги Флейшмана Пастернак в двадцатые годы, Пастернак в тридцатые годы.¹³

В 1984-м году с анализом творческой и личной жизни Булгакова, подобному монографии де Маллака, выступила со своим объемным трудом (670 страниц) Элендиа Проффер. Книга Проффер построена в строго хронологическом порядке, где, начиная со второй главы (первая глава чисто биографическая), факты биографии Булгакова и документальные материалы жизненного и творческого пути писателя, перемеживаются с критическим анализом произведений, написанных им в разбираемый отрезок времени. Биографические и документальные материалы, собранные в

монографии Проффер, являются неисчерпаемым источником полезных и важных сведений. К этим материалам я многократно обращалась в своей работе. Профессиональные достижения „булгаковеда“ Проффер вообще трудно переоценить: благодаря ее научно-просветительской деятельности по освещению творчества Булгакова, в издательстве „Ардис“, в настоящее время, выходит полное собрание сочинений писателя на русском языке. Но, в то же время, касаясь чисто литературоведческого разбора произведений Булгакова, рассмотренных Проффер, думается, что описательный метод, предложенный ею, не всегда вполне отвечает основным положениям творчества Булгакова.¹⁴ Так, Проффер, одна из первых высказала мысль, что главная тематическая тенденция произведений Булгакова состоит в оправдании и защите им группы людей, к которой он сам принадлежал, т.е. интеллигенции. Однако, кроме двух высказываний на эту тему, Проффер¹ не предложила ее развития или серьезного обоснования.¹⁵ Приняв ее мысль как ключевую в отношении творчества Булгакова и руководствуясь не описательным, а аналитическим методом, мы использовали мысль Проффер как отправную точку для данной работы.

Надежда Мандельштам в своих мемуарах, вспоминая Пастернака, тоже утверждает предпочтение Пастернаком интеллигенции любой другой группе людей:

In one thing Pasternak was consistent throughout his life: in his feelings about the intelligentsia, or rather those members of it for whom the Revolution meant the end of gracious living and the destruction of their peaceful mode of life. He virtually ignored the situation of the intelligentsia as a whole - university teachers, for instance, with their commonplace notions were not considered worthy

of Zhivago's friendship. It was the destruction of the way of life of such intellectuals as Zhivago that concerned him, and he put the blame for it on the revolt of the ordinary people. Pasternak would have liked to see a protective wall between the intelligentsia and the people.^{16, 17.}

Не принимая градацию интеллигенции, которую Надежда Мандельштам приписывает Пастернаку и не находя подтверждения ее в тексте Доктора Живаго, я оставляю за собой право воспользоваться первой частью ее предложения о серьезности роли интеллигенции в жизни и творчестве Пастернака и попытаюсь развить и доказать на примере Доктора Живаго состоятельность этого мнения.

Говоря о периодических изданиях, следует упомянуть публикации Иерусалимского университета Slavica Hierosolymitana под редакцией Лазаря Флейшмана, Омри Ронена и Дмитрия Сегала, в которых постоянно находим статьи на русском и английском языках по творчеству Булгакова и Пастернака.¹⁸ Для меня особенно интересным оказался третий том этого сборника, изданного в 1979-ом году со статьей Б. Гаспарова „Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова Мастер и Маргарита и А. Якобсона „Вакханалия в контексте позднего Пастернака“. Несмотря на то, что непосредственно тематического касания между названными работами и настоящей работой нет, обе статьи интересны подробным анализом сюжетов Мастера и Маргариты и Доктора Живаго.

Симпозиум в Париже, организованный Андреем Синявским, Нилс Нилсоном, Ги де Маллаком, Виктором Эрлихом и другими видными литературоведами, послужил материалом для сборника статей под общим названием: Борис

Пастернак (1890-1960), который был опубликован организаторами симпозиума в 1979-ом году.¹⁹ В этом издании воспоминания о встречах с Пастернаком, тематические выступления перемежаются с обстоятельными докладами, один из которых, Льва Копелева: „Фаустовский мир Бориса Пастернака“, непосредственно касается мотива, который мы находим в обоих романах. Мотив этот, отражающий отношение обоих авторов к творческой личности и ее качественную связь с талантом и искусством, выделен в отдельную главу диссертации. У Копелева основное внимание уделено переводу Пастернаком Фауста Гете, а суть статьи - в прослеживании интереса к образу Фауста на протяжении всего творческого пути Пастернака. Копелев показывает, вернее, называет тематическую связь стихотворений Пастернака 1916 - 1920-го годов: „Маргарита“, „Мефистофель“ и „Любовь Фауста“ со стихотворениями и частью прозаического текста из романа Доктор Живаго, акцентируя внимание на том, что перевод Фауста и Доктор Живаго создавались Пастернаком в одно время.

В том же сборнике опубликована статья Д. Сегала „Заметки о сюжетности в лирической поэзии Пастернака“, в которой подробно разобрано становление „пастернаковской“ манеры, приведшей к сюжетной „простоте“ стихов из Доктора Живаго. Вывод статьи Сегала состоит в том, что изменение поэтической манеры Пастернака стимулировалось тягой поэта к событийности сюжета, что, в свою очередь, повлияло на выражение творческих взглядов лирического героя романа. Значимость вывода Сегала отразилась в настоящей работе в той же главе „Личность, талант, творчество“, в которой

использовано исследование Кофелева.

Своеобразие как Мастера и Маргариты, так и Доктора Живаго обусловили оригинальность подхода критиков к материалу обоих романов. Вследствие явности причинной и внутренней связи с темой диссертации, наиболее подробно мне хочется остановиться на литературоведческих работах Андрея Зеркалова, Доналда Дэви и Михаила Крепса.²⁰ Первые два автора посвятили свой труд избранным главам в произведениях Булгакова и Пастернака, а именно тем, которые были «написаны» главными героями обоих произведений, Мастером и Юрием. Выбор области интереса Зеркалова и Дэви не совсем оригинален, идея альтернативной, т.е. возможной биографии самих Булгакова и Пастернака, примененной и «прожитой» обоими на примере судьбы их собственных героев, по многочисленным деталям напоминающей их личную жизнь, соотносится с обобщенной характеристикой судьбы интеллигента.²¹ Помимо сказанного, тщательное отношение к художественной детали объединяет методический подход Зеркалова и Дэви (у Зеркалова - это религиозно-этическая идея Мастера и Маргариты, а у Дэви - попытка определить историю артистического призвания, используя примеры лирического и прозаического пластов текста). Названное качество, как я надеюсь доказать в главе «Интеллигент», тоже непосредственно касается избранной темы.

Книга Крепса - практически первая серьезная попытка в современном литературоведении сравнить романы Булгакова и Пастернака. В ней разрабатывается проблема артистического призвания художника, его взаимоотношения с властью.

Элементы детализировки работы Крепса пересекаются со сферой интересов и проблем образа интеллигента, вследствие чего и рассматриваются основные положения его книги.

Анализ этих трех выделенных работ будет проводиться узко - циклическим способом, т.е. будет выражаться не в сопоставлении, а в разборе каждой работы отдельно и независимо от предыдущей и последующей. Предлагаемый метод обусловлен как разностью жанра «романа в романе» и стихотворного цикла «Юрия Живаго», так и целевых приложений работ Зеркалова, Дэви и Крепса. Признавая ценность названных работ для литературоведения, касающегося творчества Булгакова и Пастернака, необходимо отметить, что именно эти три автора подошли наиболее близко к интересующей меня теме. В то же время, из-за неполноты согласия с тем, как многие вопросы решены у Зеркалова, Дэви и Крепса, я использую их работы как платформу для приведения собственных выводов и замечаний по вопросам, пересекающимся с выбранной темой.

При разговоре об образе интеллигента в «Ершалоимской части», как Зеркалов называет «произведение» Мастера, необходимо учитывать метафоричность термина «интеллигент» в римско-греческо-иудейской культуре, на фоне которой ведется рассказ. В то же время, при более подробном знакомстве с терминологией в следующей главе, мы убедимся, что эта метафоричность является только одним из художественных приемов произведения и что под видом метафоры скрывается суть такого же интеллигента, как и в московских главах.

В первых главах своего исследования Зеркалов тщательно сравнивая все четыре книги Евангелия с „Ершалоимской частью“, констатирует, что „вставной рассказ“ является вольным пересказом, как первых трех синоптических книг, так и четвертой - от Иоанна. В „Ершалоимской части“ он же находит разгадку главной идеи всего романа Булгакова: этико-религиозную концепцию (идеи добра, проводником которой является Иешуа). Говоря о происхождении Иешуа Га-Ноцри и следуя по дороге, указанной литературоведом, нетрудно согласиться с возможностью его замечания о том, что основное отличие Евангелия Иоанна от синоптиков заключается в четвертой книге, в которой полностью отменяется иудейский канон единобожия: „И еще более искали убить Его Иудеи за то, что Он не только нарушал субботу, но и Отцом Своим называл Бога, делая себя равным Богу.“²² Так как у Булгакова Иешуа открыто заявляет о своей вере в единого Бога: „Иешуа Га-Ноцри, веришь ли ты в каких-нибудь богов? - Бог один, - ответил Иешуа, - в него я верю“ (ММ, стр. 30), - то для меня гораздо значительней вырисовывается другая точка зрения Зеркалова на происхождение Иешуа. Она заключается в том, что прообраз Иешуа Га-Ноцри был разработан Булгаковым на двойной основе: 1) бунтаря одиночки из Евангелия от Иоанна и 2) безродного и нищего изгоя-бродяги, которым Иисус представлен в Талмуде.²³ Несмотря на всю серьезность, уделенную в книге Зеркалова происхождению Иешуа и Пилата, думается, что им упущено главное: герои Булгакова, несмотря на то, что носят исторические имена Иисуса и Пилата, являются, в первую очередь, носителями кредо,

художественной фантазии и опыта самого писателя. Представление же этого опыта осуществлено через черты характера, которые можно назвать типичными для интеллигента (принимая во внимание и извиняя еще недостаточную разработку понятия). Такой же типичной характеристикой для интеллигента, как доброта Иешуа, выявляются и многочисленные душевные качества Пилата, а, в конечном счете, и его духовное преображение. Так, сравнив позицию Пилата у синоптиков и Иоанна, легко проследить изменение позиции Пилата в первом Евангелии от первоначального нейтралитета по отношению к судьбе Иисуса до бессильного покровительства бродячему мудрецу в Евангелии от Иоанна.²⁴ Деталь синоптиков, касающаяся того, что Пилат сам, своей волей выдал Иисуса своим войскам на избиение, введена Булгаковым в качестве самостоятельного мотива и, по-моему, не соответствует прочтению Зеркалова, который считает, что: „Пилат наказывает Иисуса, надеясь унять этим ненависть иудеев“ (ЗЕР, стр. 37). Сравнив позицию Пилата (по Зеркалову) с текстом Булгакова, трудно поверить в начальное благодушие Пилата:

Прокуратор обратился к кентуриону по латыни:

- Преступник называет меня „добрый человек“. Выведите его отсюда на минуту, объясните ему, как надо разговаривать со мной. Но не калечить...

Выведя арестованного из-под колонн в сад, Крысобою вынул из рук у легионера, стоявшего у подножия бронзовой статуи, бич, и, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но

связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица и глаза обесмыслились. (ММ, стр. 21)

Здесь же следует отметить, что предположение Зеркалова о том, что Марк Крысобой и римский сотник из Евангелия, поверивший в Христа после казни - одно и то же лицо, не подтверждается в тексте романа, а посему и не принимается как достоверное. Зато другой его вывод, к которому Зеркалов пришел, проведя тщательное сопоставление истории Пилата у Булгакова с «Анналами» Тацита, кажется законным следствием политического устройства римской империи.²⁵ Заключение, которое предлагает Зеркалов, опускается во всех книгах Евангелия, однако, достаточно ясно высказано в тексте Булгакова. Состоит оно в том, что возможной причиной отступления Пилата от Христа, выдачи Иешуа на позорную и мучительную смерть, был страх Пилата перед доносом.²⁶ Так, Пилат, уже решивший отпустить Иешуа на свободу, был удержан страхом, внушенным ему при ознакомлении с «детальми» дела Иешуа:

Опять-таки виновата была, вероятно, кровь, прилившая к вискам и застучавшая в них, только у прокуратора что-то случилось со зрением. Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая. На этой плешиной голове сидел редкозубый золотой венец; на лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная

мазью; запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризной губой. Пилату показалось, что исчезли розовые колонны балкона и кровли Ершалаима вдали, внизу за садом, и все утонуло вокруг в густейшей зелени капрейских садов. И со слухом совершилось что-то странное - как будто вдали проиграли негромко и грозно трубы и очень явственно послышался носовой голос, надменно тянущий слова: „Закон об оскорблении величества“. (ММ, стр. 28)

Рациональное объяснение страха как главной причины несчастья, постигшего Иешуа в миру, выражается на тройной основе: страх религиозной иерархии Иудеи перед римской властью, страх иудеев перед наказанием за нарушение своих законов, страх римлян перед институтом доносчиков: „ - На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия! - сорванный и больной голос Пилата разросся. Прокуратор с ненавистью почему-то глядел на секретаря и конвой“, - (возможных доносчиков - З.Г.) (ММ, стр. 29). В одном из последствий страха Пилата - его трусости находит Крепс, как и Зеркалов, „типичный грех“ интеллигенции: „... самым тяжким для своего времени автор считал Пилатов грех трусости, грех русской интеллигенции, знавшей истину, но боявшейся открыто выступить с разоблачением как фанатических идей, так и лиц, паразитирующих под их прикрытием“ (КР, стр. 78).

Несмотря на то, что даже название книги Зеркалова предполагает выражение значительного анализа

„христианских“ глав Мастера и Маргариты, две последние части „вставного романа“, являющиеся отражением одного из трех важнейших моментов Христианства - Распятия, показаны недостаточно. В связи с этим, было решено, сравнив эти главы с книгами Евангелия, прокомментировать их самостоятельно.

Главу „Казнь“ Булгаков начинает с реалистически осязаемой картины Голгофы или в переводе - Лысого черепа.²⁷ Почти зрительное ощущение присутствия, получаемое при чтении описания местности в главе „Казнь“ навеяно, вероятно, колоссальной по размеру реалистической картиной первой русской панорамы, иллюстрировавшей Голгофу²⁸ и чщщщщ знакомой Булгакову по Киеву. Объемное описание Лобного места, предложенное нам в романе, разительно отличается от всех четырех Свидетельств. Ведь только в Евангелии от Луки говорится о том, что казнь Иисуса собрала многих: „И шло за ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о нем.“²⁹ Остальные синоптики и Иоанн упоминают только военных, отправляющих казнь. В романе Мастер и Маргарита поход на Голгофу заполнен огромным количеством как гражданского, так и военного народа:

Замыкалась процессия солдатской цепью, а за нею уже шло около двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище. К этим любопытным из города присоединились теперь любопытные богомольцы, которых беспрепятственно пропускали в хвост процессии.

(ММ, стр. 141)

Но на четвертый час после процессии, картина у Булгакова меняется, соответствуя уже больше всем четырем Свидетельствам: на месте Распятia остались только военные, бранящиеся в адрес казнимых и Левий Матвей - „верный и единственный ученик“ (ММ, стр. 145).

Своеобразный подход Зеркалова к образу Левия Матвея, заменившего, по его мнению, всех двенадцать апостолов, основывается на неотчетливо выраженном месте двенадцати в Евангелии (особенно туманно их место при Распятии). Зеркалов утверждает, что уже у Иоанна число апостолов снижается.³⁰ У Булгакова причина неясностей Евангелия вполне объясняется при первой встрече с Иешуа тем, что последователей у Га-Ноцри мало, а такой, как Левий отличается малограмотностью: „ - Эти добрые люди, - заговорил арестант и, торопливо прибавив: - игемон, - продолжал: - ничему не учились и все перепутали, что я говорил. Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной“ (ММ, стр. 23).³¹ Тот факт в романе Булгакова, что Левий Матвей, а не богатый Иосиф, как в Евангелиях, хоронит своего Бога, возвращает нас к „блаженным неимущим“, последним, которые станут первыми в притчах Христа. Действительно, условно обозначая многочисленную толпу, „живущую“ на страницах главы „Казнь“: А,Б,В,Г, мы замечаем, что главное внимание уделяется не казнимым - А, не гражданским - Б, не военным - В, а лицу более, чем скромному - бывшему мытарю, а ныне нищему, -

Левия Матвею - Г.³² По активности персонажей, графически следует обозначить схему событий так: Г,В,Б,А. Эта линия сюжета перекликается со Свидетельством от Иоанна, в котором Иоанн тоже не распространяет картину физических страданий Иисуса, а говорит о ней еще скромнее, чем Булгаков: „Когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: „свершилось!“ И, преклонив голову, предал дух.“³³ Чувства Иешуа, его физические и духовные страдания почти совершенно отсутствуют во второй, третьей и четвертой главах „Ершалоимской части“. Его личные страдания как бы не зафиксированы в повествовании, так как события передаются или голосом рассказчика, или выражаются в преломлении трех сознаний: во второй главе - Левия Матвея, в третьей - Понтия Пилата и Афрания, в четвертой - всех троих, но, словно поющих в дуэте, где первую партию, как и в первой главе, в которой диалог происходит между Иешуа и Пилатом, ведет Пилат.³⁴

Образы Пилата, Иешуа и Левия не ограничиваются только четырьмя главами „Ершалоимской части“, но играют ведущую роль в системе всего сюжетосложения Мастера и Маргариты. Вследствие этого и проявляются совпадения многих типичных черт интеллигента в характере названных героев. При ближайшем рассмотрении роли интеллигенции, мы постараемся освободить их образы от метафоричности римско-греческо-иудейской культуры „вставного рассказа“, обнажив то характерное, что объединяет образы Иешуа, Левия и Пилата с героями „московской“ части, а в дальнейшем и с родственными образами романа Доктор Живаго.

Заклячая обзор книги Зеркалова, необходимо привести выводы, к которым он пришел в своей работе, тем более, что основная этико-религиозная идея Мастера и Маргариты, которую предлагает Зеркалов, основана на этих выводах и строится на идее „абсолютизированного добра“, - доминанте не только образа Иешуа, но и по ассоциации - цели, к которой стремилась русская интеллигенция, начиная со времени ее возникновения. Итак, по мнению Зеркалова:

1. Из булгаковского Евангелия исключено все исторически недостоверное. Не только детали, но и целые сюжетные блоки и среди них важнейший - вся биография Иисуса и его роль мессии (Христа).
2. Решительно изменен облик Пилата. Он сделан исторически точным, и ему переданы жестокие черты Иисуса.
3. Исключенные детали заменены достоверными, заимствованными из историографических работ, критикующих Евангелие.
4. Новая биография Иисуса скомпилирована полностью на материале Талмуда.
5. В результате реабилитируется судебная часть Евангельского сюжета, часть, подвергавшаяся наиболее резким атакам историков.
6. В результате, главной движущей силой трагедии оказывается не божественный промысел и не злая воля иудеев, а давление страха, созданного Римской Империей.
7. В конечном результате, основоположник христианской веры приобретает новый облик. Это абсолютизированное добро, внезапно

появившееся в жестоком мире. (ЗЕР, стр. 218)

Так же, как Зеркалова, а до него Эльбаума особенно заинтересовала главная идея Мастера и Маргариты, выраженная, по их мнению, наиболее ясно в четырех главах «романа о Понтии Пилате», так и многих литературоведов увлекла работа по вычленению основной идеи стихотворного цикла «Юрия Живаго» — семнадцатой главы романа Пастернака. Примеры проявления этого интереса можно найти в антологии критических статей под редакцией Виктора Эрлиха, в которой значительная часть работ занимается именно разными формами этой проблемы.³⁵ Но уже почти за тринадцать лет до этого появилась книга Доналда Дэви, посвященная идейному содержанию как стихотворного цикла, так и прозаической части Доктора Живаго: "Far more than it is a love story, Doctor Zhivago is a story of an artistic vocation. On the top of the experience of appreciating art which Doctor Zhivago offers since it is itself a work of art, we get from it also the experience of creating art - a vicarious experience, certainly, but perhaps none the worse for that (ДЭВ, стр. 6).

Сравнивая Доктор Живаго с романом Томаса Манна Доктор Фауст, Дэви констатирует оригинальность изображения в романе Пастернака, которое глубоко воспринимается благодаря включению в произведение поэтического материала, приписываемого творчеству главного героя и оправдывающего художественные возможности Юрия Живаго. В романе Доктор Фауст читатель должен принять на веру силу творчества Адриана Ливеркуна, так как кроме утверждений Томаса Манна не получает других доказательств.³⁶ Говоря в целом о системе литературоведческого анализа, предложенного Дэви, необходимо отметить

огромную пользу книги в целом для англоязычного читателя, так как перевод, предложенный Дэви, сделан в гораздо более дословной форме, чем другие переводы этого периода.³⁷ В то же самое время, в комментариях Дэви к стихам отмечается неполнота и недостаточность проведенного им анализа, некоторая произвольность и недоказанность в выборе параллелей лирического и прозаического текстов.³⁸ Серьезным недостатком разбора стихотворений, сделанного Дэви, по-моему, является факт, что он не только не упоминает ни разу об эвфонии стиха Пастернака, но и не отмечает ни размера, ни рифмы, ни тропов, ни поэтической лексики и синтаксиса «Стихотворений Юрия Живаго».³⁹ Находя соотношение прозаического и лирического пластов Доктора Живаго интересным аналитическим приемом, в то же время порой трудно согласиться с мнением Дэви относительно предлагаемой им пары для лирического и прозаического контекстов (подбор лирического и прозаического текста по сходству микросюжетов - основа методического приема работы Дэви), так как его выбор иногда грешит некоторой произвольностью, субъективностью и недосказанностью. Вследствие этого, руководствуясь с одной стороны методом Дэви, - поисками сходства между прозой и стихами, с другой - опираясь на метод Стрэйчи, выделившего три основных мотива в цикле «Стихотворений Юрия Живаго»: Христос, любовь, искусство, я предлагаю обратить внимание на идейное и тематическое движение лирического цикла по тому же кругу, на котором расположен прозаический текст романа Доктор Живаго.⁴⁰

Если Зеркалов и Дэви заинтересовались анализом ограниченных отрывков из текста романов Булгакова и Пастернака, что по-моему, является лучшим подтверждением мысли о наличии в любом художественном произведении части альтернативной биографии самого автора, то Михаил Крепс поставил перед собой задачу разобрать: «два наиболее спорных романа двадцатого века - Доктора Живаго Бориса Пастернака и Мастера и Маргариту Михаила Булгакова (КР, стр. 1). Сравнение, предложенное Крепсом, опирается на три основных момента: тематическое сходство (судьба художника), сходство в сюжетосложении (в обоих романах предлагается конкретное художественное произведение его главных героев), христианская этика и миропонимание части интеллигенции в обоих произведениях. Все три положения, выдвинутые Крепсом, кажутся нам бесспорными. Спорной и недостаточной предполагается основа критического анализа, которым он руководствуется в своей работе. Так, сравнение, предлагаемое Крепсом, выражается в закрытом, циклическом анализе каждого из двух произведений, в отдаленном соположении, но не сопоставлении основного материала. Богатое мотивное сходство Мастера и Маргариты и Доктора Живаго совершенно опущено Крепсом. Самое сравнение, т.е. разбор сходства и различия романов, положения героев выражено в небольшом заключении (5 стр), в котором больше высказано морализирования на тему любви Лары и Маргариты, чем продемонстрирована сравнительная характеристика как романов, так и их главных героев - интеллигентов послеоктябрьского периода.

Озаглавив замкнутый цикл анализа романа Пастернака „Христианство и революция“, - Крепс поделил свой анализ на 6 частей, дав каждой части тематический подзаголовок: 1) Своеобразие романа, 2) Насилие и свобода, 3) Время и поколение, 4) Жизнь как дар, 5) Творчество и Воскресение, 6) Быть или не быть.

Схему разбора романа Булгакова Крепс разбил на четыре основных уровня: 1) философский (4 части), 2) сатирический (3 части), 3,4) исторический и фантастический (каждый по одной части).

Относясь критически к обозначенным моментам книги Крепса, нельзя не признать ее ценность для современного литературоведения, заключающуюся, в основном, в ее этапной значимости. В этом значении следует признать целесообразность комментария Филиппова в его рецензии на книгу Крепса: „И еще, что особенно важно: он (Крепс - З.Г.) один из очень немногих, кто впервые сопоставил два, казалось бы, мало сходные произведения - для того, чтобы показать их внутреннюю сопряженность, их весьма близкую идейную направленность.“⁴¹

С нашей точки зрения именно идейная связь произведений, выраженная в том, что основная идея обоих романов - христианство, вернее, осмысление его интеллигентом в новое время, опять же заключена Крепсом в некий замкнутый круг обобщенного и поверхностного анализа. Так, несмотря на то, что эта идея принята Крепсом в качестве третьей основополагающей сравнительной черты обоих романов, практически, Крепс применяет ее только к семнадцатой главе Доктора Живаго, да и то, более в контексте „альтернативной“ биографии:

Немаловажно и то, что Живаго, по сравнению с неживаговским Пастернаком поэт другой, с ярко выраженным и отличным от до -(и даже после-) живаговского Пастернака христианским мироощущением, другими словами, читательское воображение, базируясь лишь на материале романа, может представить и остальные стихотворения Живаго в таком же христианском ключе, в целом несвойственном внеживаговскому Пастернаку. (КР, стр. 56)

Обсуждая своеобразие Доктора Живаго, Крепс интересно разобрал структуру романа, отметив, что в приемах построения прозы широко применен монтаж формообразующих приемов: сцены, рассказа и диалога, цель которых - служить фоном раскрытия образа не только Юрия Живаго, но и другого, по мнению Крепса, не менее важного героя - времени, сопутствующего жизненному пути Живаго.⁴²

Кратко остановившись на композиционной оригинальности Мастера и Маргариты, Крепс выявляет сочетание четырех жанров в романе: сатирической, исторической, любовной и приключенческо - фантастической повестей.

Своеобразие жанра, характера и структуры романов Пастернака и Булгакова интересует Крепса, постолько, поскольку эти качества обоих произведений служат фоном для решения главного вопроса как Доктора Живаго, так и Мастера и Маргариты:

И в том, и в другом романе представлено столкновение художника с тиранией власти,

диктатурой, которая ограничивает, а зачастую и убивает его творческую свободу. Героями обоих романов являются люди, значительные лишь в области своего творчества, в реальной жизни они представляются читателю во многих случаях непрактичными, слабовольными, безынициативными, как бы плывущими по течению, не пытающимися наладить свою личную и общественную жизнь.

Однако есть в них одна редкая для человека черта, которая роднит их, - бескомпромиссная честность, верность истине и преданность законам художественного творчества. (КР, стр. 122)

По типичным чертам, перечисленным Крепсом в качестве характерных для главных героев Мастера и Маргариты и Доктора Живаго, нетрудно узнать представителя интеллигенции. Но, видимо, Крепс, как и другие литературоведы, порой избегает называть прямую связь главных героев Булгакова и Пастернака с группой людей, к которой по праву рождения, духовному и душевному складу, по воспитанию и морали принадлежат художественные образы Булгакова и Пастернака. Происходит это из-за туманности и неопределенности термина: „интеллигент“, „интеллигенция“. Думается, что по той же причине, мне было нелегко найти точку соприкосновения с выбранной темой в таком авторитетном сборнике статей о жизни и творчестве Пастернака, как антология под редакцией Дэви и Левингстон.⁴³ В то же время, чтение этих статей, работа с ними, так же, как и всех работ, упомянутых в библиографии, значительно прояснило

мою собственную задачу. Так, разбор книги Крепса, наряду с той пользой, которую мне принесла избранная библиография, собранная им, помог избежать скованности циклического анализа, выведя на более равнинную поверхность сравнительного метода. Анализ книг Зеркалова и Дэви пояснил идейное содержание обоих романов, которое непосредственно связано с темой интеллигенции. А глубокое знакомство с критическим материалом по историко-философскому значению термина „интеллигент“ помогло выявить его значение в современном осмыслении. Задачей этой работы является не только попытка „прийти к общему знаменателю“ в отношении указанной терминологии, но и исследовать „внутренние течения“, по которым направлены образы и судьбы главных героев Мастера и Маргариты и Доктора Живаго. Задача эта будет осуществляться на основе постоянного сопоставления и сравнения текстов обоих романов. Таким образом, максимально приближая тексты друг к другу, находя в них общие и сходные черты, но ни в коем случае не заключая разбор в отдельный цикл, я надеюсь раскрыть выбранную для диссертации тему. Понимая условность избранного метода и ожидая такие его последствия, как некоторая непоследовательность и в то же время отрывочность анализа, которых легко избежать в закрытом, циклическом методе, мы руководствуемся тем, что подобные недостатки выбранного подхода вызваны, в первую очередь, несхожестью романов. Но так как метод прямого сопоставления наиболее приближает нас к раскрытию интересующей темы, было решено

руководствоваться им из-за отсутствия лучшей альтернативы.

Заключая главу критического разбора источников, необходимо отметить, что значительность обоих романов, емкость и место их в современной русской культуре не только вполне отражены качественно и количественно в литературоведении, но продолжают освещаться с различных точек зрения и в настоящее время. Вследствие полифоничности как Мастера и Маргариты, так и Доктора Живаго, от обоих ожидается богатый литературоведческий материал в будущем. Касательно уже имеющейся критической литературы, то отмеченный материал и тот объем, который указан в библиографии, близостью и „чуждостью“ точек зрения, в равной степени помог приблизиться к избранной теме: „Индивидуальное и типичное“ - к проблеме образа интеллигента в романах Мастер и Маргарита и Доктор Живаго.⁴³

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Под практическим применением имеется в виду не только библиография использованных работ по философии, касающаяся проблемы судьбы интеллигента, но опора на основные тезисы этих работ.
- 2 Библиография по Булгакову составлена Элендией Проффер и издана в 1976-м году Ардисом: E. Proffer. An International Bibliography Of Works By And About Mikhail Bulgakov. Ann Arbor: Ardis, 1976. Библиография по произведениям Пастернака вышла значительно ранее. Н. Троицкий, Библиография произведений Б. Пастернака и литературы о нем на русском языке. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969.
- 3 О Булгакове это было, в основном, по —театральному материалу, о Пастернаке — по лирическому.
- 4 Если не учитывать редких критических рецензий на переводческий труд Пастернака.
- 5 Несмотря на то, что Булгаков писал до 40-го года, систематическая публикация его работ началась в шестидесятых.
- 6 В. Лакшин, „Литературное и человеческое. (Б. Пастернак)“. Новый мир, 1958, 10, 1958, стр. 247.
- 7 Г. Андреев, „Еще одна голгофа“, Свобода, Мюнхен, ноябрь-декабрь 1958, 11-12, стр. 17-19; Р. Гуль, „Победа Пастернака“, Новый журнал, Нью-Йорк,

- 1958, 55, стр. 111-129.
- 8 Две из них до сорока страниц. Три статьи напечатаны в Новом мире, (1963, "3, 1968, "6, 1968 "12), одна - в журнале Памир (1972 "4.).
 - 9 Речь идет о статье: Лакшин, Роман Булгакова Мастер и Маргарита. "Новый мир", 1968, "6, стр. 284-311.
 - 10 А. Солженицын. Бодался теленок с дубом. Париж: "YMCA-PRESS", 1960, стр. 259.
 - 11 Л. Флейшман, Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1981, стр. 7.
 - 12 G. de Mallac, Boris Pasternak, his life and art. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
 - 13 Л. Флейшман, Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: Hebrew University, 1984.
 - 14 Помимо некоторой неубедительности, которая отмечается в критическом разборе как следствие описательного метода, мы должны отметить оплошность, допущенную в монографии на стр. 535 и 538. Она выражается в утверждении, что Иван Бездомный написал поэму о Понтии Пилате, тогда как в тексте у Булгакова прямо сказано, что эта поэма о Иисусе Христе. (см. стр. 11, 12 Мастера и Маргариты).
 - 15 см. стр. 4, 583 в монографии Проффер "Булгаков".
 - 16 N. Mandelstam, Hope Against Hope. New York: Atheneum, 1969.

- 17 Корень несправедливости жестоких упреков „великой вдовы“ следует, видимо, искать не в объективном, а в глубоко личном переживании, одна из причин которого вызвана тем, что автор Доктора Живаго дождался появления своего романа, (пусть заграничного), в то время, как Осипа Мандельштама судьба не баловала изданиями.
- 18 см. библиографию.
- 19 см. библиографию.
- 20 А. Зеркалов, Евангелие Михаила Булгакова. Ardis: Ann Arbor, 1984, - условное название, принятое в данной работе - ЗЕР; Davie, D. The poems of Dr. Zhivago. New York: Barnes & Noble, 1965, - условное название, - ДЭВ; напоминаем условное название книги Крепса - КР.
- 21 За три года до выхода книги Зеркалова появилась замечательная работа: Эльбаум, Генрих. Анализ Иудейских глав Мастера и Маргариты М. Булгакова. Ardis: Ann Arbor, 1981. Глубина анализа „романа в романе“, предложенная и осуществленная Эльбаумом, опирается на характеристику образов Иешуа и Понтия на фоне римско-греческой культуры. В этом отношении работа Зеркалова более объемная, так как покрывает практически все художественные образы, участвующие в сюжете „романа в романе“.
- 11 лет спустя работы Доналда Дэви вышло интересное литературоведческое исследование,

главное внимание в котором было тоже уделено стихотворному циклу: Per Arne Bodin, Nine Poems from Doktor Zhivago: A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry. Stockholm Studies in Russian Literature, #6. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1976.

Суть работы Бодина отражена в ее названии и ограниченность ее разбора для нас состоит в отсутствии внимания к семи поэмам цикла. Несмотря на то, что работа Бодина представляет собой значительный интерес, было решено ориентироваться на разбор анализа Дэви, так как широта затронутых им аспектов оставляет значительное место для сопоставления различных точек зрения на предмет, основа которого здесь - проблема образа интеллигента.

22 Новый Завет. N.Y: Holy Trinity Monastery Jordanville, 1966, стр. 347. (от Иоанна. гл. 5.18.)

23 У Генриха Эльбаума вопрос о происхождении Иисуса сводится к трактовке, трактатами Талмуда трактатами „Сангедрин“ и „Авода Зара“, где сказано, что Иисус - плод внебрачной связи еврейки Мириам и греческого солдата Пандиры.

24 См. Новый Завет: Евангелие от Матфея, - гл. 27, 11-24; Евангелие от Марка, - гл. 15, 1-15; от Луки, - гл. 23, 1-2; от Иоанна: гл. 18, 29-40, гл. 19, 1-16.

25 Тацит свидетельствует, что при Тиберии глубоко распространился институт доносчиков, поощряемый принципом материально и приносящий доносчикам симпатию и покровительство Тиберия.

26 Страх этот был более, чем закономерен, - Пилат был богат и для того, чтобы „закон об оскорблении величества“ (ММ, стр. 28) был приведен в исполнение, достаточно было словесного обвинения.

27 У Булгакова - Лысая Гора.

28 Эта мысль подтверждается свидетельством из книги Яновской:

Полотно Голгофы было написано художниками Венской академии К. Фрошем и И. Крюгером, причем газеты сообщали, что эскизы полотна сделаны непосредственно в Палестине. Прекрасно выполненный предметный план и вся конструкция панорамы принадлежали киевлянам - художнику С. Фабианскому и архитектору В. Римскому-Корсакову.... Панорама производила огромное впечатление. Окутанный какой-то дымкой широко раскинувшийся Иерусалим, дорога на Вифлеем, уходящая за горизонт. (ЯНОВ, стр. 238)

29 Новый завет. (от Луки), гл. 23, 27, стр. 318.

30 Мы не можем согласиться с подобным утверждением, так как в Евангелии от Иоанна ясно называется число 12. (гл. 7, 67.70.71)

31 „Он“, - не раз встречается в Евангелии: у Марка - это Левий Алфеев, у Луки - Левий, у Матфея, - Левий, так же как у Булгакова, - мытарь.

-
- 32 см. графическое предложение сказанного в главе „Графики“.
- 33 Новый Завет. (от Иоанна, гл. 1, 30, стр. 412).
- 34 Некоторое исключение в отношении физического страдания мы наблюдаем при пытке Иешуа Крысобою в первой главе вставного рассказа, - „Понтий Пилат“, но и там авторское слово как бы „предохраняет“ читателя от „непосредственного“ контакта.
- 35 Pasternak (a collection of critical essays), edited by Victor Erlich. New Jersey: Spectrum Book, 1978.
- 36 Здесь остается только пожалеть, что в пору работы над своей книгой Дэви не знал о существовании Мастера и Маргариты, иначе „беспрецедентность“ явления была бы оспорима, тем более, что произошло оно в одной национальной литературе.
- 37 Макс Хэйворд и Маня Харари перевели, без сомнения, в значительно более художественной форме стихи цикла, но в то же время их целью, — был художественный, а не аналитический перевод. См. Pasternak, B. Doctor Zhivago. London: William Collins, 1958. Translated from the Russian by Max Hayward and Manya Harari.
- 38 К сожалению, ни один из анализов, сделанных Дэви не приближается по уровню к статье Нилсона, включенной Эрлихом в антологию (см. "35).

- 39 Замечательная работа по эфонии Пастернаковского стиха проведена в книге: Е. Е. Вуканович, Звуковая фактура стихотворений сборника „Сестра моя Жизнь“ - Б. Л. Пастернака Lansing: Russian Language Journal, 1971. Третья глава этой книги посвящена циклу стихотворений из 17-ой главы Доктора Живаго.
- 40 В книге Джона Стрэйчи The Strangled Cry (см. библиографию), достаточно убедительно выдвигается наличие трех основных мотивов: Христос, любовь, искусство, - в цикле „Стихотворения Юрия Живаго“. В то же время принимая во внимание статью Левина „О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах“ (см. библиографию), - в которой говорится, что самый большой процент семантических полей, зарегистрированных в сборнике „Сестра моя жизнь“ приходится на природу -50%, - и сопоставляя эти данные с фактами, разработанными Вуканович, мы убеждаемся в важности мотива природы как в „Стихотворениях Юрия Живаго“, так и в прозаическом пласте романа. Вследствие сказанного, к цепи мотивов, предложенных Стрэйчи, можно прибавить еще один, играющий постоянную роль в лирике Пастернака - мотив природы. Обозначив избранные мотивы: Христос, любовь, искусство, природа буквами: А,Б,В,Г, и принимая его не в качестве обязательной, но возможной альтернативы, нетрудно убедиться, что предложенная мотивная цепь, поддерживая баланс прозаического и лирического пластов романа, соотнесенная с параллелью в названии

романа и цикла стихов (главой "17), а также идеей, тождественной в лирике и прозе романа - художественное призвание - приводит нас к единой теме, заложенной как в лирике, так и в прозе "Доктора Живаго". Тема эта, как мне кажется, может быть выражена в следующем: Индивидуальное и типичное в образе интеллигента, судьба которого проходит в неразрывной связи с Христом, любовью, искусством и природой. Графическое изображение приведенного анализа предложено в разделе графиков.

- 41 Б. Филиппов, Книга о двух романах. "Новое Русское Слово", декабрь, "8, 1984 год.
- 42 Действительно, эпоха, описываемая Пастернаком, оказалась беспокойной для всей интеллигенции и вопрос о временной глобальности в произведении Пастернака вполне закономерен в плане рассмотрения времени в качестве самостоятельного героя, что, впрочем, и было сделано в недавней диссертации: А. Мацова, "Личность и время в структуре романа Б. Пастернака Доктор Живаго, (Оттава, 1983 год).
- 43 D. Davie and A. Levingstone, eds., Pasternak. London: Macmillan, 1969. Этот сборник посвящен, в основном, или воспоминаниям о Пастернаке, или его раннему поэтическому творчеству.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ИНТЕЛЛИГЕНТ, ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ (к вопросу о терминологии)

В предисловии к антологии под редакцией Айлин Келли (составшей и опубликовавшей 11 статей Исая Берлина, написанных более, чем за тридцатилетие) говорится, что главная тема, объединяющая все работы сборника - необычное во всей истории существования человечества явление: русская интеллигенция. Берлин объясняет свой интерес к этой теме, прежде всего, тем, что явление русской интеллигенции оказалось самым большим вкладом России в социальные перемены, произошедшие в мире. Наиболее знаменательной и типичной чертой этого явления, он выдвигает ту моральную ответственность, которую представители русской интеллигенции, особенно, — писатели, ощущали, как часть своего призвания:

The most characteristic Russian writers believed that writers are, in the first place, men; and that they are directly and continually responsible for all their utterances, whether made in novels or in private letters, in public speeches or in conversation. This view, in turn, affected western conceptions of art and life to a marked degree, and is one of the arresting contributions to thought of the Russian intelligentsia. Whether for good or ill, it made a very violent impact upon the European conscience. (БЕР, стр. 131)

Чувство ответственности, испытываемое русским писателем за каждую строку своего письма прослеживается и в романах Булгакова и Пастернака, выражаясь как в творчестве обоих писателей, так и в творчестве их героев, занятых литературным

трудом. Возможно, что это чувство и привело, обоих авторов к концентрации внимания на судьбе интеллигента в послереволюционной России.

Прежде, чем мы перейдем к разработке материала о представителе интеллигенции как литературного образа в произведениях Булгакова и Пастернака Мастер и Маргарита и Доктор Живаго, необходимо определить значение, подразумеваемое в понятии слов «интеллигент», «интеллигенция». Как и большинство авторов, заинтересованных этим вопросом (Л. Шестов, Н. Бердяев, И. Берлин, А. Келли, М. Крепс, Б. Филиппов, Б. Хазанов и мн. др.), я обратилась к толковым и этимологическим словарям. Во многих пособиях, начиная со словаря Владимира Даля и кончая полным толковым Оксфордским словарем 1973-го года, ясно выражено только происхождение терминов «интеллигент», «интеллигенция» (которые пришли в русский и английский языки из латыни через французский язык), смысл же варьируется и часто слово «интеллигент» отсутствует вовсе.¹ Наиболее близки трактовки термина «интеллигенция» в толковом словаре Даля и кратком толковом Оксфордском словарях:

Интеллигенция. Разумная, образованная, умственно развитая часть жителей.²

Intelligentsia (Russian, Polish) - the class consisting of the educated portion of the population and regarded as capable of forming public opinion.³

В словаре Ожегова просто упоминается принадлежность интеллигента к группе интеллигенции. В этой же статье Ожегов дробит понятие «интеллигенция» на различные социально - политические подгруппы: «Передовая русская

интеллигенция, советская народная интеллигенция, сельская интеллигенция, буржуазная интеллигенция" и.т.д.⁴ Так же, как и в этимологическом словаре Фасмера, в Вебстеровском словаре за 1979 год отсутствует определение слова „интеллигент”.⁵ Но зато в последнем есть термин „интеллигенция”: "Intelligentsia, n. collectively, the people regarded as, or regarding themselves as, the intellectual or learned class."⁶

Отчаявшись найти удовлетворительное определение в словарях, Борис Хазанов предлагает свои мысли о значении слова „интеллигент”:

Полистав словари, убеждаешься, что в определениях, претендующих на научность, исчезло что-то очень важное. Это „что-то”, возможно, и составляет душу интеллигенции. Ибо интеллигенция, это странное порождение русской жизни, не может быть описана ни как чисто социальный, ни как чисто культурный, ни как вполне психологический феномен. Интеллигент - это судьба.⁷

Борис Филиппов, признавая нерешенность термина, считает, что важно не определение, а то, чем оно представлено. Сам он так говорит об интеллигенции:

Русская интеллигенция - это не класс, не сословие, не профессиональная группа интеллектуалов, не межклассовая прослойка, - это орден, при этом орден, с самого начала разъединенный изнутри самоубийственными настроениями: „кающиеся” дворяне, идущие в революцию купцы, священнослужители,

объединяющиеся с революционерами, с социалистами - атеистами, с сектантами (Иона Брихничев, „голгофские христиане“), ни о какой общей программе или даже объединяющей хотя бы временно общей платформе не может быть и речи.

Единственное, что объединяет, - это какая-то едва уловимая интеллектуально, но явно чувствуемая окружающая этот строй атмосфера.⁸

Исайя Берлин, предлагая свое понятие „интеллигенция“, тоже склонен отметить ее сходство с религиозным орденом: "The concept of intelligentsia must not be confused with the notion of intellectuals. Its members thought of themselves as united by something more than mere interest in ideas; they conceived themselves as being a dedicated order, almost a secular priesthood, devoted to the spreading of a specific attitude to life, something like a gospel" (БЕР, стр. 117).

Легко наблюдается тот факт, что во всех этих определениях выдвигается больше положений не относящихся к интеллигенту, чем тех которые относятся к нему. В то же время, признавая субъективность приведенных трактовок, нельзя не отметить тот интерес, который представляют интуитивный подход к проблеме и попытка организовать и вычленить эмоциональное начало, отсутствующее в словарном значении любого определения.

Хотя у нас и нет общепринятого толкования понятия „интеллигент“, зато большинство исследователей проблемы (Бердяев, Хазанов, Филиппов), согласны в выборе родоначальника русской интеллигенции, творце ее девиза: „Я взглянул окрест себя - душа моя страданиями человеческими уязвлена стала.“⁹ Так, Хазанов

утверждает, что этим заявлением было сформулировано кредо русской интеллигенции:

Под этой фразой могли бы подписаться все поколения русской интеллигенции; внуками Радищева, сознавали они это или нет, были и дважды умерший на эшафоте Рылеев, и эмигрант Герцен, и Некрасов, и Достоевский.¹⁰

Основываясь на этом, первой чертой принадлежности к интеллигенции мы выделяем преданность интеллигента идее, суть которой - сочувствие ближнему, отсутствие личного эгоизма, готовность служить универсальному добру. Применяя эту черту к романам Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, легко придти к заключению, что идея добра именно своей универсальностью соприкасается с главной этикой - религиозной концепцией обоих произведений.

Второй чертой принадлежности к обществу, или, по определению, Филиппова и Берлина, - „ордену“ интеллигенции, является непримиримость к тому, что по мнению интеллигента не соответствует его этическому кредо:

Русскую интеллигенцию объединял протест. И левая, и правая - она была психологически еретической, справа ли, слева ли, но протестующей против установившегося положения вещей. И прав тысячекратно интеллигент Евгений Замятин, говоривший, что культуру создают только еретики.¹¹

Духовное и душевное беспокойство,

неудовлетворенность настоящим, постоянные поиски „правильного“ пути, мысли о будущем, философская подмена его настоящим, - вот практическая сторона исканий интеллигента, выражаемая индивидуальной судьбой каждого ее члена. Борис Филиппов, говоря о присущем интеллигенции критическом отношении к существующему порядку вещей, обобщает:

- Каким бы прекрасным работником - специалистом не был тот или иной инженер, финансист или чиновник, но если он - справа или слева, главным образом, конечно, слева - не относился критически к окружающему миру, - интеллигентом его не признавали. Как уже говорилось, этот критический подход был необходим для вхождения в орден русской интеллигенции.¹²

В этом понимании показательно отношение главных героев Булгакова и Пастернака, Мастера и Юрия, к чужому, навязываемому им мнению. Юрий, находясь в плену у партизан, произносит смелую и проникновенную речь, объясняя Ливерию, главе партизанского отряда, свою принципиальную непримиримость по отношению к новому режиму, который представлял Ливерий Аверкиевич:

Властители ваших дум грешат поговорками, а главную забыли, что насильно мил не будешь, и укоренились в привычке освобождать и осчастливливать особенно тех, кто об этом не просит. Наверное, вы воображаете, что для меня нет лучшего места на свете, чем ваш лагерь и ваше общество. Наверное я еще должен

благославлять и спасибо вам говорить за свою неволю, за то, что вы освободили меня от семьи, от сына, от дома, от дела, от всего, что мне дорого и чем я жив. (ДЖ, 396)

Первый вопрос, заданный Мастеру профессиональным литератором и так сильно поразивший его искусственностью и фальшью, был вопрос редактора, спросившего у Мастера, кто подсказал ему тему романа о Пилате.

Парадоксально, возможно, но практикой проверено предположение, что насколько трудно дается трактовка понятия „интеллигент“, настолько легко и безошибочно, благодаря первой и второй определяющим чертам, выявляется представитель интеллигенции. Пушкин и Чаадаев, Достоевский и Толстой, даже Ленин и Троцкий, - каждого из них можно „определить“ в общество интеллигенции: ведь несмотря на непримиримость взглядов и положений этих лиц, мы не можем не отнести их к „ордену“ интеллигенции, так как в природе каждого из них выявляется и альтруизм, и протест.

Неважен „фасон“ литературной одежды известных литературных героев русской художественной литературы: Онегина, Печорина (лишние люди), Базарова, Рудина, Раскольников (нигилисты), Мышкина, Акима Акимовича (безвольные страдальцы) и многих других, неважно их происхождение и уровень образования. Для того, чтобы быть принятыми в „орден“ интеллигенции, важно, чтобы каждый из них был, как бы, демократом по природе. О подобном демократизме мы читаем у Пастернака, в описании брата и сестры (в замужестве - Живаго) Веденяпиных:

Юре хорошо было с дядей. Он был похож на маму. Подобно ей он был человеком свободным, лишенным предубеждения против чего бы то ни было непривычного. Как у нее, у него было дворянское чувство равенства со всеми живущими. Он так же, как она, понимал все с первого взгляда... (ДЖ, стр. 14)

Такого рода демократизм среди героев романа Булгакова больше всего присущ Маргарите. Основывался он, опять-таки, на стремлении Маргариты всех понять и на постоянной ее готовности помочь. Принимая во внимание именно эти черты Маргариты, Крелс находит, что она - наиболее близка по характеру Иешуа - Христу:

Ее забота о ближнем, умение болеть за него душой проявляется как в мелких, так и в больших поступках. Маргарита делает дорогие подарки своей домработнице Наташе: разгромив квартиру Латунского, она находит добрые слова, чтобы успокоить чужого ребенка в соседней квартире, налуганного звуком бьющихся стекол; на балу у Воланда она просит последнего не посылать превратившегося в борова соседа Николая Ивановича к поварам, думая, что его хотят там изжарить; даже ненавистного Латунского, который погубил Мастера, она жалеет, не принимая предложения Мастера в два счета расправиться с ним. (КР, стр. 81)

Применяя эту мысль к интересующим нас произведениям, вполне законной третьей

отличительной чертой интеллигента можно выделить распространенность демократического отношения интеллигента на всех живущих на земле.

Возвращаясь к первой как одной из ведущих характеристик интеллигента, необходимо отметить, что многими исследователями проблемы отмечается несокрушимая преданность интеллигента избранной идее. На протяжении всего ее существования, в русской интеллигенции преобладало необыкновенно острое стремление к применению всякого рода философских идей. Имена Гегеля, Шеллинга, Сен-Симона, Канта, Маркса, Энгельса, - часто значили для русского интеллигента много больше, чем даже для соплеменников перечисленных философов. Отечественные философы, начиная с Радищева, заканчивая Лениным, быстро находили восторженных поклонников, готовых на любую жертву во имя принятой идеи:

г

То, что на западе было научной теорией, подлежащей критической проверке, гипотезой или вообще какой - либо относительной и частной истиной, не претендующей на универсальность, - у русской интеллигенции становилось утверждением, граничащим с религиозным откровением.¹³

Развернутую мысль подобного толка находим и у Берлина, прослеживающего целую вереницу экономических, социальных и политических западных „пророков“, оказавших неизгладимое влияние на рождение, формирование и развитие русской интеллигенции. Сравнивая различие

у

восприятия этих идей русскими и западными просвещенными людьми одного и того же поколения, Берлин отмечает необыкновенно, быстрое распространение этих идей в русской среде:

When such doctrines were promulgated in the west, they sometimes excited their audience, and occasionally led to the formation of parties or sects, but they were not regarded by the majority of those whom they reached as the final truth; and even those who thought them crucially important did not immediately begin to put them into practice with every means at their disposal. The Russians were liable to do just this; to argue to themselves that if the premises were true and the reasoning correct, true conclusions followed: and further, that if these conclusions dictated certain actions as being necessary and beneficial, then if one was honest and serious one had a plain duty to try to realise them as swiftly and as fully as possible. (БЕР, стр. 125)

Утверждая начальное заимствование большинства идей, нашедших себе ярых последователей на российской почве, Бердяев, Берлин, Хазанов, отмечают фанатизм и догматизм, в который вылилось большинство связей с западными идеями у представителей русской интеллигенции. В Докторе Живаго на примере обоих Антиловых и Тиверзина показан результат подобного «переваривания» идей, выразившихся в вырождении человеческого начала у этих трех фанатиков революции. В приводимом отрывке рассказывается о тайной сходке, на которую собрались уже практически победившие на Урале революционные вожди этого края:

Для почетных гостей были расставлены стулья. Их занимали три-четыре человека рабочих, старые участники первой революции, среди них угрюмый,

изменившийся Тиверзин и всегда поддакивающий друг его, старик Антипов. Сопричисленные к божественному разряду, к ногам которого революция положила все дары свои и жертвы, они сидели молчаливыми, строгими истуканами, из которых политическая спесь вытравила все живое, человеческое. (ДЖ, стр. 372)

В Мастере и Маргарите фанатизму, предвзятости одной идеи (религиозной у Каифы, преданности существующей форме государственной власти у Понтия Пилата) посвящены все Ершалаимские главы. Чрезвычайно интересна и многозначна композиционно сцена встречи двух фанатиков, когда они собрались решать судьбу человека, философия которого косвенно касалась мировосприятия обоих. Психологически момент этот обогащен эмоциональным и лексическим напряжением. Главные линии этого напряжения состоят в том, что Пилат, уже догадывающийся о правоте Иешуа, не осмеливается порвать с закрепощенностью своего фанатизма и пытается подтолкнуть Каифу, чтобы тот принял на себя ответственность за жизнь Иешуа, угрожая первосвященнику карами в случае непослушания:

Вспомни мое слово, первосвященник.
Увидишь ты не одну когорту в
Ершалаиме, нет! Придет под стены города
полностью легион Фульмината, подойдет
арабская конница, тогда услышишь ты
горький плач и стенания! Вспомнишь ты
тогда спасенного Вар-раввана и пожалеешь,
что послал на смерть философа с его
мирной проповедью!

Лицо первосвященника покрылось пятнами, глаза горели. Он, подобно прокуратору, улыбнулся, скалясь, и ответил:

Веришь ли ты, прокуратор, сам тому, что говоришь? Нет, не веришь! Не мир, не мир принес нам обольститель народа в

Ершалаим, и ты, всадник, это прекрасно понимаешь. Ты хотел его выпустить затем,

чтобы он смутил народ, над верою надругался и подвел народ под римские мечи! Но я, первосвященник иудейский, покуда жив, не дам на поругание веру и защиту народ! Ты слышишь, Пилат? - И тут Каифа грозно поднял руку: -

прислушайся, прокуратор! (ММ, стр. 34)¹⁴

Помимо приемов художественной прозы, использованных в обозначенном отрывке для сравнения Пилата и Каифы, в тексте прямо в переходе между монологами Каифы и Пилата сказано, что первосвященник и прокуратор совершенно одинаково улыбаются. Как и предыдущие, эта деталь наводит на мысль, что фанатизм, независимо от того, какую форму он принимает, совершенно тождествен в главном: в автоматизации фанатика, в потере им живого, творческого начала или, пользуясь выражением Пастернака, фанатизм способствует превращению человека в „истукана“. Подобное внешнее сходство фанатиков, „поклоняющихся разным идеям, приводит нас к выводу, что суть фанатизма, исходная позиция которого состоит в отсутствии широкого, демократического начала у человека, всецело преданного одной, ограниченной идее, приводит к неминuéмому внутреннему сходству фанатиков, даже если на первый взгляд они преследуют разные

цели. Так, трусость Пилата, не посмевшего защитить Иешуа, немногим отличается от трусости Стрельникова, не сумевшего защитить свою любовь. А фанатизм Каифы, „защищавшего“ свою религию, чрезвычайно похож на фанатизм Евграфа, „защищавшего“ сначала в некой мистической форме новую религию России, а потом, вдруг, неожиданно, оказавшегося воином в генеральской одежде.

Преданность интеллигента по отношению к избранной им идее, вела к следующей характерной черте членов этого „ордена“: готовности интеллигента к жертвенности во имя своей идеи. Бёрлин в статье „Рождение русской интеллигенции“, (а вслед за ним та же мысль проводится у Хазанова в его статье о русской интеллигенции), справедливо утверждает, что готовность интеллигента к жертвенности основывается на чувстве вины небольшой прослойки привилегированного класса за те преимущества, которыми они пользовались. Пропасть между образованной на западе при Петре небольшой группой дворянства и народом, практически не сузилась и после великой победы в первой Отечественной войне. Однако после войны с Наполеоном, некоторые эмоциональные связи, возникшие в общности цели и при необыкновенном взлете патриотизма, протянулись между двумя основными классами России:

Moreover, since the long Napoleonic war had brought about great and lasting patriotic fervour, and, as a result of a general participation in a common ideal, an increase in the feeling of equality between the orders, a number of relatively idealistic young men began to feel new bonds between themselves and their nation which their education could not by itself have inspired. (БЕР, стр. 118)

Отмеченные эмоциональные связи не замедлили укорениться в „неизгладимом“ чувстве вины перед своим народом за неправо́е барство, а чувство вины неминуемо привело часть дворянской молодежи к готовности жертвовать собой. Русская литературная мысль девятнадцатого века отмечена постоянным раскрытием мысли о природной жертвенности интеллигента. Порой это выражалось в изображении „лишнего“ человека, не нашедшего целей приложения собственной жертвенности: образы Онегина, Печорина, Базарова и мн. др. Начиная с Достоевского, свобода духа, - „жизнь по натуре“, (кредо Разумихина) увеличи способность и страсть интеллигента к жертве в русле натуралистического понимания целей жизни. Объектом применения жертвенности стал для интеллигенции „народ“:

Русский интеллигент не довольствовался выражением сочувствия трудовому народу. Его исступленный демократизм принял, по крайней мере у многих и лучших, самоубийственный характер; его безнадежная любовь вела его к мученическому венцу. Сострадание к униженным и оскорбленным, желание хоть чем-нибудь им помочь вылилось в готовность распять себя во имя любви к своему кумиру, принести в жертву народу все ценности, которыми владел интеллигент.¹⁵

Бердяев, Берлин, Филиппов, Хазанов единодушны в причине такого немыслимого раболепства интеллигента перед народом. Причина его великолепно сформулирована Хазановым:

Пропасть между трудом и богатством и укоренившаяся в народе уверенность в несправедном, несправедливом происхождении всякого благосостояния, были переосмыслены как противостояние труда и культуры. Нигде слова Нагорной проповеди „Блаженны нищие духом“ не были поняты так, как в России, ибо в России они были поняты буквально.¹⁶

Что касается применения этого исходного качества в образе интеллигента в романах Булгакова и Пастернака, мы должны учитывать видоизменение этой черты в связи с переменой исторических условий, описываемых в обоих произведениях. В романе Булгакова, например, описано время, когда интеллигенция, как группа, была уже настолько разобщена, что какое бы то ни было серьезное и коллективное ее влияние на социальные, политические и другие предметы, не наблюдается. Жертвенность, как качество, превратилось у интеллигенции Булгаковского описания в способность к личному самопожертвованию (Маргарита), сосредоточено на собственном творческом даре (Мастер), а в широком смысле выражено только одним образом Бога-человека Иешуа Га-Ноцри.¹⁷ В романе Пастернака способность к жертвенности рассматривается в двух направлениях, которые мы условно обозначим как направление Стрельникова и Живаго. У первого „родовая“ способность к жертвенности переродилась в жажду мщения:

Стрельников с малых лет стремился к самому высокому и светлому. Он считал жизнь огромным ристалищем, на котором,

честно соблюдая правила, люди состязаются в достижении совершенства.

Когда оказалось, что это не так, ему не пришло в голову, что он не прав, упрощая миропорядок. Надолго загнав обиду внутрь, он стал лелеять мысль стать когда-нибудь судьей между жизнью и коверкающими ее темными началами, выйти на ее защиту и отомстить за нее. Разочарование ожесточило его. Революция его вооружила.
(ДЖ, стр. 293)

Психология Юрия относительно идеи жертвы, сначала тоже отталкивалась от идеалистических принципов ранней интеллигенции. По его собственному признанию, он был воспитан на толстовском уважении и на готовности к жертве во имя народа. В послереволюционный период, под влиянием произошедших перемен, доктор пересмотрел многие из своих взглядов, придя к выводу, что "идеи общего совершенствования", так же, как и большинство идей общего порядка, автоматизировались в современной обстановке, потеряв жизненно необходимую способность к обновлению. На упреки партизанского вожака о недостаточном чувстве самопожертвования доктора, Юрий отвечает:

Все, что у вас сказано об отношении воина народной армии к товарищам, к слабым, к незащитным, к женщине, к идее чистоты и чести, это ведь почти то же, что сложило духоборческую общину, это род толстовства, это мечта о достойном существовании, этим полно мое отрочество. Мне ли смеяться над такими



вещами?

Но, во-первых, идеи общего совершенствования так, как они стали пониматься с Октября, меня не воспаляют. Во-вторых, это все еще далеко от осуществления, а за одни еще толки об этом заплачено такими морями крови, что, пожалуй, цель не оправдывает средства. (ДЖ, стр. 395)

Сравнивая отношение к жертвенности интеллигенции в романах Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, мы находим в обоих романах этот типичный признак принадлежности к группе. Однако незаурядность проявления этого элемента в обоих романах сказывается в том, что главенствующий при зарождении интеллигенции ее основной признак, в послеоктябрьский период (судя по произведениям), превратился в незначительную личную черту представителя интеллигенции у большинства персонажей.

Россия, в отличие от многих других стран, обладала значительным количеством деятелей культуры, (пишущей интеллигенции), отказавшейся от своих произведений во имя удивительного лозунга: «народу этого не нужно». В истории этой страны подобных случаев столько, что их можно посчитать типичным явлением. Начинается все с Чаадаева, лично уничтожившего свои философские наброски, продолжается Гоголем, сжегшим второй том «Мертвых душ», Толстым, отрекшимся от своих ранних произведений и заканчивается Булгаковым, часто толившим печь теми своими рукописями, которыми не был удовлетворен.¹⁸ Берлин находит объяснение специфичности явления русского писателя в уникальности миссии, принятой на себя

той частью русских писателей, которая «несла на себе крест» принадлежности к русской интеллигенции. В книге «Русские мыслители» он сравнивает два типа писателей 19-го века, условно обозначая их «француз» и «русский». Для «француза» главным в творчестве было его собственное эстетическое кредо. «Французский» художник любого направления искусства считал, что его долг — изобразить объект как можно прекраснее. При этом он совершенно искренне полагал, что личная жизнь — это его частное дело, которым публика вовсе не должна интересоваться. В противоположность «французскому» отношению к личной жизни художника, «русское» предполагало неснимаемую моральную ответственность с представителя искусства не только в эстетическом отношении, но и в бытовом, и в моральном. Берлин считает, что «русский» писатель не видел себя как человека, выполняющего определенные функции, например, налогоплательщика, художника, супруга и т.д. Наоборот, единство всех этих качеств на основе твердых устоев морали, — вот качества, ожидаемые от пишущего русского интеллигента: "Every Russian writer was made conscious that he was on a public stage, testifying; so that the smallest lapse on his part, a lie, a deception, an act of self-indulgence, lack of zeal for the truth, was a heinous crime" (БЕР, стр. 129). Самокритичность и высокоморальное отношение к собственному творчеству отличает и главных героев-писателей из Доктора Живаго и Мастера и Маргариты. И когда возникал конфликт между самооценкой творчества и общепринятой моралью, Мастер и Юрий попросту отказывались творить. В то же время «французский» эстетизм тоже являлся важным критерием их миропонимания. Ведь не только тема Мастера в его романе о Понтии Пилате, но манера письма, построение сюжета и образы

героев создают предпосылки для восприятия "романа" Мастера в качестве самостоятельного художественного произведения, что прямо как бы осуществляет мысли Юрия Живаго о необходимости "присутствия искусства" в любом произведении:

Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства.

Присутствие искусства на страницах "Преступления и наказания" поражает больше, чем преступление Раскольникова. (ДЖ, стр. 330)

Одним из характерных качеств интеллигента является отсутствие у него интереса к материальным благам. Берлин, ссылаясь на воспоминания Анненкова, отмечает безразличие к материальному, как сложившуюся черту в среде первых представителей интеллигенции: "Their attitude to each other was genuinely free from bourgeois self-consciousness. They were not impressed by wealth, nor were they self-conscious about poverty. They did not admire success. Indeed, they almost tried to avoid it" (БЕР, стр. 134). Безразличие к материальным благам вполне сохранилось и у интеллигенции более поздней формации. Оно нашло отражение в романах Булгакова и Пастернака на примерах Иешуа, Мастера и Юрия. Безразличие и даже презрение Иешуа к деньгам - часть его учения. Левий Матвей, бывший сборщик податей, приняв идеи Иешуа, первым делом отказался от денег, выбросив их на землю. Мастер, выиграв в потерею, использует деньги только как средства, дающие ему возможность творчески работать без помех. Юрий в Варыкино поет гимны натуральному хозяйству, тяжелому

физическому труду, не приносящему никаких материальных выгод.

Помимо названных типичных признаков принадлежности к „ордену“ интеллигенции, Берлин выдвигает достаточно убедительную концепцию о влиянии романтизма на возникновение и интеллигенции, и присущего ей чувства вины перед народом, приведшее этот „орден“ к сознательному чувству самопожертвования. Вместе с развитием романтического мироощущения в России, т.е. наряду с понятием о том, что вся нация - это единый организм, уживалась доктрина не только об особой миссии индивидуума во вселенной, но и о том, что коллектив, представляя собой органическую единицу, обладает особым „заданием“ в нашем мире. Получив некоторые уроки от немецких романтиков, молодые поклонники идеи о свободе индивидуума, продолжили ее на русской почве, по ироничному мнению Берлина, таким образом: "They rightly judged that if youth, barbarism, and lack of education were criteria of a glorious future, they had an even more powerful hope for it than the Germans" (БЕР, стр. 120). Сыграв далеко не эпизодическую роль в истории возникновения и формирования интеллигенции, романтизм, вернее, основные его философские признаки, никогда полностью не исчез из поля зрения русского интеллигента. Правда, со временем, он принимает более современную окраску. Так, более подробно на эмоциональных, мотивных, лексических и семантических проявлениях этого явления в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите, я собираюсь остановиться на примере романтической любви Юрия и Мастера.

Следующая отличительная черта интеллигента, которая отмечается различными авторами, - это его космополитичность, которую Филиппов, например,

объясняет имперским характером политического устройства России:

... Отрешенность от национальных корней? И это было. Но ведь в орден русской интеллигенции входили и русский и армянин, и поляк и грузин. А крупный русский экономист и социолог М.И. Туган-Барановский был литовским татаринном. В больших империях иначе быть не может.¹⁹

Вдохновитель и движущая сила русского религиозного культурного ренессанса начала двадцатого века, Николай Александрович Бердяев, в автобиографическо - философской книге „Самопознание“, утверждает ту же космополитичность, о которой говорит Филиппов:

Несмотря на западный во мне элемент, я чувствую себя принадлежащим к русской интеллигенции, искавшей правду. Я наследую традицию славянофилов и западников, Чаадаева и Хомякова, Герцена и Белинского, даже Бакунина и Чернышевского (несмотря на различие миросозерцаний), более всего Достоевского и Толстого, Вл. Соловьева и Н. Федорова. Я русский мыслитель и писатель. И мой универсализм, моя вражда к национализму - русская черта.²⁰

Говоря об универсализме русского интеллигента, необходимо отметить перемену, произошедшую в русской интеллигенции за более, чем полтора века (имеется в виду приблизительная и очень условная градация на 1820-1980 годы) ее активного

существования. Если при своем зарождении интеллигенция проявляла космополитизм, то было это вызвано влиянием германо-французских идей на самое ее формирование. Интернационализм по отношению к народам собственной империи оставлял русскую интеллигенцию ранней формации совершенно безразличной. Вместе с развитием самосознания у национальных меньшинств Российской империи развивалось чувство равенства по отношению к ним у наиболее — глобально мыслящей части интеллигенции. Именно такой род космополитизма — интернационализма и обозначается представителями русской интеллигенции новейшей формации в качестве характерной черты этого ордена.²¹ О неприятии национализма героями Булгакова лучше всего сказано тем, что «в романе Мастер и Маргарита совершенно отсутствует проблема возвышения одной нации за счет другой. Римлянин Понтий Пилат и неизвестного рода Иешуа — космополиты. Нам неизвестна национальность Мастера, а про Маргариту, добавляя романтико — экзотический элемент к ее образу, говорится, что она — потомок французской королевы. Принимая во внимание имя и внешность подруги Мастера, можно провести условную параллель с Маргаритой Наваррской Дюма, тем более, что на нее так усиленно намекает приближенный Воланда. Помимо вопроса о крови, Коровьев говорит и о космополитизме, принося в свое высказывание законный для шута иронический тон:

-Ах, королева, — игриво трещал Коровьев, — вопросы крови — самые сложные в мире! И если бы расспросить некоторых прабабушек и в особенности тех из них, что

пользовались репутацией смиренниц, удивительнейшие тайны открылись бы, уважаемая Маргарита Николаевна. Я ничуть не погрешу, если, говоря об этом, упомяну о причудливо тасуемой колоде карт. Есть вещи, в которых совершенно недействительны ни сословные перегородки, ни даже границы между государствами. Намекну: одна из французских королев, жившая в шестнадцатом веке, надо полагать, очень изумилась бы, если бы кто-нибудь сказал ей, что ее прелестную праправнучку я по прошествии многих лет буду вести под руку в Москве по бальным залам. (ММ, стр. 204)

В романе Пастернака серьезное внимание уделено национальной проблеме евреев. Начиная с мальчишеских переживаний Миши Гордона, тяжело осознающего свою обособленность от сверстников русской национальности, продолжая развиваться в мыслях Николая Николаевича и его последовательниц Лары и Серафимы, и заканчиваясь сложившимися теориями того же, но уже сформировавшегося и взрослого Михаила Гордона, эта проблема вырастает в самостоятельный мотив Доктора Живаго. Носители этого мотива вполне согласованно предлагают одно решение «еврейской проблемы» - полную ассимиляцию в христианстве. Наиболее подробно мысль эта развивается Гордоном, который объясняет бесталанностью современных (имеется в виду после рождения Христа) вождей еврейского населения, нежелающих привести свой народ к миру и успокоению, возвратив его в лоно новой церкви того, кто сам вышел из недр этого

народа. Гордон в одной из своих страстных речей - исповедей, обращенных к Юрию Живаго, не перестает удивляться упрямству еврейских патриархов:

Как это поразительно! Как это могло случиться? Этот праздник, это избавление от чертовщины посредственности, этот взлет над скудоумием будней, все это родилось на их земле, говорило на их языке и принадлежало к их племени. И они видели и слышали это и это упустили? Как могли они дать уйти из себя душе такой поглощающей красоты и силы, как могли думать, что рядом с ее торжеством и воцарением они останутся в виде пустой оболочки этого чуда, им однажды сброшенной. В чьих выгодах это добровольное мученичество, кому нужно, чтобы веками покрывалось осмеянием и истекало кровью столько ни в чем не повинных стариков, женщин и детей, таких тонких и способных к добру и сердечному общению. (ДЖ, стр. 145)

В образе Гордона выражено типичное противоречие интеллигента: признавая человеческую личность, как самостоятельную божественную единицу, он отказывает личности еврейской национальности в праве выбора. Гордон призывает евреев отказаться от того, что выделяло их из среды других народов, считая, что единственный выход для евреев - ассимиляция:

Опомнитесь. Довольно. Больше не надо. Не называйтесь, как раньше. Не сбивайтесь в кучу, разойдитесь. Будьте со всеми. Вы

первые и лучшие христиане мира. Вы именно то, чему вас противопоставляли самые худшие и слабые из вас. (ДЖ, стр. 145)

Одним из основных признаков русского интеллигента является его природное одиночество, неспособность слиться ни с презираемым интеллигентом бюрократическим аппаратом, любой политической формации, ни с обожаемым им народом. Народная поговорка: «свой среди чужих, чужой среди своих», - как нельзя лучше приложима к личности интеллигента. Бердяев считает, что неспособность к приспособлению и коллаборации - один из показателей интеллектуального отличия интеллигента от окружающей среды, что часто проявлялось и в его личном опыте, из еретического неприятия принятых данным обществом норм: «Я восставал против дворянского общества, против революционной интеллигенции, против литературного мира, против эмиграции, против французского общества.»²² Берлин утверждает, что чувство одиночества сопутствовало интеллигенту с ранних дней зарождения этого «ордена» и было вызвано коренным несогласием со сложившимися общественными устоями: "They were a small group of *literateurs*, both professional and amateur, conscious of being alone in a bleak world, with a hostile and arbitrary government on the one hand, and the completely uncomprehending mass of oppressed and inarticulate peasants on the other..." (БЕР, стр. 126). Но одиночество, отмеченное Берлиным, было, в первую очередь, социального порядка. В личном отношении интеллигент не был одинок в буквальном смысле слова. Нити солидарности протягивались между отдельными представителями благодаря общности

целей интеллигенции: "Like persons in a dark wood, they tended to feel a certain solidarity simply because they were so few and far between; because they were truthful, because they were sincere, because they were unlike the others" (БЕР, стр. 126).

В послеоктябрьский период, судя по романам Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, личное одиночество интеллигента перевесило социальное, хотя и социальное выразилось в некоем "коллективном отчуждении" интеллигенции. Причина произошедшего достаточно ясна: революция не принесла того, что казалось русскому интеллигенту одной из ее основных потребностей - личной и демократической свободы. Раскрепощение личности, нетерпеливо ожидаемое интеллигенцией в течение века, просто приняло другую форму уже существующего закрепощения. Говоря о социальном одиночестве, необходимо отметить, что недоверие, существовавшее между простыми и привилегированными людьми в России, с приходом революции вовсе не рассеялось, а, в некотором смысле, даже усилилось. В Мастере и Маргарите и Докторе Живаго показано, что так же, как и прежде, недоверие было усложнено разницей в культурном уровне интеллигенции и хозяев нового порядка. Иными словами, от перемены официального статуса и мест, занимаемых интеллигенцией и народом, взаимонепонимание не исчезло. Даже в простом ночном разговоре между Юрием и часовым Лесных братьев сказывается некоторая снисходительная брезгливость бывшего крестьянина к барину: "Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, не выколотишь. Никакой сознательности. Ступай по свою рябину, ненормальный..." (ДЖ, стр. 436).

В Мастере и Маргарите несоразмерность интеллигента и "образованного" Ивана

подчеркивается авторской иронией: „ - Он умен, - подумал Иван, - надо признаться, что среди интеллигентов тоже попадаются на редкость умные. Этого отрицать нельзя! ” (ММ, стр. 76) Личное одиночество героя-интеллигента подтверждается в романе Булгакова не только образами Понтия Пилата, Иешуа, Мастера, Маргариты и другими, но и выявляется на примере самого Воланда, горько жалующегося на свое вечное одиночество падшего ангела: „ - Один, один, я всегда один, - горько ответил профессор ” (ММ, стр. 39).

Личное одиночество Юрия вызвано, в первую очередь, его индивидуальностью: кроме дяди, который большую часть сознательной жизни Юрия провел вдалеке от племянника, у доктора не было равных по таланту, складу ума и другим важнейшим интеллектуальным и моральным показателям, знакомых. Так, после революции, разочарование в друзьях привело Живаго к вынужденному личному одиночеству. Особенно болезненно Юрий ощутил его, вернувшись с фронта: „ В течение нескольких следующих дней обнаружилось, до какой степени он одинок. Он никого в этом не винил. Видно, сам он хотел этого и добился ” (ММ, стр. 202).

Долгое время безрелигиозность, непримиримый, воинствующий атеизм являлись привычными атрибутами ежедневной практики людей, принадлежащих к „ ордену ” интеллигенции, но уже начиная с конца 19-го века и расцветая к двадцатым - тридцатым годам 20-го, русская религиозная мысль стала притягивать к себе значительную и такую даровитую часть интеллигентов, как Владимир Соловьев, Николай Бердяев, Лев Шестов, Сергей Булгаков, Зинаида Гиппиус, Дмитрий Мережковский, Иван Бунин и многих других,

оказавших значительное влияние на современную философию, художественную и литературную мысль как в Советской России, так и в эмигрантской среде:

Воочию видишь: наконец-то поколения
„святых неверующих в бога“ нашли своего
Бога и вместе с Ним нашли себя. Вековой
маскарад кончился. Интеллигенция влилась
в основное русло великой русской
культуры, уже начавшей свое
оцерковление с конца 19-го века.²³

В этом отношении „оцерковление“ конца девятнадцатого века было, по существу, обратным движением, так как одним из „достижений“ интеллигенции ранней формации, особенно поколения Герцена и затем Белинского, явилось „освобождение“ от влияния официальной религии: „The Russians of whom I speak were "liberated" by the great German metaphysical writers, who freed them on the one hand from the dogmas of the Orthodox Church, on the other from the dry formulas of the eighteen-century rationalists, which had been not so much refuted as discredited by the failure of the French Revolution.“ (БЕР, стр. 127)

Возвращение к вере или, по выражению Федотова, „оцерковление“ русской интеллигенции, происходило несколькими приливами: первый, до и послереволюционный, я бы условно назвала его „дворянским“, хотя в нем принимали участие представители самых разных сословий, случился вследствие разочарования части интеллигенции в революционных идеях. Второй прилив произошел во время и после второй мировой войны, и был вызван к жизни страстным ожиданием перемен, о характере которых намекается в Докторе Живаго: „Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как

думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание" (ДЖ, стр. 599). Третий прилив к вере произошел после смерти Сталина и достиг своего апогея к шестидесятым годам. Третий прилив особенно ясно проявился в послевоенной и послесталинской России в двух руслах: практическом, видимом в церквях, постепенно заполняемых народом, и теоретическом, - в новой волне интереса к религиозной философии (Зелинский, Зайцев).²⁴ Оба русла слились и достаточно определенно проявляются в художественном творчестве современной русской интеллигенции: религиозные мотивы в произведениях таких писателей, как Булгаков, Пастернак и Солженицын, Распутин, а также многих других, определяются ведущими и типичными в их творчестве. Влияние первого и второго периода на судьбу интеллигента, точнее, значение религии для героев - интеллигентов в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите во время приливов "оцерковления", является настолько важным моментом моей темы, что выделяется в отдельную главу. Без сомнения, далеко не все представители интеллигенции нашли разрешение своих духовных проблем в религии. Значительное количество русской интеллигенции никогда не вернулись к Богу. Но главные герои романов Булгакова и Пастернака и их неоднородное отношение к проблеме - прямое отражение того, что происходило с интеллигенцией в это время.

Как отмечалось, в поисках определения интеллигента и его "ордена", исследователи проблемы легко приходили к выводам, выявляющим нехарактерные и нетипичные черты интеллигента. Мы же пойдем в обратном направлении и попробуем

подытожить общие типичные черты, которые вводят обыкновенного человека в так трудно определяемое сообщество русской интеллигенции. Предлагаемые характеристики, обработанные автором этой монографии, базируются на наблюдениях и толкованиях предмета - истории русского интеллигента - ведущими литераторами, искусствоведами и философами конца 19-го и всего нынешнего столетия.²⁵ Выделенные характеристики, безусловно, субъективны и не являются ответом на все существующие жизненные и философские, художественные и литературные варианты, но будут служить мне путеводным знаком при определении и разработке темы диссертации: „Индивидуальное и типичное“ в образе интеллигента в романах Доктор Живаго и Мастер и Маргарита. В то же время, вполне допускается мысль, что интеллигент не обязательно должен обладать всеми типичными чертами сразу, порой смешение лишь нескольких из них создают законченный образ представителя интеллигенции.

Итак, интеллигенту свойственны следующие черты: 1) готовность служить универсальному добру, 2) „еретическое“ отрицание существующего порядка, 3) демократизм, 4) стоическая преданность избранной идее, 5) жертвенность, 6) идеализация народа, 7) презрение к материальному благосостоянию, 8) космополитизм, 9) одиночество, 10) атеизм начального периода существования интеллигента и религиозность, характеризующая часть современной интеллигенции.

Исторический отрезок времени, связанный с развитием социально-политического образования, именуемого „интеллигенцией“, сравнительно короток и обнаруживается в тот же период, когда появилось и само слово, обозначающее это явление,

- двадцатые, тридцатые годы девятнадцатого столетия. Берлин вполне справедливо определяет Россию как место зарождения термина в его современной трактовке и комментирует значение самого явления таким образом: 'Intelligentsia is a Russian word invented in the nineteenth century, that has since acquired world-wide significance. The phenomenon itself, with its historical and literary revolutionary consequences, is, I suppose, the largest single Russian contribution to social change in the world' (БЕР, стр. 116).

Приблизительное деление на фазы душевного состояния интеллигента условно даны Бердяевым в книге «Русская идея»: «Лишний человек, кающийся дворянин, потом активный революционер».²⁶ Думается, что подобная схема может считаться законной до Октябрьской революции. После нее активный революционер с неожиданной быстротой превратился сначала в «кающегося» интеллигента, а затем и в «лишнего» человека, замыкая надолго историю своего существования как духовно-социальное явление. В то же время, ошибочным выглядит предположение о том, что только революционный крах изменил судьбу интеллигента, так как революция принесла с собой крах скорее количественный, чем качественный. Качественное же изменение, как было отмечено, наблюдалось уже к концу 19-го столетия и обнаруживается к началу 20-го. Наиболее ярко оно выразилось в религиозном возрождении, пересмотре Соловьевым, Толстым, Федотовым, Шестовым, Бердяевым, Мережковским, Буниным, Богдановым и другими своих политических и социальных позиций. Иными словами, к этому периоду происходит раскол русской интеллигенции, прежде, по выражению Федотова: «объединенной идейностью своих задач и беспочвенностью своих идей».²⁷ Социальная перспектива, на которой базировалось

сознание основной части интеллигенции, особенно интеллигенции школы Белинского (социальность, социальность или смерть, - таким был девиз этой школы), перестала играть ведущую роль в сознании одаренного интеллигента и иной тип культуры, культуры духовной, освобожденной от гнета утилитарности, вызвал творческое движение за свободу личности:

Личность, как свободный дух, была противопоставлена обществу и его притязаниям определять всю жизнь личности. Судьба личности была противопоставлена теории прогресса. Философски это означало, что ценности культуры, духовные, религиозные, познавательные, эстетические, этические были противопоставлены исключительному верховенству социального блага и пользы. Религиозно это означало, что ценность человеческой души, что личность и личная судьба были поставлены выше царств этого мира. Эта переоценка ценностей означала иное отношение к социальности.²⁸

Трагическая судьба русской интеллигенции была словно запрограммирована в ее сознании, основанном на противоречиях: интеллигенция чтит свободу, но философия, ею исповедуемая, была крайне односторонней и исключала все свободы, кроме свободы приобретенной идеи; русская интеллигенция превозносила личность, но отрекалась от нее во имя коллектива, искала высшую справедливость, но теряла ее в социальности. В результате, интеллигенция, почти

целое столетие готовившая революцию для и во имя народного коллектива, оказалась раздавленной с одной стороны народной стихией, с другой - осколками мощи ею же подорванного царизма. Крылатая фраза Троцкого: „Железная щетка истории вымела их (интеллигенцию - З.Г.) как ненужный мусор“, - стала эпитафией на могиле этого типично русского явления. В то время, как интеллигенция старого образца перестала существовать как жизнеспособная группа, отдельные представители ее, пережив трагический крах идеалов, продолжили существование в новых и более сложных условиях Советской России. Индивидуальное и типичное, сходство и различие судьбы и психологии интеллигента после революции прослеживается на судьбе литературных героев Булгакова и Пастернака, где эта тема особенно ярко проявляется в романах Мастер и Маргарита и Доктор Живаго. Почти все главные герои романов, особенно Мастер и Юрий Живаго, не просто представители интеллигенции (все десять выделенных характеристик вполне приложимы к основным характерам), но и ведущие ее типы. Оба характера представлены как незаурядные творческие личности, для которых их талант - лобное место встречи нескольких миров: мира Духа и мира души, мира мирской власти и власти творчества. Это лобное место, являясь характерной стороной общекультурного и многонационального явления в целом и, обладая в каждой культуре определенными особенностями, в русской культуре и литературе тоже затрагивался неоднократно. Но самобытность явлений Мастера и Маргариты и Доктора Живаго сказывается в том, что впервые в многогранной полноте романа Булгакова, а вслед за ним и Пастернака, раскрывается судьба интеллигента в эпоху, когда слово „интеллигент“

стало нарицательным.

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В таком сравнительно недавнем учебном пособии, как: М. Фасмер, Этимологический словарь русского языка. Москва :Прогресс, 1967 год, - понятие "интеллигент" совершенно отсутствует.
- 2 В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. т. 2. Москва: «Русский язык», 1979, стр. 46.
- 3 The Shorter Oxford English Dictionary On Historical Principles. vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1933, p. 1022.
- 4 С. Ожегов, Словарь русского языка. Москва: «Русский язык», 1975, стр. 231.
- 5 М. Фасмер, Этимологический словарь русского языка. Москва: «Прогресс», 1967.
- 6 Webster's New Twentieth Century Dictionary. New York, 1979, p. 954.
- 7 Б. Хазанов, Идущий по воде. Мюнхен: «Страна и мир», 1985, стр. 55.
- 8 Б. Филиппов, «Об ордене русской интеллигенции». Н.Р.С. 8, 15, 22. 9. 1985.
- 9 А.Н. Радищев, Избранные философские произведения. Путешествие из Петербурга в Москву. Москва: Академия наук СССР, 1949, стр. 39.
- 10 Б. Хазанов, стр. 56.
- 11 Б. Филиппов, Н.Р.С. 8. 9. 1975.

12 Б. Филиппов, Н.Р.С. 28. 9. 1985.

13 Н. Бердяев. Русская идея, стр. 12

14 Уподобление обоих фанатиков друг другу выделяется в тексте не только риторическими приемами, выраженными в параллельных конструкциях, напоминающими, ритмически, изоколон. Сравним: „И не водою из Соломонова пруда, как хотел я для вашей пользы, напою я тогда Ершалаим! Нет, не водою!“, - обращается Пилат к Каифе, получая ответ в той же ритмической организации в следующем абзаце: „Веришь ли ты, прокуратор, сам тому, что сейчас говоришь? Нет, не веришь... и.т.д. Но и в семантических параллелизмах, характеризующих обоих героев, мы встречаемся с намеками на сходство между Пилатом и Каифой.

15 Б. Хазанов, стр. 68.

16 Б. Хазанов, стр. 69.

17 Проблема Бога-человека и человека-Бога, - одна из идей мировой философии, фанатически подхваченной русским интеллигентом. Решение этой идеи занимало лучшие умы представителей русской философии и литературы девятнадцатого и начала двадцатого столетий. Апофеозом этой темы в литературе 19-го века, без сомнения, является Достоевский. Доказательством могут служить две книги русских философов, посвященные его творчеству: Бердяева Достоевский и Шестова - Достоевский и

Ницше (см. библиографию). В главе „Религия” мы уделим больше внимания этой теме и трактовке ее названными философами. Здесь же хочется отметить небезразличность этой темы для Пастернака и Булгакова и то, как она показана в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите. У Пастернака, когда Юрий рассуждает о столпах русской литературы, он выделяет в качестве любимых Пушкина и Чехова: „Из всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение” (ДЖ, стр. 334). Этот выбор кажется мне не случайным, потому, что эти писатели были единственными, не поддавшимися искушению темы человека - Бога в „ницшеанско-раскольниковском” варианте, - все позволено. Типичная черта романов Пастернака и Булгакова - в полном отрицании ницшеанства. А в качестве альтернативы принят образ Бога и образ человека, которые как бы шли навстречу друг другу и встретились на полдороге.

- 18 См. материалы из книги: Л. Яновская, Творческий путь Михаила Булгакова, стр. 228.
- 19 Б. Филиппов, Н.Р.С. 8. 9. 1985.
- 20 Н. Бердяев. Самопознание, стр. 10.
- 21 В современной советской трактовке слова „космополит”, „космополитизм” существует серьезное и принципиальное отличие его от русского. В качестве доказательства сравним описания, данные у Даля и у Ожегова:

Космополит, м. - тка, ж. всемирный гражданин; человек, не признающий особых отношений родины; вселенец, вселенщина. (Даль, том 2, стр. 173.)

Космополитизм, м. Реакционное буржуазное идеологическое течение, к-рое под прикрытием лозунгов „мирового государства“ и „мирового гражданства“ отвергает право наций на самостоятельное существование и государственную независимость, национальные традиции и национальную культуру, патриотизм. (Ожегов, стр. 275)

Бердяев и Филиппов трактуют эти слова в русском, а не советском понимании. В своей работе я следую их примеру. При советской власти появилось новое понятие, близкое русскому космополит, - интернационализм, являющееся антонимом слову национализм:

Интернационализм, м.

Идейно-политический принцип, провозглашающий, в противоположность национализму, равенство, солидарность и сотрудничество всех народов.

Пролетарский. и. (международная классовая солидарность пролетариата и трудящихся всех стран, сознание единства их интересов в борьбе за уничтожение капиталистического строя, за построение социализма и коммунизма во всем мире.

(Ожегов, стр. 231)

Именно в первом (а не в пролетарском) значении и употребляется в этой работе слово

интернационализм.

- 22 Н. Бердяев, Самопознание, стр. 49.
- 23 Г. Федотов, „Трагедия интеллигенции“. Сборник. Нью-Йорк: Россия и свобода, 1981, стр. 5.
- 24 Владимир Зелинский, молодой московский литературовед, опубликовал в 1982-ом году в Париже книгу, в которой обсуждает новые, практические направления зарождающейся христианской общественности: В. Зелинский, Приходящие в церковь. Paris: La Presse Libre, 1982.
- Зайцев, Вячеслав Кондратьевич, был выведен из состава Академии Наук БССР за свои религиозные убеждения. Его рукописные произведения по православной религиозной философии и этике распространялись самиздатом и оказывали серьезное влияние на направление мысли молодежи Белоруссии и русскоговорящей Прибалтики в период конца шестидесятых - конца семидесятых годов.
- 25 Имеются в виду и произведения Соловьева, и работы Солженицына. Владимир Сергеевич Соловьев (1853 - 1900) был сыном известного русского историка Сергея Михайловича Соловьева. Соловьев явился одним из первых русских мыслителей, проповедующих необходимость воссоединения России со Вселенской церковью (имеется в виду римско-католическая). В статье „Русская идея“ (см. библиографию), он впервые выступил с публичным обоснованием этой идеи, сыгравшей существенную роль в „оцерковлении“ русской интеллигенции.

26 Бердяев, стр. 29.

27 Федотов, стр. 4.

28 Бердяев. Русская идея, стр. 160.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТИПЫ ИНТЕЛЛИГЕНТОВ В ДОКТОРЕ ЖИВАГО И МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ

Как отмечалось в предыдущей главе, характерные черты интеллигента не должны восприниматься, как единичное математическое правило, накладываемое на предмет и дающее мгновенный результат. Принимая эти характеристики интеллигента в качестве возможного руководства, мы будем их сопрягать в каждом отдельном случае со строго индивидуальным подходом к каждому образу. Так, прилагая типичные черты интеллигента к героям романов Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, нам нетрудно заметить, что интеллигент составляет значительное процентное большинство по отношению к количественному составу персонажей. В романе Пастернака к этой категории, согласно десяти „заповедям“, принадлежат следующие литературные герои: Юрий Живаго, Веденяпин, Лара, Дудоров, Гордон, семья Громеко, семья Кологривовых, семья Тунцовых, Микулицыны, Христина Орлецова, Шура Шлезингер, Комаровский, Тиверзин, Самдевятов, анархисты из „лесных братьев“. В романе Булгакова, руководствуясь теми же принципами, можно назвать следующую группу героев-интеллигентов: Иешуа Га-Ноцри, Воланд, Мастер, Маргарита, Варенуха, Римский, Лиходеев, члены Массолита, свита Воланда, Понтий Пилат, Иван Бездомный, Рюхин, Иуда, Иосиф Каифа, Алоизий Могарыч. Принимая во

внимание неоднородность интеллигента как типа, индивидуальному подходу к образам из Мастера и Маргариты и Доктора Живаго, поможет разбивка множественного типа сознаний интеллигента на группы родственных сознаний.

В обоих произведениях мы встречаемся с полифоническими типами сознания. Однако, два мира сознаний, условно назовем их сознаниями: Антипова-Берлиоза и Мастера-Живаго, выделяются в романах с особенной яркостью. Условность группировки отягощена в первой паре способностью Антипова к жертвенности, его прямой наследственностью террористам 70-х годов и их литературным эквивалентам, - бесам Достоевского, и в то же время полным отсутствием таковой в сознании Берлиоза. В этом понимании мне кажется вполне родственным высказывание Хазанова относительно террористов 70-х годов: «Но и сами бесы - террористы 70-х годов - лишь внушали себе и другим, что их зловещие подвиги «полезны» для революционного дела, - истинным побудительным мотивом была жертвенность.»¹ Жертвенность, проявляясь в качестве типичной характеристики интеллигента, управляла судьбой многих из числа героев Булгакова и Пастернака, но, пожалуй, только у обоих Антиповых, Тиверзина, Ливерия Микулицына, Каифы, - иными словами, тех героев - интеллигентов, которые непосредственно принимали участие в любой форме кровопролития, - жертвенность основывалась и посвящалась исключительно народному имени. Ирония этого начала выражается в том, что исконная жертвенность интеллигента во имя народной массы, вырождается у названных героев в прямую манипуляцию жизнями представителей народа,

причем, манипуляция эта происходит под видимостью надобности происходящего, в первую очередь, для самого народа. Одна из наиболее значимых страниц, подтверждающих сказанное, — описание гибели молодого агитатора временного правительства. „Наследственный“ интеллигент, абстрактно ставящий народ превыше всех ценностей мира, Гинц искренне считал, что между ним и народом существует прочное взаимопонимание. Даже убегая от разгневанных его речью солдат, Гинц пытался сохранить иллюзию существования взаимных чувств и не воспользовался предложенным телеграфистом Колей средством к спасению:

Но опять поколениями воспитанное чувство чести, городское, жертвенное и здесь неприменимое, преградило ему дорогу к спасению. Нечеловеческим усилием воли он старался сдержать трепет расходившегося сердца.

— Надо крикнуть им: „Братцы, опомнитесь, какой я шпион?“, — подумал он. — „Что-нибудь отрезвляющее, сердечное, что их бы остановило“ (ДЖ, стр. 179)

Ирония, демонстрирующая неосуществимость и тщетность применения жертвенности, как основы взаимопонимания между интеллигентом и народом, подчеркивается бессмысленной и случайной гибелью Гинца: „Солдаты встретили эту неловкость взрывом хохота и первый спереди выстрелом в шею убил наповал несчастного, а остальные бросились штыками докалывать мертвого“ (ДЖ, стр. 179). В то же время, жертвенность и значительная ее атрофия в

сознании „нового“ интеллигента, не является показателем сходства в определении связей обобщенного сознания, типа Антипова - Берлиоза. Основа связи и взаимной принадлежности сознания Антипова-Берлиоза обнаруживается, в первую очередь, в безусловной начитанности и интеллектуальной развитости обоих. Так, Мастер, вполне одобрительно комментирует знания Берлиоза: „А Берлиоз, повторяю, меня поражает. Он человек не только начитанный, но и очень хитрый“ (ММ, стр. 111). А Лара с огромным уважением рассказывает Юрию о неограниченном интеллекте Павла Антипова:

И подумай, каких он способностей!
Необычайных! Сын простого стрелочника
или железнодорожного сторожа, он одною
своей одаренностью и упорством труда
достиг, - я чуть не сказала уровня, а
должна была бы сказать - вершин
современного университетского знания по
двум специальностям, математической и
гуманитарной. Это ведь не шутка!
(ДЖ, стр. 467)

В то же время, обоим - и Берлиозу, и Антипову, пользуясь определением этого типа у Пастернака: „Недоставало - дара нечаянности, силы, непредвиденными открытиями нарушающей бесплодную стройность пустого предвидения“ (ДЖ, стр. 292). Сознание Антипова-Берлиоза обращено, в первую очередь, к лимитированному природному миру и, постоянно упрощая миропорядок в угоду моменту, оба заражены случайностью, ограниченностью и заурядностью быта. У такого

типа сознания преобладает подавленность и бессилие внести смысл и значение в природный и единственно значимый для них мир. Разочарование, выраженное в духовной неосуществимости обоих сознаний привело и Берлиоза, и Антипова к ожесточению; конечный же результат сказался в смерти без надежды на продолжение духовного опыта, так как для обоих вполне применимой оказалась теория Воланда: „Каждый получает по своей вере“ (ММ, стр. 221).

Ощутимо противопоставлены сознанию Антипова-Берлиоза сознания освобожденные, полные смысла и находящие его в образе и подобии Божественного бытия: сознание, типа Мастера-Живаго, ищет знаки, смысл и значение жизни в обращении к миру духовному, миру Бога. Сознания Мастера и Живаго скорее дополняют друг друга, чем отличаются: оба обладают талантом, живут динамикой духа и не видят смысла в продолжении плотской жизни без погружения в мир Духа. В подобной трактовке обоих типов сознаний мы приближаемся к делению Бердяевым героев Достоевского на „сыновей тьмы“ (Ставрогин, Версиков, Иван Карамазов) и „несущих свет“ (Мышкин, Алеша, Разумихин.) Основу непримиримости обоих типов Бердяев видит в том, что: "The "light-bearers" have the gift of prophecy and try to help their fellows; the sons of darkness all share an enigmatical nature which is a source of trouble and disturbance to those about them. This notion of a centrifugal and centripetal movement among human beings runs through all the novels."² Функциональная ситуация сознаний Берлиоза-Антипова так же тождественна „несущим тьму“, как сознания типа Мастера-Юрия „несущим свет“. Этот свет выражается в философии Мастера и Юрия, в поиске ими духовной свободы. Оба героя приходят к Богу через „философию свободного духа“,

суть которой по Бердяеву, - в тесной связи исторического процесса с духовной жизнью: «Духовная жизнь есть историческая жизнь, ибо историческая жизнь есть жизнь конкретная. Но внешняя историческая действительность есть лишь отображение духовной жизни во времени, в раздельности. Все внешнее есть лишь знак внутреннего».^{3,3а} Подобное толкование истории находим и в Докторе Живаго, где Веденяпин, духовный отец Юрия и многих других героев-интеллигентов, изображенных в романе, вырабатывает «программные» тезисы связи истории и духовной жизни, тезисы, впоследствии дополненные и продолженные Юрием и другими последователями бывшего священника: «Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обновление» (ДЖ, стр. 16). Такая же картина наблюдается и в восприятии Мастером истории: для Мастера современная история - духовное свидетельство существования Христа, присутствие которого на страницах исторического романа, написанного Мастером - седьмое философское доказательство существования Бога.

В отличие от сознаний Мастера-Живаго, сознания типа Антипова-Берлиоза не ищут разрешения глобальных проблем, их гораздо больше привлекает напускная загадочность и тяга к земным, природным благам. Удовлетворение земных желаний, но не потребностей Духа, - отличительная черта сознаний, типа Антипова-Берлиоза, Каифы-Евграфа, Иуды-Комаровского и многих других

героев-интеллигентов. Выделенный тип сознаний действует в романах Булгакова и Пастернака в замкнутых, самодовлеющих и предельно ограниченных жизненных пространствах «средне-нормального» сознания. Философски Бердяев выражает «средне-нормальное» сознание так:

Средне-нормальное сознание есть сознание природного человека, есть укрепление природного мира, как единственно реального, и есть отрицание духовного человека, духовного мира, духовного опыта. Это есть мещанское название этого мира, самодовление и самоуверение, ощущающее себя господином положения в этом мире.⁴

В литературной реальности Доктора Живаго и Мастера и Маргариты, «средне-нормальное» сознание представлено рядом характеристик, которые, если взглянуть на них поверхностно, противоречат некоторым общим характеристикам интеллигента. Но еще будучи в процессе поисков типичных черт интеллигента, мы установили условность обозначаемых величин и приняли в качестве норматива этого исследования попытку избежать автоматизированного подхода, т.е. не определять все типичные черты в качестве обязательных. Так, сознание Антидова-Берлиоза, которое вполне определяется в качестве «средне-нормального» сознания, никак не «грешит» идеей добра, но, зато, характерно абсолютной преданностью идее, несокрушимой верой в собственную правоту и в право на тиранию собственного мнения. Берлиоз, неудовлетворенный работой Бездомного, предлагает

поэту в качестве альтернативы для решения сюжета свой личный воинствующий атеизм.

Речь эта, как впоследствии узнали, шла об Иисусе Христе. Дело в том, что редактор заказал поэту для очередной книжки журнала большую антирелигиозную поэму. Эту поэму Иван Николаевич сочинил, и в очень короткий срок, но, к сожалению, ею редактора совершенно не удовлетворил. Очертил Бездомный главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками, и тем не менее всю поэму приходилось, по мнению редактора, писать заново. И вот теперь редактор читал поэту нечто вроде лекции об Иисусе, с тем, чтобы подчеркнуть основную ошибку поэта. (ММ, стр. 11)

Антипов, со своей стороны, в угоду своей утонченной идее фанатика-революционера, пожертвовал элементарным человеческим правом, - свиданием с семьей, которую не видел в течение долгих военных лет. Лара рассказывает об этом Юрию, принимая поведение мужа как неизбежность, исходящую из глубины сознания Антипова: „Вот он Юрятин брал, забрасывал нас снарядами, знал, что мы тут, и ни разу не осведомился, живы ли мы, чтобы не нарушить своей тайны“ (ДЖ, стр. 351).

По мнению Бердяева, Достоевский, отличая своих героев, „несущих свет“ от „сыновей тьмы“, показывал, в первую очередь, духовность первых, переплетенную с их способностью и желанием понять других и в то же время передать свое знание „имеющим уши“. Подобная философия

отличает тех героев Булгакова и Пастернака, которых мы условились обозначить сознанием типа Мастера и Юрия Живаго.

Так как основная часть литературных героев Доктора Живаго и Мастера и Маргариты - это интеллигенты и интеллектуалы, то для удобства анализа образов этих героев предполагается введение новой постоянной терминологии, где «средне-нормальное» сознание типа Антипова-Берлиоза будет называться индивидуализмом, а сознание типа Юрия-Мастера - творческой индивидуальностью.⁵ По моему представлению предмета, творческая индивидуальность и индивидуалист - абсолютные и враждебные антагонисты. Более того, в обоих кроется сила, способная уничтожить оппонента. Вспомним Андрея Болконского, Ивана Карамазова: индивидуализм вытолкнул из душ обоих духовность и творческую индивидуальность. Обладали ли они свободой? Только призрачной, свободой секунды, так как свобода индивидуализма - это свобода, отчужденная от духа, прямо ведущая к рабству «средне-нормального» сознания. Индивидуализм Раскольникова, ассоциируя индивидуальность личности с внешним миром и, отмежевываясь от мира призрачной силой собственного индивидуализма, опирается на сатанический самообман. Индивидуализм отрицает то, что дорого индивидуальности: микрокосм творческой личности, несущей в себе всю универсальность вселенной.

В романах Булгакова и Пастернака особенно ярко выражено на примере судеб героев-интеллигентов то, что свободная творческая личность предполагает в себе наличие универсализма, пересечение

микрокосма (духовный мир человека) и макрокосма (мир Духа), когда любой творческий заряд несет в себе важность — переплетения иерархий личности, таланта, творчества. Вследствие самоидолизации, индивидуализм, в строгом смысле явления, противопоставляется универсальности бытия, просто подтверждая, что автоматизация, существующая в мире, претворяется в бытовую необходимость, основывающуюся на „средне-нормальном“ сознании, т.е. сознании индивидуалистов. Так, Дудоров и Гордон, Евграф и Комаровский, Антиповы (отец и сын), Тиверзин и Самдевятов, Пилат, Левий, Каифа и Иуда, члены Массолита, лесные братья, Алоизий Могарыч и многие другие герои обоих романов, — заключили свое сознание в ящик угодных моменту рассуждений, вытеснивших их природную творческую индивидуальность. Юрий Живаго чувствовал несостоятельность и фальшь подобного самоограничения сильнее других героев с творческой индивидуальностью, так, больше всего его утомляла потеря его друзьями способности к самостоятельному мышлению:

Рассуждения Дудорова были близки душе Гордона именно своей избитостью. Он сочувственно кивал головой Иннокентию и с ним соглашался. Как раз стереотипность того, что говорил и чувствовал Дудоров, особенно трогала Гордона.

Подражательность прописных чувств он принимал за их общечеловечность.

Добродетельные речи Иннокентя были в духе времени. Но именно их закономерность, прозрачность — их ханжества взрывали Юрия Андреевича. Несвободный

человек всегда идеализирует свою неволю. Так было в средние века, на этом всегда играли иезуиты. Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или как тогда бы сказали, - духовным потолком эпохи. (ДЖ, стр. 558)

Понтий Пилат, сам подчинившись миру „средне-нормального“ сознания, отметил несвободу индивидуализма Левия Матвея: „Ты, я знаю, считаешь себя учеником Иешуа, но я тебе скажу, что ты не усвоил ничего из того, чему он тебя учил. Ибо, если бы это было так, ты обязательно взял бы у меня что-нибудь“ (ММ, стр. 266). Непримируемость индивидуализма и индивидуальности в рассматриваемых литературных произведениях состоит в том, что носитель индивидуализма, даже предполагая в себе наличие одного или более из выделенных мотивов (свободы личности, способности к творчеству, таланта), - никогда не вырывается из создавшейся ситуации подчиненности условностям мира необходимости, мира „средне-нормального сознания“. Крепс, приближаясь к тому, что для нас составляет суть индивидуализма и индивидуальности и вводя термины „понятие греха“ и „понятие добродетели“ считает, что Михаила Булгакова:

Грех интересует не как психолога, а как историка, подметившего, что вопреки, казалось бы, умозрительно предсказуемой устойчивости проявления греховной

деятельности, закономерного, колеблющегося в незначительных пределах их уровня (или говоря в современных терминах, постоянное среднее число грешников на одинаковую выборку населения), греховность в разные исторические периоды оказывается разной. При этом не только процент греховных деяний повышается или понижается, но меняется и сам характер греха. (КР, стр. 78)

В следующем абзаце Крепс противоречит своему заявлению о непостоянстве греха, выявляя три вечных греха человечества: «Если в период революции и гражданской войны в России массовым грехом было убийство, то в 20-х, 30-х годах советских людей охватила эпидемия трех греховных вирусов - Каифы, Иуды и Пилата - фанатизма, предательства и трусости» (КР, стр. 78). Я не вполне согласна со шкалой весов Крепса, распределяющего все грехи героев Булгакова и Пастернака на тяжелые и легкие и признаю его теорию о смягчаемости греха добродетелью неубедительной, особенно если принять во внимание факт, что добродетель по Крепсу прямо связана только с супружеской верностью.⁶ Подобная трактовка образов приближает нас к делению школьными учебниками героев на «положительных - добродетельных» и «отрицательных-грешников», но отдаляет нас от вопроса о функциональной роли героев-интеллигентов в произведениях.

Грех фанатизма или грех Каифы и Берлиоза в романе Булгакова, Антиповых (отца и сына) и Тиверзина в романе Пастернака, - непримиримо противостоит философии творческих

индивидуальностей Иешуа, Мастера, Живаго, Веденяпина и мн. других.⁷ Лара замечает испепеляющий знак фанатизма, уничтожающий индивидуальность Антипова-Стрельникова:

Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. Живое человеческое лицо стало принципом, изображением идеи. У меня сердце сжалось при этом наблюдении. Я поняла, что это следствие тех сил, в руки которых он себя отдал, сил возвышенных, но мертвящих и безжалостных, которые и его когда-либо не пощадят. (ДЖ, стр. 412)

Ограниченность индивидуализма выражается, прежде всего, в идейном самоподчинении индивидуума и его стремлении подчинить той же идее окружающих. В этом отношении образ Стрельникова особенно показателен. В романе неоднократно упоминается возможная несамостоятельность Стрельникова, нарочитость его уподобления кому-то. Так, при первой встрече со Стрельниковым, профессиональная наблюдательность Юрия подсказала ему следующее впечатление от Стрельникова:

Этот человек должен был обладать каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывавший во всех его движениях, мог быть даром подражания. Тогда все кому -нибудь подражали. Прославленным героям истории. Фигурам, виденным на фронте или в дни волнений в городах, и поразившим воображение. Наиболее признанным

военным авторитетам. Вышедшим в
первые ряды товарищам. Просто друг
другу. (ДЖ, стр. 290)

Образ, выбранный Стрельниковым в качестве
образца для подражания, остается загадкой почти до
конца повествования о нем и, как мне кажется,
проясняется только в его речи - исповеди,
произнесенной им при последнем свидании с Юрием
Живаго:

Так вот, видите ли, весь этот
девятнадцатый век со всеми его
революциями в Париже, несколько
поколений русской эмиграции, начиная с
Герцена, все задуманные царубийства,
неисполненные и приведенные в
исполнение, все рабочее движение мира,
весь марксизм в парламентах и
университетах Европы, всю новую систему
идей, новизну и быстроту умозаключений,
насмешливость, всю, во имя жалости
выработанную вспомогательную
безжалостность, все это впитал и
обобщенно выразил собою Ленин, чтобы
олицетворенным возмездием за все
содеянное обрушиться на все старое. (ДЖ,
стр. 535)

В приведенной цитате довольно наглядно
просматривается образ того, кого Стрельников
выбрал себе в качестве образца для подражания.
Стремление возвыситься до своего идеала потерпело
у Стрельникова крах, так как возмездие, принятое
Стрельниковым как руководство к действию, не

принесло ему ожидаемого искупления, которое Ларин муж надеялся положить к ногам своих близких. Вот как он рассматривает свою (и себе подобных) ретроспекцию образа мыслей: „А мы жизнь приняли, как военный поход, мы камни вращали ради тех, кого любили. И хотя мы не принесли им ничего, кроме горя, мы волоском их не обидели, потому, что оказались еще большими мучениками, чем они“ (ДЖ, стр. 534).

Нетрудно предположить, что в романе Пастернака Доктор Живаго, разница между подражанием и преемственностью - столь же принципиальна, как разница между индивидуалистом и творческой индивидуальностью, где стремление к подражанию в смысле отождествления с предметом подражания, ассоциируется с индивидуализмом. Первосвященник Каифа поражен той же идеей подчиняемости миру необходимости, что и Стрельников, но только в случае Каифы, он искренне убежден, что его несвободой, т.е. стремлением к подражанию руководит сам Бог (которому, собственно, Каифа, и подражает):

- Знаю, знаю! - бесстрашно ответил
чернобородый Каифа, и глаза его
сверкнули. Он вознес руку к небу и
продолжал: - Знает народ иудейский, что
ты ненавидишь его лютой ненавистью и
много мучений ему причинишь, но вовсе
ты его не погубишь! Защитит его бог!
Услышит нас, услышит всемогущий
цесарь, укроет нас от губителя Пилата! (ММ,
стр. 34)

Ограниченность сознания героев типа Левия

Матвея - Михаила Гордона, Ивана Бездомного - Иннокентия Дудорова сосредоточена не столько в фанатизме, сколько в отсутствии „сюрприза внутри“ (ММ, стр. 119), в неумении свободно и творчески мыслить: „Ты и не можешь со мной спорить, по той причине, о которой я уже упомянул, - ты глуп, - ответил Воланд...“ (ММ, стр. 290). Здесь мне кажется вполне уместным предположение, что „глупость“, в которой Воланд обвиняет Левия, - это не обвинение, а, скорее, упрек ограниченности, несамостоятельности последнего. Практически в подобной заурядности сказывается и ограниченность духовной свободы Гордона и Дудорова. Подобная несвобода вытекает, прежде всего, из ущемленности свободы духа в „средне-нормальном сознании“ индивидуалиста:

Гордон и Дудоров принадлежали к хорошему профессорскому кругу. Они проводили жизнь среди хороших книг, хороших мыслителей, хороших композиторов, хорошей, всегда, вчера, и сегодня хорошей, и только хорошей музыки и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы. Гордон и Дудоров не знали, что даже упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать и управлять по своей воле разговором. (ДЖ, стр. 557)

Так же, как у Булгакова, выделившего индивидуальность Маргариты на титульном листе,

по праву места, занимаемого Ларой Гишар в романе, ее имя могло бы стать рядом с главным героем произведения Пастернака. Поразительная смесь готовности к искуплению не ими совершенного греха, «настороженную мысль тревоги века» (ДЖ, стр. 535), обостренное чувство правды и несправедливости, естественная религиозность и царящий надо всем талант к любви, - все это обуславливает параллель, которую мы проводим между Ларой и Маргаритой. Сравнивая обобщенное описание Лары Антиповым и полное согласие с этим описанием присутствующего при этом Юрия с описанием Мастером его первой встречи с Маргаритой, легко определяется схожесть обеих героинь. Она раскрывается в духовности, оригинальности, одиночестве, - отмеченности обеих. Антипов рассказывает Юрию:

Она была девочкой, ребенком, а настороженную мысль, тревогу века уже можно было прочесть на ее лице, в ее глазах. Все темы времени, все его слезы и обиды, все его побуждения, вся его накопленная месть и гордость были написаны на ее лице и в ее осанке, в смеси ее девической стыдливости и ее смелой стройности. Обвинение веку можно было вынести от ее имени, ее устами. Согласитесь, ведь это не безделица. Это некоторое предназначение, отмеченность. Этим надо было обладать от природы, иметь на это право. (ДЖ, стр. 535)

Так же, как Антипова и Юрия, Мастера привлекла в Маргарите не столько внешняя красота, сколько

явная оригинальность. Мастер рассказывает Иванушке о своей первой встрече с Маргаритой, выделяя, в первую очередь, в качестве наглядного примера ее необыкновенности - одиночество Маргариты, типичную черту интеллигента:

... Ну, Тверскую вы знаете? По Тверской шли тысячи людей, но я вам ручаюсь, что увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно. И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах. (ММ, стр. 114)

И для Маргариты, и для Лары, любовь - это свобода выбора, цель и необходимое условие жизни. Маргарита призналась Мастеру в чувстве опустошенности, которое преследовало ее из-за отсутствия любви в ее жизни до появления в ней Мастера: „Так вот она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому, что жизнь ее пуста“ (ММ, стр. 115).

Добродетель, в ее понимании героями-индивидуалистами, для обеих героинь мертва, так как такого рода добродетель обрекает их стремление к духовной половине на одиночество и уничтожает типичную страсть женственности к дарению душевности, отнимая у женственности ее высший дар - способность к растворению в любимом существе. Лара поверяет Юрию свою безраздельную духовность, объясняя их тягу друг к другу вечным стремлением душ к

воссоединению:

Осталась одна небытовая, неприложенная сила голой, до нитки обобранной душевности, для которой ничего не изменилось, потому, что она во все времена зябла, дрожала и тянулася к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой. Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же раздеты и бездомны в конце его. И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим и любим, и плачем, и держимся друг за друга и друг к другу льнем. (ДЖ, стр. 468)

Интуиция Маргариты подсказывает ей, что в выборе любимого ею руководила непреодолимая духовная сила, которая, как бы, утверждала мистический элемент предназначенности Мастера и Маргариты друг другу: «Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы друг друга давно, не зная друг друга, никогда не видя...» (ММ, стр. 115). В любви Лары и Маргариты мы наблюдаем тоску изголодавшейся современной русской культуры по романтической, духовной, несколько мистической по своей природе любви. Роль такого рода любви в обоих произведениях - настолько нетипичный элемент в ряду произведений, современных «Мастеру» и «Доктору», что мы выделили концепт,

представленный у Пастернака и Булгакова в отдельную главу этой работы. В обоих романах нет ни капли эротики, и мне думается, что эротика отсутствует вовсе не по цензурным соображениям. Гораздо оправданней кажется мысль, что отсутствие эротики - литературный прием обоих произведений.

Замечательность силы любви обеих героинь часто показана в поэтических описаниях их стремления к созданию домашнего тепла для любимых, в женственном порыве напоить хозяйственной царственностью своих душевных владений. Такой царицей, дарящей домашний очаг, воспринимает Юрий Лару:

Он возвращался со всех этих должностей к ночи измученный и проголодавшийся, и заставлял Ларису Федоровну в разгаре домашних хлопот, за плитой или перед корытом. В этом прозаическом и будничном виде, растрепанная с засученными рукавами и подоткнутым подолом, она почти пугала своей царственной, дух захватывающей притягательностью, более, чем, если бы он вдруг застал ее перед выездом на бал, ставшею выше и словно выросшею на высоких каблуках, в открытом платье с вырезом и широких шумных юбках. (ДЖ, стр. 471)

Самое яркое воспоминание для Мастера о периоде любви и счастья, когда в подвальчике, этом приюте возлюбленных, безраздельно царила домашним уютом и еще чем-то, трудно уловимым, Маргарита. Видимо, этим "трудно уловимым" элементом, которым управляли в своих "вотчинах" Лара и Маргарита, было ощущение счастья, привносимое обеими в их отношения с

Юрием и Мастером. Интересно, что Маргарита отмечена тем же хозяйственным стремлением и способностью к созданию уюта, что и Лара:

Она приходила, и первым долгом надевала фартук, и в узкой передней, где находилась та самая раковина, которой гордился почему-то бедный больной, на деревянном столе зажигала керосинку, и готовила завтрак, и накрывала его в первой комнате на овальном столе. (ММ, стр. 116)

Но не только сила любви, стремление к освобождению из-под гнета «средне-нормального» сознания, восприимчивость к пересечению микрокосма и макрокосма отличают Лару и Маргариту от представителей индивидуалистической психологии. Исключительное, творческое милосердие, насыщающее голод обеих по справедливости, правде и свободе, - вот что определяет индивидуальность обеих героинь. Милосердие и Лары, и Маргариты замечательно полным альтруизмом, нежеланием ничего для себя лично, сознанием переплетенности, нерасторжимости всего происходящего в мире с обыкновенной человеческой судьбой. Маргарита, покровительствуя Фриде, могла потерять благосклонность Воланда и вместе с ней надежду на встречу с Мастером, но для нее страшнее было чувство несдержанного слова, страх потери надежды для другого человека. В несколько иронической форме Воланд отказывается сам выполнить просьбу Маргариты, объясняя это тем, что «ведомство», которым он руководит, не имеет никакого отношения к милосердию: «- Я о милосердии

говору, - объяснил свои слова Воланд, не спуская с Маргариты огненного глаза. - Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щелки" (ММ, стр. 229).

Лара противопоставляет свою способность к милосердию застывшим душам с сознанием индивидуализма, считая, что только в плохих книжках герои представляют одну сторону:

Да, так вот как, Живаго. Многим я помогла. Ходила к нему. Вас вспоминали. У меня ведь во всех правительствах связи и покровители, и при всех порядках огорчения и потери. Это ведь только в плохих книжках живущие разделены на два лагеря и не соприкасаются. А в действительности все так переплетается! Каким непоправимым ничтожеством надо быть, чтобы играть в жизни только одну роль, занимать одно лишь место в обществе, значить всегда только одно и то же! (ДЖ, стр. 349)

Сознание Лары и Маргариты никогда не стало сознанием Христины Орлецовой, которую православная церковь, по словам Дудорова, причислила к лику святых. Общность мотивов Лары и Маргариты видится в том, что для обеих вовсе безразлично: случится или нет в духовной жизни момент от которого зависит судьба их и любимых ими людей, судьба не только природная, но и в вечности. Одним из моментов духовной жизни обеих имеется в виду, в первую очередь, их причастность к творчеству Юрия и Мастера.

Отмеченность Лары и Маргариты показана в их

духовной свободе, самостоятельности, близкой к таланту, которая выражается не только в выборе предмета любви, но и в умении свободно рассуждать о мгновениях часто беспросветной природной жизни. Не стараясь кому-то подражать, но в свободной преемственности к мыслям Веденяпина, выражает Лара свое отношение к послереволюционной эпохе, акцентируя несправедливость своего времени на предпочтении многих быть кем угодно, принять роль кого угодно, но только не выбрать дорогу творческой индивидуальности:

Тогда пришла неправда на русскую землю.
Главной бедой, корнем будущего зла была
утрата веры в цену собственного мнения.
Вообразили, что время, когда следовали
внушениям нравственного чутья, миновало,
что теперь надо петь с общего голоса и
жить чужими, всем навязанными
представлениями. Стало расти владычество
фразы, сначала монархической, потом
революционной. (ДЖ, стр. 469)

И Лара, и Маргарита не всегда в своей жизни поступали самостоятельно. Искуплением природным, душевным была жизнь обеих, самопожертвованием природной, но не духовной, как у Христины, любви было, видимо, следствием того, что Маргарита, а по ассоциации с ней и Лара: „не заслужили света, но заслужили покой“ (ММ, стр. 290).

Сила индивидуальности Воланда и Веденяпина утверждается в обоих романах размахом творческой мысли этих героев и их влиянием на окружающий

мир. Ни пассивность, ни трусость, ни фанатизм не ограничивают творческую свободу Воланда и Веденяпина. С самого начала необходимо отметить, что параллель между ними мы проводим только на уровне отмечаемой у обоих высокой степени качественной индивидуальности. Воланд - первый герой романа Булгакова, утверждающий идею существования Христа: „И опять крайне удивились и редактор, и поэт, а профессор поманил обоих к себе, а когда они наклонились к нему, прошептал: - имейте в виду, что Иисус существовал" (ММ, стр. 19).

Веденяпин - тоже первый герой Пастернака, в свободной вере развивающий идею верности Христу на первых же страницах Доктора Живаго:

Вернемся к предмету разговора. Я сказал, - надо быть верным Христу. Сейчас я объясню. Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. (ДЖ, стр. 16)

В этом отношении, функция Воланда и Веденяпина почти тождественна в обоих романах и состоит в том, что оба заняты непрерывным освобождением духа от рабства миру необходимости, признают существование микрокосма и макрокосма и призрачность, недолговечность сознания индивидуализма. Так, Воланд, утверждает свое последнее слово в споре с Берлиозом о существовании макрокосма:

Михаил Александрович, - негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. - Все сбылось, не правда ли? - продолжал Воланд, глядя в глаза головы, - голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это - факт. А факт - самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует дальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна, и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие. (ММ, стр. 221)

Сходным моментом таких литературных героев, как Воланд и Веденяпин в произведениях Булгакова и Пастернака, выявляется тот, что благодаря роли этих персонажей, происходит смещение привычных жизненных установок, освобождение от слепого следования „нормам“, утверждение того, что: „все будет правильно, на этом построен мир“ (ММ. стр. 307). Философия и Воланда, и Веденяпина основана на своеобразном понимании ими истории человечества. Они мыслят понятиями той истории,

которая разделена на историю света и тьмы (имеется в виду история до Христа и после), из которой выпадает вследствие временной несостоятельности история «средне-нормального» сознания, т.е. типичного сознания индивидуалиста. Подобная разделяемость философии предполагает глубокую и драматическую жажду поиска смысла существования, предполагает допущение, что значение поиска может и должно вырваться из окружения бессмысленности, бесталантности «средне-нормального» сознания. Одним из типичных признаков индивидуалиста «со «средне-нормальным» сознанием, Веденяпин, как и позже, Лара, отмечает потерю индивидуумом стремления к самостоятельному мышлению, ассоциируя самостоятельность с талантом и одиночеством, принимая последнее качество (которое является одной из типичных черт интеллигента), как возможный путь к Христу:

Попадаются люди с талантом, - говорил Николай Николаевич. - Но сейчас очень в ходу разные кружки и объединения. Всякая стадность - прибежище неодаренности, все равно, верность ли это Соловьеву или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно. Есть ли что-нибудь на свете, что заслуживало бы верности? Таких вещей очень мало. Я думаю надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу. (ДЖ, стр. 16)

И Воланд, и Веденяпин отмечены способностью к милосердию, правда, в Мастере и Маргарите подчеркнута эксцентрическая несовместимость милосердия с образом дьявола. Так, позволяя Маргарите совершить дар милосердия по отношению к Фриде, Воланд шутливо объясняет ей „разделение труда“, принятое в потустороннем мире, устанавливая своим объяснением „безграничность границ“ всего совершаемого в мире: „Но просто, какой смысл в том, чтобы сделать то, что полагается делать другому, как я выразился, ведомству? Итак, я этого делать не буду, а вы сделайте сами“ (ММ, стр. 229). В то же время, милосердие - та черта, которая привлекает Воланда в москвичих, являясь мерилем его отношения к ним. На представлении в варьете, которое было устроено Воландом и его свитой, в основном, чтобы познакомиться с обитателями Москвы, Сатана замечает:

Ну что же, - задумчиво отозвался тот, - они люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... (ММ, стр. 104)

Отмечается { существенное сходство между творческими индивидуальностями в романах Булгакова и Пастернака. Подобное сходство отмечается в составе духовности, отрешенности героев от обыденности „средне - нормального“ сознания. Эти черты наблюдаются у всех творческих

индивидуальностей обоих романов, но особо ими наделены, помимо Юрия и Мастера, - Иешуа Га-Ноцри и Симочка Тунцова. Серафима проповедует ту же философию свободы личности, что и Иешуа, философию человека, независимого от мира необходимости, личности, отказывающейся адаптировать себя к застывшим требованиям стадности. Духовность для Серафимы - это вдохновение, источник которого она черпает в библии, находя постоянные параллели в Старом и Новом Заветах, талантливо и своеобразно трактуя Евангелие:

В другом случае девушка -
обыкновенность, на которую древний мир
не обратил бы внимания - тайно и
втихомолку дает жизнь младенцу,
производит на свет жизнь, чудо жизни,
жизнь всех, „Живота всех“, как потом его
называют. Ее роды незаконны не только с
точки зрения книжников, как внебрачные.
Они противоречат законам природы.
Девушка рождает не в силу необходимости,
а чудом, по вдохновению. Это то самое
вдохновение, на котором Евангелие,
противопоставляющее обыкновенности
исключительность и будням праздник,
хочет построить жизнь наперекор всякому
принуждению. (ДЖ, стр. 478, 479)

Незаурядность Иешуа сказывается в его оригинальном и творческом подходе к проблеме власти, в формировании учения, суть которого состоит в освобождении от принуждения и насилия власти необходимости над духовностью в человеке:

.... всякая власть является насилием над людьми и настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть (ММ. стр. 29). Если бы искусственно пересадить Серафиму из романа Пастернака в роман Булгакова, то она была бы прямой последовательницей Иешуа, так как для нее истина - это непреложный факт существования Бога, ретроспекция истории, в которой просто не существует материалистических доказательств противоположного, т.е. доказательств, на которых строили свои теории сознания типа Берлиоза. Исторические периоды для нее - это Божий труд, самый тяжелый и вдохновенный период которого - христианство. Серафима делит исторические фазы работы Бога до возникновения христианства на: Египет, Грецию, Рим. библейское богопознание пророков. Все эти периоды, по мысли Тунцовой, созвучны друг другу в напряженной, творческой работе Бога и во время создания Им мироздания, и во время Его продолжительной работы с человечеством, вершиной которой был приход в мир Сына. По учению Серафимы, высшей формой достижения работы Творца явилось то милосердие, которое Он дал миру в лице Бога-человека:

Отдельная человеческая жизнь стала Божьей помощью, наполнила своим содержанием пространство вселенной. Как говорится в одном песнопении на Благовещение, Адам хотел стать Богом и ошибся, не стал Им, а теперь Бог становится человеком, чтобы сделать Адама Богом („человек бывает Бог, да Бога Адам соделает“)... (ДЖ, стр. 479)

В Бога-отца, Творца ~~всего~~ сущего и утверждающего духовность макрокосма верит Иешуа. На вопрос о вере, он отвечает Пилату: „Бог один, - ответил Иешуа, - в него я верю” (ММ, стр. 30). В то же время, именно Иешуа Га-Ноцри, провозглашает наступление новой веры: „Рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины” (ММ, стр. 24).

Милосердие, преимущественно, христианское милосердие, преобладает в образе и Серафимы Тунцовой. В Докторе Живаго, вследствие эпизодичности роли Серафимы Тунцовой, ее милосердие проявляется в двух, предельно кратко выраженных формах: в теориях на эту тему, в которых она использует в качестве основы библейский материал и в безграничном доверии Лары, в ее готовности отдать свою дочь Катеньку, в случае ареста, на воспитание Серафиме.

Несмотря на видимую короткость роли Иешуа в „Мастере”, кредо его милосердия: „злых людей нет на свете” (ММ, стр. 26), - организует всю этическую концепцию романа. Это кредо проходит через весь роман, пятикратно воплощаясь в конкретных актах милосердия, совершаемых непосредственно самим Иешуа. Своим первым актом милосердия Иешуа спасает Пилата от мучительной головной боли, вторым - он жалеет Иуду, третий акт проявляется на кресте, когда Иешуа упрасивает палача дать воды товарищу по казни, четвертый, - в его участии в судьбе Мастера и Маргариты, а пятый и наиболее значительный акт милосердия проявился в его безоговорочном и полном прощении Пилата.

Множество других эпизодических персонажей героев-интеллигентов в обоих произведениях, типа

Римского, Лиходеева, Варенухи, Рюхина, профессора медицины Кузьмина в романе Мастер и Маргарита и Самдевятова, Ливерия Микулицына, его отца, Аверкия Степановича, Шуры Шлизенгер, Погоревших и некоторых других героев Доктора Живаго, отличает типичность «средне-нормального сознания», непересекающаяся с милосердием. Основа подобного типа сознаний выражается в радикальном фанатизме по отношению к выбранной, идее, предвзятости и нерасположенности к творческой индивидуальности. Так, Самдевятов, фанатизм которого перекликается по общности с идеями Ливерия и Аверкия Микулицыных, Шуры Шлезингер, находит Серафиму ненормальной только потому, что ее призвание, христианского проповедника, глубоко непонятно Самдевятову, проповеднику марксизма:

Младшая, Симушка, - крест семьи, испытание. Ученая девушка, начитанная. Занималась философией, любила стихи. И вот в годы революции, под влиянием общей приподнятости, уличных шествий, речей на площадях с трибуны, тронулась, впала в религиозное помешательство. (ДЖ, стр. 310)

«Помешательство» - один из любимых ярлыков, который люди с сознанием индивидуализма наклеивают на творческую индивидуальность. Может быть поэтому мы находим у Булгакова такое количество «умалишенных».⁸ Ведь начиная с Иешуа, которого Пилат хочет обрядить в сумасшедшие с тем, чтобы спасти его физически, продолжая несчастным Иваном Бездомным, который «прозрел»

в сумасшедшем доме, сменив замкнутость «средне-нормального» сознания на готовность к принятию идей, неподконтрольных индивидуализму, еще несколько случаев помешательства играют существенную роль в сюжете Мастера и Маргариты.⁹ Один из этих случаев, - коллективное помешательство работников филиала «Комиссии зрелищ и увеселений облегченного типа».¹⁰ Место, куда увозят «любителей» хорового пения, - та же психиатрическая больница Стравинского, где находят себе временный приют многие герои романа Мастер и Маргарита. Имя Стравинского так же эпизодично, как имя профессора Кузьмина, вторая сходная черта этих героев - их медицинская профессия. Основа несовместимости обоих медиков видится именно в оппозиции: творческая индивидуальность - индивидуалист, суть которой состоит в творческой милосердии Стравинского и в заурядности, полном отсутствии милосердия в характере Кузьмина. Так, Мастер говорит о стремлении Стравинского успокоить и утешить его: «Я неизлечим, - спокойно ответил гость, - когда Стравинский говорит, что вернет меня к жизни, я ему не верю. Он гуманен и просто хочет утешить меня...» (ММ, стр. 123). В то же время, Кузьмин проявляет казенную бездушность по отношению к больному, сразу определяя незадачливого буфетчика-шизофреником, что не имело ничего общего с реальным диагнозом; он заставляет медсестру убрать «подброшенного» котеночка и, что показательнее всего, больше заботится о целостности своей коллекции пальто, чем о живых существах.

Одним из случаев приложения милосердия

Стравинского явился центральный образ романа Булгакова - Мастер. Душевная болезнь Мастера, как мы знаем, была следствием гонений на него властей из-за написанного романа о Понтии Пилате. Но в то же время, эта же болезнь была его спасением от физического уничтожения, которое вполне могло последовать вследствие ареста. Таким образом, если взглянуть на ситуацию с болезнью Мастера с этой позиции, то легко прийти к заключению, что его душевная болезнь была проявлением милосердия и защиты по отношению к нему свыше. Личное милосердие Мастера не так очевидно, как наличие или недостаток этого качества у других героев романа, но в то же время утверждение о его полном отсутствии, как предлагает нам Крепс, я нахожу совершенно бездоказательным.¹¹ Ведь Мастер проявляет личное милосердие, не желая вовлекать Маргариту ни в свое несогласие с политическим режимом, которому подвластен литературный мир, ни в свою болезнь; жалея, в первую очередь, Маргариту он просит ее «образумиться» и оставить его: « - Он приложил щеку к голове своей подруги, обнял Маргариту и стал бормотать: - Бедная, бедная...» (ММ, стр. 233). Помимо чисто личного проявления милосердия, радикально проявилось творческое милосердие Мастера, ведь именно он «отпустил на свободу» несчастного Пилата. Единственное, но серьезное замечание по поводу этого явления у нас может вызвать только некоторая несамостоятельность решения Мастера, его действие по подсказке Иешуа и Воланда, т.е. не столько преемственная, сколько подражательная форма его милосердия. Ведь в то время, когда Маргарита энергично и деятельно просила Воланда помочь Пилату, Мастер, без

поддержки Воланда, не предпринимал ничего:

Воланд смеялся, поглядывая на Маргариту, и говорил: - Не надо кричать в горах, он все равно привык к обвалам, и это его не встревожит. Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать, - тут Воланд опять повернулся к Мастеру и сказал: - Ну что же, теперь ваш роман вы можете кончить одною фразой! (ММ, стр. 307)

Склонность к милосердию на основе равенства со всеми живыми существами земли, - отличительная черта всех без исключения героев - интеллигентов обоих романов, которых мы относим к типу творческих индивидуальностей. Это качество резко отличает творческих индивидуальностей от типа индивидуалистов, героев, порой способных на частный акт милосердия, но милосердия далеко не бескорыстного, а, скорее, торгашеского: каждый добрый поступок Иосифа Каифы - Комаровского, Самдевятова - Алоизия Могарыча, Ливерия Микулицына - Варенухи, Берлиоза - Стрельникова и многих других героев интеллигентов Доктора Живаго и Мастера и Маргариты, - предполагал немедленную отдачу от тех, кому они благоволили. Не вопрошая и не помышляя о выгоде, великодушно дарили свое милосердие Иешуа и Симочка, Лара и Маргарита, Воланд и Веденяпин, Мастер и Юрий. Мастер не забыл своего единственного друга по дому скорби - Иванушку Бездомного и пришел на их последнее земное

свидание с тем, чтобы подбодрить и утешить безумного поэта. У Юрия же „чувство равенства со всеми живущими“ (ДЖ, стр. 14), - было врожденным и милосердие высказалось не только в выборе гуманнейшей профессии, но и в малейших деталях его творчества.

Вывод, к которому мы приходим, рассматривая героев Булгакова и Пастернака в качестве творческих индивидуальностей и индивидуалистов состоит в том, что способность к милосердию - это особый дар, данный и развитый только у незаурядных личностей и, в свою очередь, выделяющийся в индивидуальную черту характера. Так как милосердие творческой личности не знает логики „средне-нормального“ сознания индивидуализма, видение творческой личности превосходит мир необходимости и выводит свободную творческую личность в мир макрокосма, туда, где царствует Дух. Принимая это за основу, нетрудно придти к заключению, что галерею характеров героев - интеллигентов в романах Доктор Живаго и Мастер и Маргарита можно условно разделить на категории творческих индивидуальностей и индивидуалистов. Осмелюсь предположить, что творческая индивидуальность - это личность столь же редкая, сколь и равноценная по неповторимости таланту, поэтому в ряду творческих индивидуальностей первыми предлагаются сами авторы романов. Здесь же необходимо подчеркнуть, что авторы романов ни в коем случае не отождествляются со своими героями, но мы постоянно находим в тексте обоих романов намеки и параллели на взаимопроникновение и отражение связей и отношений профессионального и житейского характера между авторами и

главными героями „Мастера“ и „Доктора“.¹² Иными словами, герои романов рассматриваются нами как представители альтернативных биографий, осуществленных для Булгакова и Пастернака не в реальной жизни, а сбывшихся в силе творческого воображения обоих писателей. Итак, в качестве героев с творческой индивидуальностью нами рассматриваются:

Булгаков
Иешуа Га Ноцри
Воланд
Маргарита
Мастер

Пастернак
Юрий Живаго
Веденялин
Лара
Симочка Тунцова
Христина Орлецова
Александр Громеко¹³

Список героев - индивидуалистов качественно более обширен, так как и в первом, и во втором романе включает в себя целые коллективы:

Свита Воланда
Иуда
Иосиф Каифа
Члены Массолита
Алоизий Могарыч и др.

Лесные братья: анархисты
Евграф Живаго
Стрельников
Микулицыны, Шлезингер
Самдевятов, Антипов,
Тиверзин и др.

Говоря о предложенной классификации, необходимо подчеркнуть, что эта классификация не имеет ничего общего с делением на „положительных“ и „отрицательных“ героев, но отражает, прежде всего, наше отношение к индивидуализму, как первичной стадии „стадности“, выражаемой в фанатическом восприятии интеллигентом „идеи“, и творческой

индивидуальности, находящей выражение в поисках свободы личности, духовной самостоятельности и независимости от „средне-нормального“ сознания.

И Булгаков, и Пастернак показали нам миры судеб интеллигента в динамическом движении не только временном, но и качественном. В этом понимании нам кажется несколько искусственным определение таких героев, как Иван Бездомный, Понтий Пилат, Гордон, Дудоров, Левий Матвей и Тоня, как в группу творческих индивидуальностей, так и в группу индивидуалистов: их роль в романах нестатична.¹⁴ Ураган событий не оставил этих героев равнодушными, но, в какой-то мере, приблизил их к мудрости творческой индивидуальности: так, книга Юрия Живаго, оказалась откровением для Гордона и Дудорова, побудившим и научившим обоих принять творческую индивидуальность Юрия в качестве учительски-пророческой:

Состарившимся друзьям у окна казалось, что это свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей проникало их и охватывало неслышной музыкой счастья, разлившейся далеко кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение. (ДЖ, стр. 599)

Мастер, уходя из земного измерения, признал Ивана Бездомного своим учеником и доверил ему идею о продолжении романа об Иешуа и Понтии Пилате:

Иванушка посветлел и сказал:

- Это хорошо, что вы сюда залетели. Я ведь свое слово сдержу, стишков больше писать не буду. Меня другое теперь интересует, - Иванушка улыбнулся и безумными глазами поглядел куда-то мимо Мастера, - я другое хочу написать. Я тут пока лежал, знаете ли, очень многое понял.

Мастер взволновался от этих слов и заговорил, присаживаясь на край Иванушкиной постели:

- А вот это хорошо, это хорошо. Вы о нем продолжение напишите! (ММ, стр. 300)

Существенная разница между творческими индивидуальностями и героями с сознаниями типа Бездомного-Гордона, Пилата-Дудорова, Левия Матвея-Тони, в отсутствии у этих характеров творческой независимости, иными словами - таланта к самостоятельному, пусть преемственному, но не подражательному и автоматизированному образу мыслей и действия. В начале произведений большинство из них действовали, подражая идеям индивидуалистов. Ближе к эпилогам обоих произведений, незаурядность творческих личностей перевела Дудорова и Гордона, Понтия Пилата и Ивана Бездомного, Левия и Тоню в колею преемственности по отношению к ведущим творческим индивидуальностям Иешуа и Юрия, Мастера и Веденяпина. Так как названные типы

интеллигентов не закрепились ни в понятии индивидуалистов, ни творческих индивидуальностей, то для них предлагается особая группа, условно обозначаемая - блуждающие индивидуальности:

Понтий Пилат

Иннокентий Дудоров

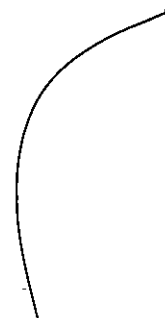
Левий Матвей

Михаил Гордон

Иван Бездомный

Тоня Громеко

В заключение главы хочется подчеркнуть, что хотя общие типичные черты героев-интеллигентов в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите помогли нам определить их в разные группы, индивидуальность каждого рассмотренного характера, не заключается ни в какие рамки, но свободно существует во всей полноте и оригинальности в мире, изображенном Пастернаком и Булгаковым.¹⁵



СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хазанов, стр. 69.
2. Berdyaev. Dostojevsky, p. 44.
3. Философия свободного духа, - книга Николая Бердяева, изданная в Париже в 1927-м году (см. библиографию). Основная идея этого, глубоко философского произведения состоит в том, что для интеллектуала путь к Богу возможен только по свободной воле индивидуума.
- 3а. Бердяев. Философия свободного духа, стр. 46.
4. Бердяев. Философия свободного духа, стр. 40.
5. Желательно не смешивать понятия «интеллектуал» и «интеллигент». К первому, скорее подходит значение «хорошо образованный человек», в то время, как для интеллигента, вовсе необязательно занятие гуманитарной профессией, а писатель или ученый, будучи интеллектуалом, может не подходить качественно к понятию «русский интеллигент». Берлин видит несоответствие понятий в следующем: "The concept of intelligentsia must not be confused with the notion of intellectuals. Its members thought of themselves as unified by something more than mere interest in ideas; they conceived themselves as being a dedicated order, almost a secular priesthood, devoted to the spreading of a specific attitude to life, something like a gospel" (БЕР, p. 117).
6. Мне кажется, что концепция Крелса не только несколько примитивна, но и неправильна в корне. Несмотря на то, что его определение «греха», в целом, довольно интересно,

фактическое использование этой терминологии и его манера раскрытия посредством ее литературных героев, мало удовлетворяет:

Добродетели Маргариты намного превышают ее грехи, поэтому и зло не имеет над ней власти, не может причинить ей вреда. Даже тот единственный грех, в котором ее можно обвинить, - нарушение супружеской верности (грех Анны Карениной, погубленной за него моралистом Толстым) - совершается из иных чувств и побуждений, чем, скажем, тот же грех у других действующих лиц романа - валютчика Дунчеля и председателя Акустической комиссии московских театров Семплярова. последние, обманывая своих жен, не тяготятся двусмысленностью своего положения, ибо сознательно идут на этот грех, руководствуясь лишь своими корыстными и эгоистическими интересами. Маргарита же совершает грех не ради похоти, а ради любви, причем, любви скорее духовной, чем плотской (КР, стр. 81).

Приведенный отрывок, по-моему, как нельзя лучше определяет слабость предложенной теории.

- 7 Сравнив мысли упомянутых героев о народе (ДЖ, стр: 190, 209, 210, 307, 327, 395), мы увидим, что цель их существования - в безоговорочном поклонении народу, а марксистская мораль, которая всех их объединяет, имеет подражательный, но не преемственный и

творческий характер. В этом отношении поражает отличие чувств творческой индивидуальности Юрия Живаго. В отповеди Самдевятову, Живаго выражает мысли, которые он развивает в дальнейших встречах с приверженцами марксизма. Заканчивает Живаго эту отповедь словами, параллель которым мы находим у Иешуа а их суть выражается в той же вере в царство истины, которая объединяет обе творческие личности у Булгакова и Пастернака:

Марксизм и наука? Спорить об этом с человеком мало знакомым по меньшей мере неосмотрительно. Но куда ни шло. Марксизм слишком плохо владеет собой, чтобы быть наукой. Науки бывают уравновешеннее. Марксизм и объективность? Я не знаю течения, более обособившегося в себе и далекого от фактов, чем марксизм. Каждый озабочен проверкою себя на опыте, а люди власти, ради басни о собственной непогрешимости, всеми силами отворачиваются от правды. Политика ничего не говорит мне. Я не люблю людей, безразличных к истине. (ДЖ, стр. 304)

- 8 Помимо пяти случаев, упомянутых в этой главе, еще два: сумасшедствие Бенгальского и Босого, - выявляются самостоятельными мотивами в Мастере и Маргарите.

- 9 Образ Ивана Бездомного становится особенно интересен после сравнения его с образом поэта Рюхина, где «нормальность» последнего подчеркивается его бесталанностью, которая основывается на той же приверженности Рюхина к коллективному, стадному типу мышления, как и у Варенухи, Лиходеева, Римского и выражается в том же полном, как и у этих героев романа, отсутствии чувства милосердия. Именно отсутствие этого чувства у других притягивает и вызывает сочувствие и понимание Рюхина:

Но сейчас ему было не до того, а кроме того, как ни мало был наблюдателен Рюхин, - теперь после пытки в грузовике, он впервые остро взгляделся в лицо пирата и понял, что тот хоть и задает вопросы о Бездомном и даже восклицает: «ай-яй-яй», но, по сути дела, совершенно равнодушен к судьбе Бездомного и ничуть его не жалеет. «И молодец! И правильно!» - с цинической, самоуничтожающей злобой подумал Рюхин и, оборвав рассказ о шизофрении, попросил... (ММ, стр. 63)

- 10 Мне кажется несправедливым недостаточное внимание критической мысли по роману Булгакова Мастер и Маргарита к приводимому ниже эпизоду. В нем видится прямое подтверждение неоправданности «средне - нормального» сознания, заурядность его носителей. С нескрываемой иронией полемизирует этот эпизод с любителями петь «общего голоса» (ДЖ, стр. 469), причем,

Булгаковский эпизод несет добавочную комическую нагрузку именно тем, что идея, на которой „помешались“ члены коллектива - хоровое пение:

Лишь только первый грузовик, качнувшись в воротах, выехал в переулок, служащие, стоящие на платформе и держащие друг друга за плечи, раскрыли рты, и весь переулок огласился популярной песней. Второй грузовик подхватил, а за ним и третий. Так и поехали. Прохожие, бегущие по своим делам, бросали на грузовики лишь беглый взгляд, ничуть не удивляясь и полагая, что это экскурсия едет за город. Ехали, действительно за город, но только не на экскурсию, а в клинику профессора Стравинского. (ММ, стр. 158)

- 11 В главе „Понятие греха и понятие добродетели“, Крепс заявляет о неспособности Мастера к такому виду добродетели, как милосердие:

Именно эта неспособность к стойкости, а также и пассивная добродетель (Мастер, в отличие от Маргариты, не совершает ни одного акта самопожертвования или активной любви к ближнему - милосердия), приводит к тому, что, оказывается, Мастер не заслужил света, он заслужил лишь покой. (КР, стр. 84)

- 12 К отмеченным параллелям следует отнести следующие: Юрий - врач, первая специальность и

образовательный статус Булгакова - врач. Веденяпин - философ. Помимо классического музыкального, Пастернак прошел серьезную школу философии под руководством знаменитого Германа Когана (см. книгу Ги де Маллака, стр. 50-73). Мастер по образованию - историк, по этой же специальности закончила университет и потом работала в гимназии Лара. Подобное совпадение в интересе Пастернака и Булгакова к сходным профессиям кажется мне не случайным, а, типичным для восприятия обоими обстоятельств, влияющих на судьбу их героев-интеллигентов.

- 13 Александр Александрович Громеко попал в группу творческих индивидуальностей не случайно. Несмотря на некоторую «мимолетность» его *на страницах романа, читателю все время напоминает о его самостоятельности, доброте, творческой преданности идее, альтруизме и прочих чертах интеллигента, выделенных нами в качестве типичных для творческой индивидуальности. В качестве примера, говорящего за себя, приведу его разговор с Веденяпиным, произошедший после революции:

О чем мы спорим? Подобные истины просто стыдно доказывать. Это азбука. Основная толща народа веками вела немыслимое существование. Возьмите любой учебник истории. Как бы это ни называлось, феодализм ли и крепостное право, или капитализм и фабричная промышленность, все равно неестественность и

несправедливость такого порядка давно замечена и давно подготовлен переворот, который выведет народ к свету и все поставит на свое место. (ДЖ, стр. 208)

- 14 Образ Тони, пожалуй, самый сложный в отношении выбора ей места среди других героев. Несмотря на то, что фактического материала о ней в романе больше, чем о многих других героях, определить Тоню в категорию творческих индивидуальностей мы не можем из-за отсутствия самостоятельных действий с ее стороны. Она действует под влиянием либо Юрия, либо отца. Отнести ее в разряд индивидуалистов мы не можем, прежде всего, из-за Тониного альтруизма, один из примеров которого сквозит в каждой строчке Тониного письма к Юрию: „Дай перекрещу тебя на всю нескончаемую разлуку, испытания, неизвестность, на весь твой долгий, долгий, темный путь. Ни в чем не виню, ни одного упрека, сложи свою жизнь так, как тебе хочется, только бы тебе было хорошо” (ДЖ, стр. 484).

- 15 См. графическое предложение разбора в разделе графики.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ЛИЧНОСТЬ-ТАЛАНТ-ТВОРЧЕСТВО

В начальной главе было указано, что мотивная цепь: личность - талант - творчество играет значительную роль в структуре романов Мастер и Маргарита и Доктор Живаго. Помимо структурной связи, эти мотивы важны своим непосредственным касанием проблемы образов и судеб героев-интеллигентов в обоих произведениях. Факторы, влияющие на судьбу литературных героев и их прототипов в реальной жизни, всегда субъективны и часто по разному отражаются как в воображении художника, творца произведения искусства, так и в восприятии аудитории, для которой произведение создано. Так, Замятин, подтверждая романом «Мы» свою теорию, как-то категорически заявил, что в искусстве только «синтез фантастики и быта» может представить революционную и послереволюционную эпохи. Но прозябающая и поглощенная бытом Россия представлена в романах Булгакова и Пастернака не только дуализмом, предложенным Замятиным: мотивы личности-таланта-творчества выделяются ведущими в фантасмагории революционного и послереволюционного быта, отражаясь на судьбе всех героев-интеллигентов Доктора Живаго и Мастера и Маргариты.

Я нахожу, что три выделенные категории интеллигента (индивидуалисты и обе группы индивидуальностей), в большей или меньшей

степеней соотносятся с тем литературно-философским понятием личности, которое предлагает Бердяев, так как и индивидуальное, и типичное в отношении каждого героя-интеллекта обоих произведений к творчеству, характеризует особенность судьбы любого из них: «Подлинная же природа личности в том, что она есть центр творческой энергии. Вне творчества нет личности.»¹

К связующему звену этих трех мотивов с темой судьбы интеллекта в романах Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, мы относим известное высказывание Жан Жака Руссо о том, что свобода всей нации не стоит жизни одного индивидуума. В стихотворении Пастернака 1925-го года «Другу» находим риторический вопрос, перекликающийся с тезисом Руссо: «И я урод, и счастье сотен тысяч, не ближе мне пустого счастья ста?»²

Выделение личности в качестве первичного творческого элемента вселенной, важность всех сторон существования личности (при первоочередности творческого начала сказывается в количественном приоритете героев-интеллектов с писательской профессией в обоих романах. Особенно это заметно в Мастере и Маргарите. В этом романе, помимо Мастера, читателю представлена целая галерея типов советских литераторов, пишущих по заказу, а посему и живущих удобной и сытой жизнью. Пятая глава: «Было дело в Грибоедове» - достаточно подробный и уникальный пример фрагмента текста с двадцатью микросюжетами, причем, пятнадцать из них - яркие шаржи на литераторов.³ Картинки - микросюжеты создают вполне конкретные характеристики членов

МАССОЛИТа:

Беллетрист Бескудников - тихий, прилично одетый человек с внимательными и в то же время неуловимыми глазами - вынул часы. Стрелка ползла к одиннадцати. Бескудников стукнул пальцем по циферблату, показал его соседу, поэту Двубратскому, сидящему на столе и от тоски болтающему ногами, обутыми в желтые туфли на резиновом ходу... (ММ, стр. 51)

Помимо писательской „братии“ с „говорящими фамилиями“, показанной в пятой главе, в Мастере и Маргарите показана двойная экспозиция: „писатель о писателе“. Кроме присутствующего мотива: Булгаков-писатель о Мастере-писателе, такие герои романа Мастера о Понтии Пилате, как Левий Матвей, Иешуа и сам Пилат, - тоже причастны к писательскому искусству.⁴ В Докторе Живаго, помимо Юрия, пишет его дядя; Вася, Гордон и Дудоров заняты, в основном, издательским делом. Правда, в романе прямо указаны темы писательского интереса Дудорова: „С запозданием против товарищей Дудоров в годы войны кончил университет и был оставлен по двум кафедрам, русской и всеобщей истории. По первой он писал что-то о земельной политике Ивана Грозного, а по второй исследование о Сен-Жюсте“ (ДЖ, стр. 205).

Основное качественное отличие пишущих героев-интеллигентов обоих романов от членов МАССОЛИТа, как мне кажется, обнаруживается в том, что Бердяев называл „злым творчеством“: „Не всякое творчество хорошо. Может быть злое творчество. Творить можно не только во имя Божие, но и во

имя дьявола.⁵ Пример такого рода творчества хорошо иллюстрирует образ члена МАССОЛИТа, поэта Рюхина в его исповеди - монологе после посещения дома для душевнобольных, куда Рюхин сопровождал несчастного Ивана Бездомного:

Поэт не глядел уже по сторонам, а, уставившись в грязный трясущийся пол, стал что-то бормотать, ныть, глодая самого себя. Да, стихи... Ему - тридцать два года! В самом деле, что же дальше? - И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год. - До старости? Да, до старости. - Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? Какой вздор! Не обманывай-то хоть сам себя. Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурны? Правду, правду сказал! - безжалостно обращался к самому себе Рюхин, - не верю я ни во что из того, что пишу!... (ММ, стр. 62)

Видимо в безверии и бесцельности, т.е. в подчиненности миру индивидуализма «средне-нормального» сознания и раскрывается тип личности, которая, даже занимаясь профессионально писательским ремеслом, не создает ничего творчески ценного и оригинального. Иван Бездомный, который сам еще до встречи с Воландом принадлежал к тому же ремесленническому кругу, что и Рюхин, прозревая, начинает понимать, что одно из главных качеств писателя - незаурядность, выражаемая в ценнейшем даре - таланте. Так, Бездомный, придя в себя в клинике, бросает обвинения Рюхину в отсутствии у

него таланта и веры в то, что Рюхин изображает по долгу службы:

- Слава те господи! Нашелся наконец один нормальный среди идиотов, из которых первый - балбес и бездарность Сашка!

- Кто этот Сашка-бездарность? - осведомился врач.

- А вот он, Рюхин! - ответил Иван и ткнул грязным пальцем в направлении Рюхина... Типичный кулачок по своей психологии, - заговорил Иван Николаевич, которому, очевидно, приспичило обличать Рюхина, - и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария. Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... „Взвейтесы!“ да „развейтесы...“; а вы загляните к нему внутрь - что он там думает... вы ахнете! - И Иван Николаевич злоевоще рассмеялся. (ММ, стр. 59)

Юрий Живаго, издеваясь над бесталанностью большинства военных журналистов, пародирует Гордону стиль одного из них, суть статьи которого сводится к „обиде“ журналиста на однообразное „поведение“ пушки на войне:

Отчего вместо пушки лучше не удивится он самому себе, изо дня в день стреляющему перечислениями, запятыми и фразами, отчего не прекратит стрельбы журнальным человеколюбием, торопливым, как прыжки блохи? Как он не понимает, что это он, а не

пушка, должен быть новым и не повторяться, что из блокнотного накапливания большого количества бессмыслицы никогда не может получиться смысла, что фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли вольничавшего человеческого гения, какой-то сказки. (ДЖ, стр. 144)

Этим обвинением журналисту, Юрий определяет свое личное отношение к разнице между творческой личностью и индивидуалисту со «средне-нормальным» типом сознания.

Обнаруживая личную тягу к незаурядности, Мастер поясняет Иванушке так трудно объяснимое увлечение личностью Алоизия: «Да, но чем, собственно говоря, он меня привлек? Дело в том, что человек без сюрприза внутри, в своем ящике, неинтересен. Такой сюрприз в своем ящике Алоизий (да, я забыл сказать, что моего нового знакомого звали Алоизий Могарыч) - имел» (ММ, стр. 119).

У Юрия и Мастера способность «каждого» отмечена талантом. Профессионализм ученых (медицина первого и история второго) выявлены в незаурядной творческой фантазии обоих: если Юрий признан мастером медицинского диагноза, то талант Мастера выражен в ярком «диагнозе» истории, в гениальном предположении о том: «чего никогда не видал, но что наверно знал, что оно было» (ММ, стр. 295). В науке оба главных героя романов идут по дороге, означающей «закон отталкивания», то есть опровержения академических установок. В то же время, в обоих произведениях мы видим, что творческие силы личности с артистическим призванием развиваются и крепнут в

преимственности и поклонении несуетливой красоте природы, вечности и в то же время простоте и обыкновенности привычного: „Сквозно только рядовое, когда его коснется рука гения“, - думает Живаго, противопоставляя „детскость“ в качестве таланта у своих кумиров Пушкина и Чехова пошлости „трескучей фразы“ заурядности „средне-нормального сознания“ индивидуалиста, давящего количеством и силой господствующей официальности на творческие силы личности:

Что же мне мешает служить, лечить и писать? Я думаю, не лишения и скитания, не неустойчивость и частые перемены, а господствующий в наши дни дух трескучей фразы, получивший такое распространение. - Вот это самое: заря грядущего, построение нового мира, светочи человечества. послушать это, и поначалу кажется, - какая широта фантазии, какое богатство! А на самом деле оно именно и высокопарно по недостатку дарования“. (ДЖ, стр. 334)

Подобное же неудобство по отношению к фальшивой, но идейной и напыщенной мысли литературоведов, писавших „правильно“ на заданные темы, испытывал и Мастер:

Остолбенева от этого слова „лилатчина“, я развернул третью газету. Здесь было две статьи: одна - Латунского, а другая - подписанная буквами „Н. Э.“ Уверяю вас, что произведения Аримана и Лавровича могли считаться шуткою по сравнению с

написанным Латунским. Достаточно вам сказать, что называлась статья Латунского «Воинствующий старообрядец. (ММ, стр. 118)

Из обеих цитат явствует, что Юрий и Мастер видят типичность зла своей эпохи в общем и часто добровольном подчинении и подмене таланта творческих личностей лишенными способностей творчески мыслить ремесленниками с индивидуалистическим типом сознания. В том же направлении рассуждают и любимые Мастера и Юрия. Лара объясняет господство несправедливости свойством индивидуалистов поработать своей неодаренностью и механической монотонностью живые силы творческой индивидуальности:

Тогда пришла неправда на русскую землю.
Главной бедой, корнем будущего зла была —
утрата в цену собственного мнения. Вообразили,
что время, когда следовали внушениям
нравственного чутья миновало, что теперь надо
петь с общего голоса и жить чужими, всем
навязанными представлениями. Стало расти
владычество фразы, сначала монархической,
потом — революционной. (ДЖ, стр. 469)

Маргарита, умоляя Воланда помочь Мастеру, настойчиво повторяет один аргумент, строящийся на отличии Мастера от всего типичного — на его таланте: Он мастер, мессир, я вас предупреждаю об этом. Вылечите его, он стоит этого (ММ, стр. 231).

Очевидность таланта Мастера и Юрия неоспорима в обоих произведениях, (прежде всего, «живыми» примерами их работ: романом «Понтий Пилат» и

поэтическим циклом „Стихотворения Юрия Живаго“. В то же время, писательский талант Юрия и Мастера не переливается у них в способность к творчеству, когда житейская необходимость насилует волю главных героев романов Булгакова и Пастернака. После „удачного покушения“ на творческую свободу Мастера, он, отторгнутый от нее, теряет желание творить. Рассказывая историю работы над романом своему соседу по дому скорби Ивану Бездомному, Мастер замечает: „Но вы, очевидно, не понимаете меня? Или, вернее, я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь. Мне, впрочем, ее не очень жаль, так как она не пригодится мне больше“ (ММ, стр. 123).

Избегая желания творить в угоду „средне-нормальному“ сознанию, Мастер не потерял, при этом, способности к творчеству даже в состоянии „физического небытия“ и доказывает это, заканчивая свой роман одной фразой: „Мастер как будто бы этого ждал уже, пока стоял неподвижно и смотрел на прокуратора. Он сложил руки рулором и крикнул так, что эхо запрыгало по горам (ММ, стр. 307).

Творческие способности доктора Живаго развиваются в различных направлениях и периоды взлета его художественных возможностей чередуются со столь же глубокими периодами застоя, однако творческая индивидуальность Юрия тоже проявляет себя в самых неожиданных условиях. Подтверждение находим в последнем периоде творчества Живаго:

В этот период пожирающей деятельности, когда его планы и замыслы не умещались в записях,

наваленных на столе, и образы задуманного и привидевшегося оставались в воздухе по углам, как загромождают мастерскую художника начатые во множестве и лицом к стене повернутые работы, жилая комната доктора была пиршественным залом духа, чуланом безумств, кладовой откровений". (ДЖ, стр. 564)

Разносторонность таланта Юрия ситуативно мало сравнима с талантом Мастера, так как судьба Мастера до написания им романа дана Булгаковым очень скупо, и в связи с этим, для читателя, до определенной черты, Мастер возникает больше даже не как творец романа, а как продукт его. Достаточно отметить, что начальная глава романа «Понтий Пилат», отделена от первого упоминания ее автора, Мастера, 11 главами (112-ю страницами). Но не только важен этот момент (ведь наша первая встреча с Юрием тоже отделена от «Стихотворений Юрия Живаго» 16-ю главами), сколько разность в количественном описании творческого процесса, в который вовлечены и Юрий, и Мастер. Под количественным различием имеются в виду и описание творческого процесса как явления, и богатство в романе Доктор Живаго рассуждений о роли и смысле искусства, и ясно выраженное отношение к таким ключевым вопросам творчества, как способности, вдохновение, талант, место личности в обществе и мн. другие вопросы, часто глубоко спрятанные в Булгаковском романе. Так, еще будучи молодым человеком, на похоронах Анны Ивановны Громеко, Юрий «открыл» для себя «формулу» искусства: «Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято

двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь" (ДЖ, стр. 107). Помимо общих рассуждений о проблемах личности, творчества, таланта и материального воплощения таланта Юрия Живаго - его стихотворного цикла, в Докторе Живаго присутствует уникальное свидетельство поэта о состоянии вдохновения, чувства, знакомого только исключительным личностям. Это поэтическое откровение - одно из немногих свидетельств творческой личности о состоянии души, когда талант перевоплощается в творчество:

После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких, его самого поразивших сравнений, работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управлявших творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает говорить и думать за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор неузнанных, неучтенных, неназванных.

(ДЖ, стр. 507)

Большинство из вопросов, касающихся мотивов личности, таланта, творчества, как уже упоминалось, в Пастернаковском романе показаны в динамическом явлении преемственности и даже некоторой зависимости мыслей Юрия по этим вопросам от проблем, впервые затронутых его дядей, Веденяпиным. Веденяпин представлен у Пастернака сильной творческой личностью, способной вести за собой других. Юрий, Дудоров, Гордон, Симушка и многие другие герои Доктора Живаго, воспитывались на идеях Веденяпина. Динамика личности этого героя с первого же знакомства с ним поражает неприятием любой догмы:

Он жаждал мысли окрыленно вещественной, которая прочерчивала бы нелицемерно различный путь в своем движении и что-то меняла на свете к лучшему и которая даже ребенку и невежде была бы заметна, как вспышка молнии или след прокатившегося грома. Он жаждал нового. (ДЖ, стр. 14)

Кроме утверждений и описаний автора о степени влияния Веденяпина, у нас нет таких ощутимых свидетельств реальности писательского таланта Юриного дяди, какие мы находим у самого Юрия. Роль Веденяпина проходит, как бы, за кулисами, упоминание о нем или встречи с ним, словно, служат для подчеркивания конкретности образа Юрия Живаго. Под этим углом и рассматривается нами мнение Юрия, о том, что исходная точка искусства находится именно в

преемственности, в способности творческой личности перенять все лучшее и незаурядное, что было произведено и скоплено талантами предыдущих поколений. В преемственности артистического призвания видится Юрию идеальное воплощение творческих возможностей:

Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, - не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, а за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в преемственности, наливаясь все больше сладостью и смыслом. (ДЖ, стр. 334)⁶

Подобная, но не столь явная параллель в преемственности наблюдается и между Воландом и Мастером (вспомним, что впервые роман Мастера предоставлен читателю именно Воландом в его рассказе о Христе Берлиозу и Бездомному). Воланд, так же, как и Веденяпин в "Докторе" - один из основных носителей этико-религиозной основы "Мастера", что выражается не только в утверждении

и передаче другим идей о существовании Христа, но и в его непосредственном участии в художественной линии романа, одна из сторон которой - в настойчивом сравнении Мастера с Фаустом.

Мотив поиска путей к творчеству, связывается в обоих произведениях с мотивами личности, таланта, творчества и представлен у Пастернака в Докторе Живаго мыслями Юрия о Фаусте, а в романе Булгакова фаустовской фигурой Мастера. По мнению Юрия Живаго: „Каждый рождается Фаустом, чтобы все обнять, все испытать, все выразить” (ДЖ, стр. 333). Но из сказанного вовсе не следует, что „каждый” выделяется личностью из стадности как „прибежища” неодаренности, так как для того, чтобы творить, способность каждого должна быть озарена духом таланта. Иными словами, в этом отрывке проводится граница между способностью и талантом личности. Мысли Юрия о природе формирования творческой личности ученого и творческой личности художника, контрастирует исходным позициям направлений пути творчества ученого и художника: „Шаг вперед в науке делается по закону отталкивания, с опровержения царящих заблуждений и ложных теорий... Шаг вперед в искусстве делается по закону притяжения, с подражания, следования и поклонения любимым предметам” (ДЖ, стр. 333). В то же время, зрелые мысли Юрия-писателя о Фаусте, перекликаются с мыслями Веденяпина о Фаусте:

Я вдруг все понял. Я понял отчего это всегда так убийственно нестерпимо и фальшиво даже в Фаусте. Это деланный, ложный интерес. Таких

запросов нет у современного человека. Когда его одолевают загадки вселенной, он углубляется в физику, а не в гекзаметры Гезиода.

Но дело не только в устарелости этих форм, в их анахронизме. Дело не в том, что эти духи огня и воды вновь неярко запутывают то, что ярко распутано наукою. Дело в том, что этот жанр противоречит всему духу нынешнего искусства, его существу, его побудительным мотивам. (ДЖ, стр. 53)

Юрий, расчленяет Веденяпинское представление о Фаусте на наличие в Фаусте Гете двух соревнующихся начал - науки и искусства. Он замечает, что разность сути и приложения обоих так велика, что сравнимы они только в одном: обладании таланта носителями науки и искусства. Коренное отличие степени таланта у представителей науки от представителей искусства ему видится в еретическом неприятии первыми догм и положений предыдущего поколения и творческое подражание (не эпигонство) представителей науки опыту предшественников: «О том, чтобы Фаусту быть ученым, позаботились ошибки предшественников и современников... О том, чтобы Фаусту быть художником, позаботились: заразительные примеры учителей... (ДЖ, стр. 333).

Воланд не только ~~соблазняет~~ Мастера судьбою Фауста, но и вся костюмерная обстановка Сатаны, особенно, когда он находится в кругу близких (своей свиты, Мастера и Маргариты), - эпохально напоминает одновременно Фауста и Гете, и Гуно:

... Зачем? - продолжал Воланд убедительно и

мягко,- о трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж 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 ждет уже вас дом и старый слуга, свечи уже горят, а скоро они потухнут, потому, что вы немедленно встретите рассвет. Из этой дороге, мастер, по этой. Прощайте! Мне пора. (ММ, стр. 308)

Правда, серьезная доля иронии в Булгаковском романе отличает „соблазн“ Воланда от „соблазна“ Мефистофеля, так как Мастеру предлагаются идеальные условия для творчества уже после того, как он, как и Фауст, отдал себя в руки Сатане.⁷ Связь, которую я осмелюсь предложить в отношении образа „помилованного“ Фауста, предложенного первым Гете и на том же уровне отраженным в романах Булгакова и Пастернака, состоит в бескорыстии творчества Фауста, направленного на открытия не для личного удовлетворения, но для альтруистических и бескорыстных общественных целей. Таким образом, мы возвращаемся к способности и потребности интеллигента к жертвенности, т.е. готовности потерять спасение души во имя творческой находки, применение которой - общее благо. О такой жертвенности, творческой, но не фанатической, как у сознаний индивидуалистов, типа Антипова, Каифы и др., думает Юрий Живаго в пору революции:

Он понимал, что он пигмей перед чудовищной машиной будущего, боялся его, любил это будущее и втайне им гордился, и в последний раз, как на прощание, жадными глазами вдохновения смотрел на облака и деревья, на людей, идущих по улице, на большой, перемогающийся в несчастиях русский город, и был готов принести себя в жертву, чтобы стало лучше, и ничего не мог. (ДЖ, стр. 213)

Жертвенность и явилась, видимо, тем материалом, на котором строилось спасение Фауста у Гете, именно это качество, по-моему, позволило Юрию и Мастеру уйти из „царства теней“ материального мира. Внимание, которое уделяют образу Фауста Булгаков, Пастернак и их герои-творческие индивидуальности, кажется далеко не случайным совпадением. Это, скорее, вполне логическое разрешение стремления к осмыслению и отображению не столько типичного соотношения между добром и злом, сколько вычленение цели самого искусства, заложенного в памяти народов и цивилизаций. А в этом понимании образ Фауста, особенно, если следовать его претворению у Гете и Гуно, является примером, отображающим постоянное стремление искусства к совершенству. Здесь я хочу отметить идею спасения, которая подчеркивается в произведениях Гете и Гуно и которая весомо отражаясь в „Докторе“ и „Мастере“, находит отклик в отношении Бердяева к таким постоянным проблемам искусства, как соотношение творчества и спасения:

Творчество есть духовное делание, в котором

человек забывает о себе, отрешается от себя в творческом акте, поглощен своим предметом. В творчестве человек испытывает состояние необычайного подъема всего своего существа. Творчество всегда есть потрясение, в котором преодолевается обыденный эгоизм человеческой жизни. И человек согласен губить свою душу во имя творческого деяния.⁸

Сходство отношения творческих личностей, типа и Мастера, и Юрия к образу Фауста, проявляется, как мне кажется, в том, что оба видят в Фаусте осуществление идеи о проявлении творческих возможностей личности. Эта мысль, по-моему, перекликается с „Варыкинскими“ идеями Юрия Живаго об искусстве:

Произведения говорят многим: темами, положениями, сюжетами, героями. Но больше всего говорят они присутствием содержащегося в них искусства. Присутствие искусства на страницах „Преступления и наказания“ потрясает больше, чем преступление Раскольникова. Искусство первобытное, египетское, греческое, наше, это, наверное, на протяжении многих тысячелетий одно и то же, в единственном числе остающееся искусство. Это какая-то мысль, какое-то утверждение о жизни, по всеохватывающей своей широте на отдельные слова не разложимое, и когда крупица этой смеси входит в состав какой-нибудь более сложной смеси, примесь искусства перевешивает значение всего остального и оказывается сутью, душой и основой изображенного. (ДЖ, стр 330)

Ту же необходимость присутствия искусства, основанного на таланте художника, утверждает неразлучная парочка: Бегемот-Коровьев во время своего рейда на дом писателей в Москве. Здесь же отмечается совпадение автора (Достоевского), которое приводят и Пастернак, и Булгаков в качестве примера творца истинного искусства:

Так вот, чтобы убедиться в том,
что Достоевский - писатель, неужели
же нужно спрашивать у него удостоверение? Да
возьмите вы любых пять
страниц из любого его романа, и без всякого
удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с
писателем. Да я полагаю,
что у него и удостоверения-то никакого не
было! (ММ, стр. 285)

Сравнительная скупость размышлений об искусстве в Мастере и Маргарите, оттеняется импрессионистичным, но богатым эмоционально описанием творческого процесса Мастера, в который он вовлечен во время работы над своим романом: „Необыкновенно пахнет сирени! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу...” (ММ, стр. 114). Подобная импрессионистичность могла бы зачесть в качестве серьезного недостатка роману Булгакова Мастер и Маргарита, не будь у читателя серьезного доказательства уровня талантливости Мастера - его романа о Понтии Пилате.

Отмечая связи, существующие между творческим процессом, в который вовлечены Мастер и Юрий, нельзя не отметить одну деталь, выделяющуюся в

обоих произведениях. Речь идет о почти прямой зависимости обоих героев-писателей, вернее их творчества, от наличия физических условий для работы. Одним из таких физических условий и в романе Булгакова, и в романе Пастернака показано обыкновенное жилое помещение. Только после выигрыша в лотерею Мастер смог позволить себе снять квартирку, о которой он вспоминал так же любовно и почти с такой же нежностью, как и о Маргарите, и приступить к работе над „Пилатом”: „Нанял у застройщика две комнаты в подвале маленького домика в садике. Службу в музее бросил и начал сочинять роман о Понтии Пилате” (ММ, стр. 113). Последний приют и всплеск вдохновения Юрия Живаго тоже произошел благодаря полученной им отдельной комнате:

Комната была обращена на юг. Она двумя окнами выходила на противоположные театру крыши, за которыми сзади, высоко над Охотным, стояло летнее солнце, погружая в тень мостовую переулка.

Комната была более, чем рабочей для Юрия Андреевича, более, чем его кабинетом. (ДЖ, стр. 554)

Подобное отношение к „квартирному вопросу” в обоих произведениях кажется нам вполне значительной деталью, а постоянная ее повторяемость в романе Булгакова и Пастернака наводит на мысль, что проблема эта была не только типичной для бытовых условий описываемого периода, но являлась вполне значительной преградой к творчеству обоих художников: и

Мастера, и Юрия.

Несмотря на то, что реального подтверждения творческой деятельности обоих «авторов», Юрия и Мастера, имеется только по одному на каждого из них, мы наблюдаем существенные различия в судьбе их произведений. Начнем с того, что в то время, как произведения Живаго публиковались трижды (первый раз - накануне революции Гордон и Дудоров опубликовали его книгу, второй раз - во времена нэпа, когда Юрий работал вместе с деревенским мальчишкой, которого он приютил, третий - посмертное издание Евграфом тетради Юрия). Единственное произведение Мастера не было опубликовано ни разу, за исключением большого отрывка из романа, публикация которого послужила сигналом к травле, преследованиям и болезни Мастера. Так как произведения Живаго были опубликованы, практически, в три раза больше, чем Мастера, то и читателей, соответственно, было гораздо больше. В тексте Доктора Живаго мы встречаемся с неоднократным подтверждением успеха произведений Юрия Живаго у читательской публики: «Юрию Андреевичу писали, что Гордон и Дудоров без его разрешения выпустили его книгу, что ее хвалят и пророчат ему большую литературную будущность, и что в Москве сейчас очень интересно и тревожно... (ДЖ, стр. 150). Мы знаем о реакции на роман о Понтии Пилате, в основном, казенных читателей, тех кому было не только разрешено, но и от которых ожидалась реакция на событие в искусстве такого ранга, темы и таланта, как произведение Мастера:

Статьи не прекращались. Над первыми из них я

смеялся. Но чем больше их появлялось, тем более менялось моё отношение к ним. Второй стадией была стадия удивления. Что-то на редкость фальшивое и неуверенное чувствовалось буквально в каждой строчке этих статей, несмотря на их грозный и уверенный тон. Мне все казалось, - и я не мог от этого отделаться, - что авторы этих статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим. (ММ, стр. 120)

Проследив внимательно за временем опубликования произведений Юрия и Мастера, становится понятней факт такого огромного отличия реакции читательской публики на произведения, приписываемые Булгаковым и Пастернаком своим главным героям. У нас нет ни одного свидетельства, что произведения Юрия Живаго публиковались в то же время, когда Мастер пытался обнародовать свой роман, имеется в виду период укрепления социалистического реализма. Наоборот, в романе Пастернака время появления художественных, научных и публицистических работ Юрия Живаго обозначается в периоды относительного невмешательства государственного аппарата в вопросы творчества (так, дореволюционная публикация произошла в сумятицу первой мировой войны, вторая, когда молодое советское правительство было занято проблемами новой экономической политики, а третья, - в период короткой послевоенной оттепели). Более того, примерно в тот же период, когда Мастер проходил через свои мучения, доктор чувствовал себя немногим лучше и совершенно

забросил все занятия: "...Юрий Андреевич сюда перебрался, и после переезда забросил медицину, превратился в неряху, перестал встречаться со знакомыми и стал бедствовать" (ДЖ, стр. 552). Явление это кажется мне типичным не только для указанного периода времени в истории советской культуры, но и для реакции творческой личности на стремление государственной власти контролировать талант и творческую свободу личности.

Еще одна параллель кажется мне типичной в творческой судьбе Мастера и Юрия: ко времени физической смерти обоих и после нее, несмотря на то, что в начале писательской работы у Юрия было гораздо больше почитателей и последователей, чем у Мастера, круг и одних, и других превратился в достаточно узкий и для героя Булгакова, и для героя Пастернака. Причины этого явления можно определить как местные (советские), так и общекультурные. К советским мы отнесем уже знакомые факты вмешательства государственного аппарата в творчество обоих героев - писателей, а к общекультурным, - душевное, духовное, порой приносящее чуть ли не физическое мучение, одиночество. Здесь говорится не столько об одиночестве, как необходимом условии для самовыражения творческой личности, сколько об одиночестве, вызванном неспособностью окружающих людей, в случае Живаго, близких друзей, понять собственную самоограниченность и подняться до уровня понимания мира, которым обладали Мастер и Юрий. Юрий познал это чувство уже вернувшись из армии, и если сравнить два тематически касающихся отрывка из текста,

описывающие его чувства, мы заметим, что несмотря на то, что между обоими отрывками лежит временной промежуток в 12 лет, чувство одиночества нисколько не изменилось у Юрия в последний, московский период жизни,

В течении нескольких следующих дней обнаружилось, до какой степени он одинок. Он никого в этом не винил. Видно, сам он хотел этого и добился.

Странно потускнели и обесцветились его друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения. Они были гораздо ярче в его воспоминаниях (ДЖ, стр. 202).

Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений. Однако, не мог же он сказать им: „Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск, и искусство ваших любимых имен и авторитетов... (ДЖ, стр. 558)

Так как для нас биография Мастера непосредственно связана с жизнью его романа, мы практически ничего не знаем о друзьях его молодости, и были ли они у него. Характеризуя себя Иванушке, Мастер отмечает замкнутость своего характера, но, „сам того не замечая“, признается в наивности и непосредственности, даже некоторой незащищенности в общении с людьми:

...Да, да, представьте себе, я в общем не склонен сходиться с людьми, обладаю чертовской странностью: схожусь с людьми туго,

недоверчив, подозрителен. И - представьте себе, при этом обязательно ко мне проникает в душу кто -нибудь непредвиденный, неожиданный и внешне-то черт его знает на что похожий, и он-то мне больше всех и понравится. (ММ, стр. 119).

В приведенной цитате, как мне думается, выражается типичная потребность любой человеческой души к общению. У Мастера, наряду со склонностью к некоторому инстинкту самосохранения, проявляющемуся в его внешней замкнутости, таится неиссякаемая потребность поделиться с другом своими творческими и бытовыми чаяниями. У Юрия Живаго эта потребность насыщалась его общением с Веденяпиным, ведь отношения между дядей и племянником далеко выходили за пределы только подражательства и даже преемственности. К периоду становления характера Юрия, у дяди и племянника отношения утвердились, в первую очередь, как созидательные:

Встретились два творческих характера, связанные семейным родством, и хотя встало и второй жизнью зажило минувшее, нахлынули воспоминания и всплыли на поверхность обстоятельства, происшедшие во время разлуки, но едва лишь речь зашла о главном, о вещах, известных людям созидательного склада, как исчезли все связи, кроме этой единственной, не стало ни дяди, ни племянника, ни разницы в возрасте, а только осталась близость стихии со стихией, энергии с энергией, начала и начала. (ДЖ, стр. 206)

Потребность и поиски такого же созидательного характера, как он сам и бросили Мастера в объятия к Алоизию Могарычу. Мастер, отмечая внешнюю незаурядность Алоизия: своеобразие ума, уникальную интеллектуальную приспособляемость, не заметил, что главный талант Алоизия состоял в той черте, которую Живаго отметил бы в качестве типичной болезни времени, дав ей диагноз, - «душевная мимикрия». Так как у Мастера не намечались симптомы этой болезни, он видел и ценил в Алоизии, прежде всего, такого же страстного любителя литературы, каким он был сам:

Покорил меня Алоизий своею страстью к литературе. Он не успокоился до тех пор, пока не упросил меня прочесть ему мой роман весь от корки до корки, причем о романе он отозвался очень лестно, но с потрясающей точностью, как бы присутствуя при этом, рассказал все замечания редактора, касающиеся этого романа. (ММ, стр. 119)

Странная дружба с Алоизием, по свидетельству М. Чудаковой должна была еще разрабатываться Булгаковым, но, если даже судить только по имеющемуся материалу, наше предположение о главной причине этой дружбы - одиночеству, кажется вполне возможным.⁹

Одиночество и единственность избранничества в судьбе Юрия Живаго и Мастера совпадают мотивами в обоих романах не только в отношении этих героев к творчеству и дружбе: именно эти признаки явились отправными пунктами в отношениях Мастера и Маргариты, Юрия и Лары. Мастер

вспоминает, что самое сильное впечатление при первой встрече с Маргаритой на него произвело ее одиночество: „И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах“ (ММ, стр. 114).

Библейским отношением к одиночеству объясняет Лара взаимность своей и Юриной тяги друг к другу:

Все бытовое опрокинуто и разрушено. Осталась одна небытовая, неприложенная сила голой, до нитки обобранной душевности, для которой ничего не изменилось, потому, что она во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой. Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же разделены и бездомны в конце его. (ДЖ, стр. 467)

Заостряя внимание на судьбах творческих личностей в романах Булгакова и Пастернака, мы выделяем в качестве основной отличительной черты талант, которым наделены, в первую очередь, Мастер и Юрий. Мать Тони, Анна Ивановна Громеко, несколько „косноязычно“, но эмоционально и искренне выразила отношение „типичности“ к „таланту“: „Ты талантливый... А талант, это... не как у всех... Ты должен что-то знать... Скажи мне что-нибудь. Успокой меня“ (ДЖ, стр. 81). И Юрий оправдал ожидания Анны Ивановны, и успокоил ее, зарядив большую уверенностью в силу правдивости и интуитивной справедливости своих мыслей о жизни и смерти, которые он экспромтом предложил ей.

Мастер сразу же после того, как он появился перед Иваном Бездомным, определил разницу между собой и ординарным советским писателем:

В - писатель? - с интересом спросил поэт. Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:
- Я - мастер, - он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шалочку с вышитой на ней желтым шелком буквой „М“. Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль, и в фас, чтобы доказать, что он - мастер. (ММ, стр. 112)

Важным моментом оправдания таланта Мастера и торжеством его интуиции явился, по книге Булгакова, факт встречи Мастера с Бездомным, когда Мастер, благодаря рассказу несчастного поэта о Понтии Пилате, убедился в правильности своего предположения о той далекой эпохе зарождения христианства, которой он посвятил свое литературное творчество:

Иван ничего и не пропускал, ему самому было так легче рассказывать, и постепенно добрался до того момента, как Понтий Пилат в белой мантии с кровавым подбоем вышел на балкон. Тогда гость молитвенно сложил руки и прошептал:

- О, как я угадал! О, как я все угадал! (ММ, стр. 110)

Избранничество обоих литературных героев

Булгакова и Пастернака, отличие Мастера и Юрия от окружающих доказывается интуицией обоих, из которой исходит особая способность к видению. Это особое видение окружающего мира, и в то же время способность передать свое видение другим, явилось, видимо, тем материалом, на котором основывался писательский талант Мастера и Юрия. Во всяком случае, и Мастер, и Юрий определяют типичность большинства не только их стремлением к стадности, но и отсутствием «определенных готовых способностей» (ДЖ, стр. 348) у основной массы людей. Мастер называет эти способности «сюрпризом внутри» (ММ, стр. 119). В то же время, на примере Стрельникова в романе Доктор Живаго показано, что одной интуиции для выделения из ряда «типичности» достаточно, но что эта способность вовсе не тождественна таланту:

Он мыслил незаурядно ясно и правильно. И он в редкой степени владел даром нравственной чистоты и справедливости, он чувствовал глубоко и благодарно.

Но для деятельности ученого, пролагающего новые пути, его уму не доставало дара нечаянности, силы, непредвиденными открытиями нарушающей бесплодную стройность пустого предвидения. (ДЖ, стр. 292)

Этим недостающим у героев-индивидуалистов элементом таланта в полной мере обладали главные герои Булгакова и Пастернака, так как творчество их было «независимо от фанатической преданности моноидеи, что типично для Стрельникова у Пастернака, а у Булгакова, - для

Каифы. Причиной и следствием самостоятельности Мастера и Юрия была их неограниченная духовная свобода, в свою очередь вытекающая из незаурядного интуитивного познания, которые немедленно отбрасывали обоих в противоположную сторону от основной массы советской интеллигенции. Наше предположение подтверждается текстовым материалом. Вспомним реакцию доктора на рассказ Дудорова о том, как его «перевоспитала» ссылка:

Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Андреевича. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю. Так было в средние века, на этом всегда играли иезуиты. Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали, - духовным потолком эпохи. (ДЖ, стр. 559)

Мастеру, для которого самостоятельность и свобода выбора были необходимыми условиями для творческого процесса, тоже показался вопрос редактора о том, кто повлиял на него в выборе сюжета для романа о Понтии Пилате, вопросом марсианина. Несмотря на свое утверждение о том, что мир литературы после краха романа о Понтии Пилате его не интересует, Мастер с неиссякаемым волнением рассказывал Ивану о реакции редактора на роман:

Не говоря ничего по существу романа, он спрашивал меня о том, кто я таков и откуда я взялся, давно ли пишу и почему обо мне ничего не было слышно раньше, и даже задал, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: кто меня надоумил писать на такую странную тему? (ММ, стр. 117)

Утверждение обоими героями - писателями в романах Булгакова и Пастернака творческой свободы в качестве необходимого компонента при самовыражении таланта, выявляется характерной чертой и для Мастера и Маргариты, и для Доктора Живаго. Не случайно, видимо, и почти заклинательное повторение существительного «свобода» и его производных в обоих романах. Замечательно, что слова эти можно назвать постоянными словами - спутниками, которые сопровождают текст, относящийся к мотивам: личность-талант-творчество. Так, в романе Булгакова слова: «Свободен! Свободен!», - которыми Мастер заканчивает свой роман, перекликаются по сюжетной канве с линией его собственной судьбы, судьбы Маргариты и других Булгаковских героев: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя» (ММ, стр. 309). «Невидима и свободна! Невидима и свободна!» (ММ, стр. 190), - эти слова проносились в мыслях Маргариты при ее первом освобождении из рутины жизни в особняке.

В судьбе жены профессора Ивана Ивановича Бездомного тоже показано временное освобождение от ее тяжелой участи сиделки при душевнобольном муже: «Бедная женщина, связанная

с тяжело больным, теперь свободна и без опасений может заснуть" (ММ, стр. 317).

Юрий Живаго скрывает свое медицинское образование, чтобы иметь возможность заниматься творчеством и в то же время за счет медицины больше времени посвятить семье: „Я отказался от медицины и умалчиваю о том, что я доктор, чтобы не связывать своей свободы" (ДЖ, стр. 326). Комаровский, предупреждая Лару и Живаго о грозящей опасности, говорит: „Если чем-нибудь не предупредить опасности, дни вашей свободы, а может быть и жизни, сочтены" (ДЖ, стр. 488). Период послевоенной оттепели характеризуется в романе Пастернака дыханием ожидаемых политических свобод: „Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы..." (ДЖ, стр. 599).

Использование аналогичной лексики в сходных ситуациях в обоих романах раскрывается в типичных чертах характеров и судеб героев-интеллигентов. Эта типичность как бы подтверждает и объединяет литературную судьбу творческих личностей, наделенных их создателями талантом, так как мотивы: личность - талант - творчество, не только обладают сходством элементов в обоих романах, но и лексика, употребляемая для их обозначения, отмечается прямой тождественностью.¹⁰

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Бердяев. Смысл творчества, стр. 29.
- 2 Пастернак. Собрание сочинений, т. 2, стр. 326.
- 3 Термин „микросюжет“, в данном случае, взят из статьи Дмитрия Сегала „Сюжетность в поэзии Пастернака“ (см. библиографию).
- 4 У нас нет никаких доказательств того, что Пилат пишет сам. Наличие у него богатой библиотеки, само по себе, говорит только об интеллекте богатого римлянина. Интеллект Пилата проявляется при первом же знакомстве с ним и отражен в знании языков именитого прокуратора. Под предлогом родственности интеллекта Левия, Пилат предлагает ему работу в своей библиотеке: „Ты, как я вижу, книжный человек, и незачем тебе, одинокому, ходить в нищей одежде без пристанища. У меня в Кессарии есть большая библиотека, я очень богат и хочу взять тебя на службу. Ты будешь разбирать и хранить папирусы, будешь сыт и одет“ (ММ, стр. 266). В то же время, писательский талант Левия, тоже не самостоятельный, а подражательный, так как он записывает не свои мысли, а Иешуа. Правда, сам Иешуа настаивал на том, что Левий Матвей неверно записывает его мысли, т.е. перерабатывает их на свой манёр:

Нет, нет, игемон, - весь напрягаясь в желании убедить, говорил арестованный, - ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды

заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты бога ради свой пергамент! Но он выгвал его у меня из рук и убежал (ММ, стр. 23).

5 Бердяев. Смысл творчества, стр. 31.

6 Часть этой цитаты уже приводилась в главе „Типы интеллигентов“. Необходимость ее здесь оправдывается, в первую очередь, важностью для обоих произведений отношения как авторов, так и героев-интеллигентов Мастера и Маргариты и Доктора Живаго к проблеме преемственности. Заявления себя в преемственности имело не случайный, а принципиальный характер в послереволюционном литературном мире. Как отмечает Проффер, отношением советских авторов к писателям „золотого века“ измерялась их лояльность к новому режиму (ПР, стр. 585).

7 В первую очередь, имеется в виду бессрочность награды покоем и вечностью Мастера, так как Фауст из романа, оперы и легенды, - получил лишь 24 года свободы за то, что заложил душу дьяволу.

8 Бердяев. Смысл творчества, стр. 30.

9 См. послесловие к роману Мастер и Маргарита. Москва: „Художественная литература“, 1980.

10 Образец со словом „свобода“ вовсе не однозначен: легко приводятся параллели со словами тишина, ночь и.т.д. Однако приведен он в

качестве примера не случайно. Слово свобода и родственные ему слова выражают то, что по мнению Бердяева, составляет суть творчества, во всяком случае, в неразрывности связи между свободой и творчеством, он видит открытие и суть своей работы «Смысл творчества».¹¹

11 См. Бердяев. Самопознание, стр. 246.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ОТНОШЕНИЕ К РЕЛИГИИ ГЕРОЕВ-ИНТЕЛЛИГЕНТОВ В РОМАНАХ ДОКТОР ЖИВАГО И МАСТЕР И МАРГАРИТА

Мы выделили неоднородное отношение к религии главных героев романов Доктор Живаго и Мастер и Маргарита, как еще один общий мотив в обоих произведениях. Отделение религии от государства вполне узаконило атеизм, который довольно долго, сравнительно со всеми слоями населения, был особенно распространен в среде интеллигенции. Филиппов, отмечая общий характер агностицизма русской интеллигенции, пишет:

Да, огромное большинство русской интеллигенции, если не было враждебным к религии, то, в лучшем случае, было безрелигиозным. Правда, к концу прошлого века и особенно в первые два десятилетия нашего наметился некий возврат к вере, так называемый, «русский религиозный ренессанс», но он захватил преимущественно лишь самые интеллектуальные верхи интеллигенции, а основная масса ее оставалась по-прежнему либо враждебной религии, либо безрелигиозной. И это - не только социалистическая, но и либеральная интеллигенция.¹

В этих условиях, сам факт, что Пастернак и Булгаков уделили так много внимания столь мало популярной по тому времени теме, уже показателен сам по себе. Нетипичность темы о Понтии Пилате

несколько раз ненавязчиво подчеркивается в романе Булгакова. Особенно это замечается в том, что Понтий Пилат - это как бы камуфляж, так как он был выбран главным героем романа, Мастером, главным образом, за то, что жил в одно время с Иисусом. Во всяком случае, и редактор журнала, к которому обратился Мастер, и Воланд были настолько поражены выбором темы в романе у Мастера, что отреагировали на него, практически, одним и тем же вопросом. Мастер так рассказывает о «странной» реакции редактора на его роман: «...и он даже задав, с моей точки зрения, совсем идиотский вопрос: кто это надоумил меня сочинять роман на такую странную тему» (ММ, стр. 117). Воланд спрашивает Мастера: «И вы не могли найти другой темы?» (ММ, стр. 232). Тема романа Мастера о недобровольном, незлом умысле Пилата, историческом его оправдании, сама по себе служила доказательством существования и Пилата, и его современника, который в романе у Мастера назван Иешуа. Так, в эпилоге Мастера и Маргариты, если верить сну Ивана Ивановича, Пилат и Иешуа, наконец, воссоединяются и свободно ведут свой нескончаемый спор:

От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотят о чем-то договориться. (ММ, стр. 317)

В обоих романах нет более убедительного

доказательства религиозности Мастера и Юрия Живаго, чем их произведения. Из двадцати пяти стихотворений Юрия, в семи преобладает христианская тематика. Тут же необходимо отметить, что бытовая, как бы, „ежедневная“ религиозность выражена гораздо яснее, глубже и значительней в судьбе Юрия, чем в судьбе Мастера. Это замечание оправдывается соответствием времени, т.е. той особенностью действительности, при которой проходила жизнь Юрия Живаго. Жизнеописание Юрия Живаго нам дается, начиная с 1891-го года и заканчивается августом 1929-го.² За двенадцать лет, прошедших за период его жизни при новой власти, Юрий Живаго не „перевоспитался“, во всяком случае, в тексте романа нет доказательств перемены его отношения к религии. Мастер показан в романе Булгакова установившимся человеком и в тот период новой власти, когда открытое вероисповедание могло привести к физической небезопасности. Юрий с детства был приучен к самовыражению через православие, оно развивало его и находилось в полном соответствии с его духовными, душевными и интеллектуальными потребностями. После смерти матери, молитва - единственное средство, приносящее ему облегчение: „Ангел Божий, хранителю мой святой, - молился Юра, - утверди ум мой во истинном пути и скажи мамочке, что мне здесь хорошо, чтобы она не беспокоилась. Если есть загробная жизнь, Господи, учини мамочку в раи идеже лица святых и праведницы сияют яко светила...“ (ДЖ, стр. 19).

Несмотря на то, что религиозность главных героев романов Булгакова и Пастернака, Мастера и доктора, часто выражается по-разному, присутствие

ее и значимость в их судьбе являются неоспоримым доказательством того, что вера в Бога, религия, - все еще типичные и близкие вопросы для пишущей интеллигенции советского периода. Отмечая религиозность Мастера и Юрия, мы не можем не определить ее как единственную статическую черту в их судьбе, понимая под этим заявлением, однако, что если у Мастера она выражается, большей частью, через героев его романа: Иешуа, Понтия, Левия и других, то у Юрия вера проявляется не только в творчестве, но и в личном обиходе. Статичность вероисповедания этого героя обнаруживается не только в постоянстве, но и в нерушимости его веры ни при каких обстоятельствах. Вера растет и развивается вместе с развитием и становлением Юрия Живаго.

Если мы рассмотрим отношение к религии выделенных трех категорий интеллигенции, то мы увидим, что у каждой группы выделяется свое и весьма определенное к ней отношение. Так, у таких творческих индивидуальностей, как Юрий и Мастер, вера в Бога вовсе не является исключением среди типа героев, который они представляют. Сами авторы романов, (которых мы условились, ни в коем случае не отождествляя их с героями Доктора Живаго и Мастера и Маргариты, отнести к разряду интеллигентов, именуемых нами - творческие индивидуальности), известны своей глубокой религиозностью в лоне православной церкви.

Иешуа Га-Ноцри, который тоже представляет собой разряд творческих индивидуальностей, является прототипом Иисуса Христа в романе Булгакова. Несмотря на немногословие этого героя в тексте, отвечая на вопрос Пилата о принадлежности к религии, Га-Ноцри вполне

гласно и определенно заявляет о своей вере в Бога:
« - Иешуа Га-Ноцри, веришь ли ты в каких-нибудь богов?

- Бог один, - ответил Иешуа, - в него я верю» (ММ, стр. 30). На первый взгляд, роль Иешуа в романе более, чем скромная: он появляется на очень короткое время, произносит постулаты, настойчиво напоминающие устои Нагорной проповеди и затем, как будто бы, исчезает из произведения. При более близком рассмотрении, читатель убеждается, что Иешуа не только не исчезает, но и сильнейшим образом влияет на судьбу творческих и блуждающих индивидуальностей. При первой встрече поведение Иешуа у Булгакова довольно сильно напоминает образ Христа в легенде о Великом Инквизиторе в Братьях Карамазовых Достоевского. Бердяев, отмечая видимую «невидимость» Христа в рассказе Ивана Карамазова, предлагает точку зрения, которая, как мне кажется, вполне сочетается с образом Иешуа Га-Ноцри у Булгакова:

His Christ is a shadowy figure who says nothing all the time: efficacious religion does not explain itself; the principle of freedom cannot be expressed in words; but the principle of compulsion puts its case very freely indeed. In the end, truth springs from the contradictions in the ideas of the Grand Inquisitor, it stands out clearly among all the considerations that he marshals against it. He argues and persuades; he is a master of logic and he is single-mindedly set on the carrying-out of a definite plan: but our Lord's silence is stronger and more convincing.³

Влияние Иешуа распространяется на все отмеченные категории героев-интеллигентов в романе Мастер и Маргарита не только опосредствованно, как в легенде у Достоевского и выражается оно не только

в молчаливом свидетельстве, но во вполне действенном финальном прямом вмешательстве в судьбу и действия: а/ Воланда, Маргариты, Мастера, б/ Понтия Пилата, Левия Матвея и Ивана Бездомного. С Воландом у Иешуа - прямая связь, которую и осуществляет „связной“ между светом и тенью - Левий Матвей. Судьба Мастера и Маргариты, так же, как и судьба Пилата, тоже решаются Иешуа, а Воланд и Мастер, лишь последовательно и охотно повинуются его воле. Левий Матвей, который в час казни Иешуа думает о себе, как о единственном апостоле Иешуа: „Одного мгновения достаточно, чтобы ударить Иешуа ножом в спину, крикнув ему: „Иешуа! Я спасаю тебя и ухожу вместе с тобой. Я, Матвей, твой верный и единственный ученик!“ (ММ, стр. 145), - тоже не сразу стал учеником и посланником Иешуа, так как сам не сразу поверил в него. Ведь когда он был сборщиком податей, Левий Матвей смеялся над учением Иешуа так же, как и окружающие. Именно потому, что, „не сразу“, т.е. из-за „отсутствия определенных готовых способностей, от неодаренности“ (ДЖ, стр. 348), от неумения признать правду Иешуа мгновенно и безоговорочно, я и отнесла Понтия Пилата, Левия Матвея и Ивана Бездомного к разряду блуждающих индивидуальностей.

Михаил Гордон и Иннокентий Дудоров прошли сходный и тяжелый путь, пока освободились от власти „духа трескучей фразы“ (ДЖ, стр. 334), и этот путь кажется вполне типичным для интеллектуального разряда советской интеллигенции. Юношей, Гордон, под влиянием Веденяпина, думал о переходе в духовную академию: „Еще больше, чем на Юру, действовал круг этих мыслей на его приятеля. Под их

влиянием Миша Гордон избрал своей специальностью философию. На своем факультете он слушал лекции по богословию и даже подумывал о переходе впоследствии в духовную академию" (ДЖ, стр. 79). Еще мальчиком, Дудоров уже решил для себя вопрос о существовании Бога, задорно приравнивая себя к Нему: „Как хорошо на свете" - подумал он. - „Но почему от этого всегда так больно? Бог, конечно, есть. Но если он есть, то это я..." (ДЖ, стр. 25). Будучи студентом, Дудоров выбрал своей специальностью русскую и всеобщую историю. В этом отношении любопытен факт схожести тем его диссертаций: по обоим предметам Дудоров занимался историческими лицами, которые отличались революционными взглядами на земельную политику государства. В этот период его жизни, отношение Дудорова к религии в романе Пастернака выражено неясно, но, зато, оно, так же, как и Гордоновское, вполне проясняется к периоду ранних аграрных реформ Советского государства. В это время Гордон и Дудоров начинают, по выражению Лары, „петь с чужого голоса", что сразу отводит их веру в Бога на задний план. Оба гордятся тем, что смогли себя „перевоспитать" в угоду „средне-нормальному" сознанию. Юрий Живаго тяжело переживает фальшь и поверхностность чувств своих старых друзей, хорошо понимая, что вызваны они старым и вполне типичным убеждением интеллигенции в то, что „народ всегда прав". Тактично он пытается втолковать Дудорову и Гордону, что постоянное насилие над душой ведет к ее исчезновению, что, в свою очередь, является предпосылкой к потере веры в Бога:

Наша душа занимает место в пространстве и

помещается в нас, как зубы во рту. Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно. Мне тяжело было слышать твой рассказ о ссылке Иннокентий, о том, как ты вырос в ней и как она тебя перевоспитала. Это как если бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже. (ДЖ, стр. 560)

Освобождение души Гордона и Дудорова показано таким же длительным и болезненным процессом, как и период закабаления ее. Оба прошли через повторный арест, кончившийся, в случае Гордона, концентрационным лагерем и штрафным батальоном, оказавшимся раем по сравнению с лагерем. Главной предпосылкой очищения душ Гордона и Дудорова от влияния индивидуализма и возвращение их к вере в романе выдвигается, по-моему, не столько страдания обоих, сколько способность к жертвенности, причем, не только жертвенности во имя народного коллектива, но жертвенности по отношению к отдельной личности, жертвенности во имя веры. В разговоре с Гордоном, Дудоров определяет это качество так:

...Эти наблюдения преисполняют меня чувством счастья, несмотря на мученическую смерть Христины, на мои ранения, на наши потери, на всю эту дорогую кровавую цену войны. Снести тяжесть смерти Орлецовой помогает мне свет самопожертвования, которым озарен и ее конец, и жизнь каждого из нас. (ДЖ, стр. 587)

В подобном толковании, самопожертвование и явилось связующим звеном между духовным возрождением Дудорова и Гордона, возобновлением

их связи с творчеством Юрия Живаго и принятие его взглядов. Примирение с „правдой“ Юрия и дало нам возможность, когда выделились три категории интеллигента, отнести Дудорова и Гордона в категорию блуждающих индивидуальностей.

Маргарита и Лара были отнесены в категорию творческих индивидуальностей не только потому, что богатство деталей указывает на их принадлежность к этой части интеллигенции, но и потому, что обе, как никто больше, соответствуют тезису Воланда: „Ну что ж, тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит“ (ММ, стр. 306). Ларина религиозность такая же богатая и прочная, как Юрия. Такой вид религиозности можно определить, как врожденную, внутреннюю, качественно отличающуюся от внешней, обрядовой. Возможно, что именно эта глубина отличия и послужила причиной становления кажущейся „внерелигиозности“ Лары, почти девочки, где ее вера в Бога обозначается, как „внутренняя музыка“:

Лара не была религиозна. В обряды она не верила. Но иногда для того, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки. Такую музыку нельзя было сочинять для каждого раза самой. Этой музыкой было слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь. (ДЖ, стр. 60)

Уже будучи взрослой женщиной и думая о том, кому доверить своего ребенка в случае, если ее арестуют, Лара выбрала Симушку Тунцову, известную в произведении своими проповедями христианства. Объясняя Юрию свое решение, Лара

подкрепляет его не только своим доверием Симочкиной невероятной образованности, но и тем, что точка зрения Юрия и Симушки (здесь, всего вероятнее, подчеркивается их отношение к истории и христианству), совпадает: „Твои и ее взгляды поразительно сходны. Я с легким сердцем доверила бы Катю ее воспитанию” (ДЖ, стр. 476). Лара, горющая над Юриным гробом, значительно отличается от молодой девочки, которую раздражала привычность обрядовой службы. Вспомним Лару-подростка в церкви, когда все ей там казалось покрытым будничностью: „У этого окна стоял церковный староста и громко на всю церковь, не обращая внимания на службу, вразумлял какую-то глухую юродивую оборванку, и его голос был такого же казенного будничного образца, как окно и переулок” (ДЖ, стр. 61). Но уже при последнем прощании с любимым, Лара неоднократно сожалеет о том, (стр. 577, 588) что его не хоронят, согласно церковному обычаю:

Она подумала: „Как жаль все-таки, что его не отпевают по-церковному! Погребальный обряд так величав и торжественен. Большинство покойников недостойны его. А Юрочка такой благодарный повод! Он так всего этого стоит, так бы это „надгробное рыдание творяще песнь аллилуия” оправдал и окупил”. (ДЖ, стр. 579)

Религиозность Маргариты не так очевидна, как Ларина, это качество у нее, скорее, преломлено через хронику исторических событий, пересказанных Мастером в его романе о Понтии Пилате. И, всего вероятнее, что в реальность Иешуа она поверила благодаря „угаданному Мастером сыну

звездочета" (ММ, стр. 295). Судьба Маргариты еще более отделена от обрядовости и религиозной традиции, выражаемой церковью, чем судьба Лары, что, опять же, оправдывается, временной, событийной и образной разницей в судьбах обеих героинь. В силу своеобразия ее религиозного чувства, полного отграничения этого чувства от традиционно-церковного, молитва Маргариты носит чрезвычайно личный, даже в некоторой степени, домашний характер:

Я верую! - шептала Маргарита торжественно, - я верую! Что-то произойдет! Не может не произойти, потому что за что же, в самом деле, мне послана пожизненная мука? Сознаюсь в том, что я лгала и обманывала и жила тайной жизнью, скрытой от людей, но все же нельзя за это наказывать так жестоко. Что-то случится непременно, потому, что не бывает так, чтобы что-нибудь тянулось вечно... (ММ, стр. 177)

В этой молитве совершенно отсутствует та торжественность церковнославянского обряда, по которому над гробом Юрия так томилась и печалилась Лара. В структуре молитвы Маргариты нетрудно обнаружить основные три элемента любой молитвы. Этими элементами выявляются, первое: признание молящимся авторитета того, к кому он обращается, что выражено в торжественном шепоте Маргариты: «Я верую». Вторым и третьим элементами, которые мы находим в приведенной цитате, являются традиционные покаяние и выражение надежды на положительное разрешение ситуации. Но именно в простоте и обиходности «разговора» Маргариты с Богом, сказывается ее

врожденная религиозность и та же концентрированная сила человеческого достоинства, которая, в свое время, не дала ей обратиться с просьбой к Воланду после того, как она „помогла“ ему на балу. Без сомнения, проблема отношений Маргариты с Сатаной, вопрос принципиальный, но, разрешая его, мы должны помнить, что в романе Булгакова отношения между Иешуа и Воландом, — это вовсе не типичные отношения между Христом и Антихристом. Автор многократно отмечает, что эти отношения представлены неразрывной связью между светом и тенью. Имея в виду эту нерасторжимость, Воланд, раздражаясь из-за непонятливости Левия Матвея, а также связывая ее с несвободой Левия и называя его рабом, пытается вразумить незадачливого ученика Иешуа: „... Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей глупой фантазии наслаждаться голым светом?“ (ММ, стр. 290). В то же время, касаясь отношений Маргариты и Воланда, мы не должны забывать, что пошла на них Маргарита только ради Мастера, во имя своей любви к нему, не имея личных, эгоистических целей: „Нет, погодите... Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет“ (ММ, стр. 186). Способность Лары и Маргариты к самопожертвованию, в свое время, явилась одной из определяющих черт, благодаря которой они попали в категорию творческих индивидуальностей. Как мы знаем, то же качество вернуло Дудорова и Гордона к свободе выбора, отделив их от мышления индивидуализма. Этим же

качеством мы руководствовались, отмечая творческую индивидуальность Христины Орлецовой. С Христиной читатель никогда не встречается прямо и непосредственно. Впечатление от ее образа создается опосредствованно, главным образом, через жениха, Иннокентия Дудорова. В общем, это впечатление довольно импрессионистично, правда, достаточно, для восприятия ее образа, как чистого, способного на самопожертвование: „Христина чудом храбрости и находчивости проникла в немецкое расположение, взорвала конюшню, живую была схвачена и повешена“ (ДЖ, стр. 584). Недостаточность развития образа Христины Орлецовой не раскрывает нам прямой причины: за что церковь причислила ее к лику святой, так как этот факт в романе, лишь констатируется, но не оправдывается: „Говорят, церковь ее к лику святых причла“ (ДЖ, стр. 584). Но тот фактор, что Христина, как и большинство героев Пастернака, верующих в Бога, была по специальности историком (как и Мастер у Булгакова), является достаточно многозначным и типизирует этот образ. Вера Христины, в союзе со сферой научных интересов, почти автоматически подключает ее в разряд учеников и последователей учения Веденяпина, суть которого он излагал, еще живя в Лозанне, т.е. перед революцией:

Николай Иванович жил в Лозанне. В книгах, выпущенных им там по-русски и в переводах, он развивал свою давнишнюю мысль об истории, как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощи явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому принятое христианство, их

прямым следствием - новая идея искусства. (ДЖ, стр. 79)

Как и Христина, прямой последовательницей Веденяпина названа в романе Серафима Тунцова, образ которой в романе разработан почти так же импрессионистично, как и образ Христины. Правда, Серафима гораздо более приближена к читателю, чем Христина, так как образ Тунцовой не только передан опосредствованно через восприятие ее Ларой и Юрием, но, благодаря занятиям Серафимы с Ларой, обогащен, как бы, „личным“ контактом с ней. Глубина и оригинальность эрудиции Тунцовой обсуждаются Ларой и Юрием, ее доброта, талант и естественная религиозность восхищают обоих. Юрий, невольно прослушав тезисы мыслей Серафимы, отмечает: „Конечно, все это от дяди Коли, - думал он. - Но какая талантливая и умница (ДЖ, стр. 481). Действительно, Серафима проповедует продолжение мыслей Веденяпина об искусстве и христианстве:

Я сказала бы, что человек состоит из двух частей. Из Бога и работы. Развитие человеческого духа распадается на огромной продолжительности отдельные работы. Они осуществлялись поколениями и следовали одна за другой. Такою работою был Египет, такою работою была Греция, такой работою было библейское богопознание пророков. Такая, последняя по времени, ничем другим пока не смененная, всем современным вдохновением совершаемая работа - христианство. (ДЖ, стр. 477)

Преемственность Веденяпинских идей о религии, которые в романе Доктор Живаго часто передается

через героев из разрядов творческих и блуждающих индивидуальностей, составляет канву этого вопроса в произведении. В этом отношении, Николай Веденяпин представлен в качестве основы, на которую нанизаны важнейшие вопросы, интересующие представителей интеллигенции у Пастернака. С первого нашего знакомства с ним, Веденяпин одновременно выполняет функцию связующего звена и отправной точки важнейших мотивов произведения: религии, искусства, их места в истории. Впоследствии, после революции, когда имя Веденяпина практически исчезает из романа, его мысли развиваются и передаются через Юрия, Лару, Симочку, Христину, Гордона и Дудорова. Будучи творческой личностью, Веденяпин не оставляет таких прямых доказательств своего творчества, как дневник или стихотворения Юрия. Но его мысли, представленные в начале произведения, являются как бы тезисами, на основе которых развиваются все творческие и блуждающие индивидуальности произведения. Конечно же, венцом их продолжения и развития являются дневник и стихотворения доктора, однако, эхо преемственности Веденяпинских идей явно слышится в только что приведенных рассуждениях Симушки:

Вы не понимаете, что можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего он, и в то же время знать, что человек живет не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее

будущему преодолению. (ДЖ, стр. 17)

Веденяпин отрицает наличие истории у человечества до принятия христианства. Он полагает, что основные «правила» истории были выражены впервые в Нагорной проповеди, а история началась, когда каждая отдельная личность свободно и всецело «погрузилась» в учение Иисуса: «Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, оспой изрытых калигул, не подозревавших, как бездарен всякий поработитель... Века и поколения только после Христа вздохнули свободно» (ДЖ, стр. 17). Основа религиозной философии Веденяпина перекликалась с философией представителей русского религиозно-философского ренессанса, одной из главных идей которого являлся свободный приход личности к идеям Христа. Бердяев, как представитель этого движения, тоже выдвигал идею о становлении и принадлежности свободы христианскому учению: "Freedom was a gift of Christianity to a redeemed mankind. It was not known to Greece and the ancient East, where man was bound by necessity, by the order of nature, by fate. Christianity gave him full freedom, both initial and final, the freedom of the first Adam as well as of the second, of choice of evil as well as of the good".⁴ Отражение другой важнейшей идеи христианства о жертвенности Христа во имя человека мы находим не только типичной чертой интеллигента, но и оплотом русского религиозного ренессанса. Бердяев утверждает, что распятие Христа является реалистическим, но одновременно и символическим претворением этой жертвенности, что в ней раскрывается мистерия и суть отношений между Богом и современным человеком (христианской эпохи): «За этим лежит мистерия духа, мистерия

самой первожизни, в самой глубине бытия Агнец приносится в жертву за грехи мира".⁵ Той же идеей жертвенности и ее соединением со свободой личности, обосновывает Веденяпин свое понимание христианства, которое мы находим типичным не только для русского религиозного ренессанса, но и для тех представителей интеллигенции, которые нашли себя в Боге.

В романе Булгакова Мастер и Маргарита фигурой, через которую преломляются и с которой начинаются все религиозные вопросы, является Воланд. В некотором отношении, Воланд выполняет ту же функцию в произведении Булгакова, что и Веденяпин в произведении Пастернака. Он играет роль основы, на которую нанизываются вопросы религии и отношение к ней различных разрядов интеллигентов и других литературных героев романов. Помимо этой роли, своеобразие позиции Воланда выражается в том, что он, совершенно открыто и без шифра представляет собой довольно редкое явление в русской литературе - самого дьявола. На первый взгляд, то, что дьявол у Булгакова представляет собой апологета Христа, кажется невероятно оригинальным экспериментом. Но вспомнив, что в начале века многие, включая Мережковского, затруднялись порой в определении границы между Христом и Антихристом, тема эта потеряет полноту оригинальности. О величине этой проблемы (трудности определения между Богом и Дьяволом) свидетельствует Бердяев, отмечая, что проблема эта - современная, так как в старые времена Добро и Зло настолько были явны, что не подлежали путанице:

To-day the soul of man no longer rests upon secure foundations,

everything round him is unsteady and contradictory, he lives in an atmosphere of illusion and falsehood under a ceaseless threat of change. Evil comes forward under an appearance of good, and he is deceived; the faces of Christ and of Antichrist, of man become God and of God become man, are interchangeable. A good example is provided by the work of Merejkovsky, who could not with certainty tell Christ from Antichrist...⁶

Вересаев в „Невыдуманных рассказах“ приводит воспоминание своего приятеля, Чулкова, о Василии Розанове, пользовавшемся такой же популярностью у интеллигенции, как и Мережковский: „...Но покойный Георгий Иванович Чулков рассказывал мне. Однажды он спросил Розанова: - Кто же такое для вас Христос? Розанов усмехнулся, наклонился к уху Чулкова, ладонью загородил сбоку свой рот и прошептал: - Дьявол-с!“⁷

Идея внешнего сходства Христа и Антихриста гораздо сильнее, чем в анекдоте, пересказанном Вересаевым, живет в повести Владимира Соловьева Три разговора, которая, как известно, была самым популярным произведением из всех работ знаменитого русского философа и литератора. В небольшой повести этого сборника содержится рассказ о том, как Антихрист, оказав невероятные услуги человечеству, снискал его всемирную любовь и признательность и стал императором „всемирного человечества“.⁸ Желая занять место Христа в душах людей, и, тем самым, отнять у них Спасение, этот император пытается соблазнить и христианскую церковь, что ему бы вполне удалось, если бы не „бдительность“ православного старца Иоанна, узнавшего Антихриста и спасшего, таким образом, человечество от соблазна. Внешняя схожесть Бога и Сатаны у Соловьева - только литературно-художественный прием. Но для нас

использование этого приема показательно как его принято, так и популярностью, так как основа сюжета, - объединение христианских церквей. Присмотревшись внимательнее к образу Воланда в Мастере и Маргарите, легко убеждаешься: сомнения некоторых представителей русского христианского возрождения. о внешнем сходстве Христа и Антихриста, уже вполне разрешились в этом романе. Бог и Дьявол определены каждый в своем "ведомстве", и несмотря на очевидность связующего их звена, - человека, каждый выполняет строго свою функцию. Мы уже неоднократно отмечали, что со своего первого и до последнего появления на страницах романа, Воланд является проводником идеи существования Христа. И если в начале он пытался убедить Берлиоза и Бездомного принять без доказательств то, что Иисус Христос - не фантазия, то устав от их недоверия, Воланд признается в своем личном присутствии в эпоху Христа и свидетельствует о Нем:

- Видите ли, профессор, - принужденно улыбнувшись, отозвался Берлиоз, - мы уважаем ваши большие знания, но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения.

А не надо никаких точек зрения! - ответил странный профессор, - просто он существовал, и больше ничего.

-Но требуется же какое-нибудь доказательство... - начал Берлиоз.

И доказательств никаких не требуется, - ответил профессор... Дело в том... и тут профессор пугливо оглянулся и заговорил шепотом, - что я лично присутствовал при

всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте... (ММ, стр. 19)

Будучи постоянным и упорным защитником идеи существования Христа, Воланд, таким образом, оправдывает и доказывает свое бытие. Подобная тенденция в русской литературной практике (о том, что Добро и Зло не столько исключают, сколько подтверждают друг друга) находит параллель в философии таких героев Достоевского, как Иван Карамазов, Родион Раскольников. Бердяев, полагая, что эта мысль не ограничивается мышлением некоторых героев Достоевского, но составляет основу мироощущения самого автора, заключает: "The existence of evil is a proof of the existence of God. If the world consisted wholly and uniquely of goodness and righteousness there would be no need for God, for the world itself would be good. God is because evil is..."⁹ В романе Мастер и Маргарита, Воланд не только не пытается заменить собою Христа, но, внушая Маргарите несовместимость своих и Его функций, объясняет ей, на примере Фриды, что милосердие - деяние Христа, но не Антихриста: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами. Не спорю, наши возможности довольно велики, они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие люди... Но просто какой смысл в том, чтобы сделать то, что полагается делать другому, как я выразился, ведомству?» (ММ, стр. 229). Объяснение Воланда подкрепляется текстом романа. Так, Фрида, после «прощения», т.е. милосердного акта, совершенного Маргаритой, изображает собою явление креста: «Послышался вопль Фриды, она упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой» (ММ, стр. 230). А Воланд спрашивает у Левия Матвея,

пришедшего от Иешуа просить за Мастера и Маргариту, отчего „представители“ света не возьмут их к себе: „ - А что же вы не берете его к себе, в свет? - Он не заслужил света, он заслужил покой, - печальным голосом проговорил Левий” (ММ, стр. 290). Этим вопросом Воланд более, чем определенно размежевывает оба мира, подтверждая их разность и функциональную несовместимость. Несмотря на значимость роли Воланда, в произведении показана немногословность этого героя. Место Воланда в романе закрепляется двумя параллельными типами символов, характеризующими его внешний облик. Условно я бы назвала эти типы символов: открытыми символами и скрытыми символами. К открытым я бы отнесла прямо напрашивающееся сравнение Воланда с Мефистофелем Гете и Гуно, которое, типизирует Булгаковского героя. Мастер, по описанию Иванушки немедленно „узнавший” Сатану, „удивляется” невежеству Бездомного: „ - Ну вот... ведь даже лицо, которое вы описывали... разные глаза, брови! Простите, может быть, впрочем, вы даже оперы „Фауст” не слыхали?”. (ММ, стр. 111). К скрытой символике относится все то, что отображает внешне скрытую сторону „князя тьмы”. В описании настоящего внешнего вида Воланда преобладают исполинского размера детали, окрашенные преимущественно в темные, черные, грозные тона. Так, черный плащ Воланда закрывает собой „вечереющий небосвод” (ММ, стр. 304.), его конь выглядит как: „глыба мрака, и грива этого коня - туча” (ММ, стр. 306). Этот вид символов перекликается с заверениями Воланда о том, что он присутствовал в Ершалаиме во время событий, произошедших с Иешуа и Пилатом, правда, присутствие это выражено не в привычном - Мефистофельском облике Дьявола,

а в „естественном“, - природном, где дьявольское изображено в виде картины тьмы. Эта тьма выдает себя (как, впрочем, всегда, когда речь в произведении заходит о Воланде) тесной связью и в то же время непримиримостью со светом:

Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях. Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана. Она уже навалилась своим брюхом на Лысый Череп, где палачи поспешно кололи казнимых, она навалилась на храм в Ершалаиме, сползла дымными потоками с холма его и залила Нижний Город. Она вливалась в окошки и гнала с кривых улиц людей в дома. Она не спешила отдавать свою влагу и отдавала только **свет**. Лишь только дымное черное варево распарывал **огонь**, из крошечной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но **он** угасал на мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз **он** выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы. (ММ, стр. 241, 242)

Если обратить внимание на выделенные слова, то мы заметим количественное преимущество темных тонов, рисующих тучу и заменяющих это слово другие слова (она, черное варево, темная бездна). Слово „свет“ (и его заменители), которое ассоциируется у нас с именем и функцией Иешуа в романе, упоминается только несколько раз, да и то

в качестве пленника тьмы. Любопытно употребление в той же сцене слова „огонь“. При предположении, что Булгаков употребил его в качестве символа, обозначающего Бога-отца, а известно, что для древнееврейской символики Бог - Стихия часто являлся человеку в облике огня, в процитированном отрывке мы обнаружим символические фигуры Бога-отца, Иисуса, Сатаны.¹⁰ Всепоглощающая картина тьмы, объявляющая Ершалаим во время казни Иешуа и знаменующая собой „катастрофу“ (как названо Распятие в Мастере и Маргарите), словно представляет собой сошедшего с неба „князя тьмы“, тоже „посланника“, как и Иешуа, но со своей, особой целью. Этот литературный герой чрезвычайно оригинален в романе Булгакова именно своей второй, скрытой символикой, которая обозначает Сатану в качестве тени Иешуа и показывает в этом отношении нетипичность в раскрытии его образа не только для русской, но и для мировой литературы. Отмечаемое своеобразие показано в том, что если Иешуа послан свидетельствовать о Боге - отце, то Воланд послан свидетельствовать о Иешуа. Он выполняет эту функцию в романе, проводя постоянно теорию о свете и тени, как двух разных отражателях одной воли - невидимого, но всевластного Бога. Подтверждая наше предположение об огне, как метафоре Бога в Мастере и Маргарите, обратимся к одной из страниц романа Булгакова (ММ, стр. 146). Здесь Левий Матвей просит Бога облегчить страдания Иешуа. В этой молитве насчитывается восемнадцатикратное употребление слова Бог и синонимов этого слова. Когда же обнаруживается „реакция“ Бога на моление Матвея, она проявляется в семикратном упоминании слова

„огонь” и его производных. Если мы примем слово „огонь” в качестве постоянной метафоры для Бога, то присутствие Бога у Сатаны подтверждается во внешности „ладшего ангела”: левый, зеленый глаз Воланда постоянно или „горит” или „вспыхивает” огнем (ММ, стр. 15, 17, 19, 39, 205, 229, 289, 291, 305). Часто Воланд глядит именно этим „огненным взглядом” или в моменты, когда нарушается справедливость, или, когда он особенно чем-то заинтересован: „Наконец Воланд заговорил, улыбнувшись,, отчего его искристый глаз как бы вспыхнул” (ММ, стр. 206). В то же время, присутствие „темной” силы у Воланда подчеркивается его вторым глазом, который, сопутствуя первому, обозначен прямо противоположной, как бы „мертвящей” функцией: „Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотою искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый - пустой и черный, вроде как узкое игольное ушко, как выход в бездонный колодец” (ММ, стр. 205).

В то же время, Значение огня, как всеобщего начала, явствуется и в двадцать девятой, последней для Мастера и Маргариты главе пребывания обоих любовников в „нашем мире”: „Тогда огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем” (ММ, стр. 299).

В романе Доктор Живаго, особенно в „произведениях” Юрия, тоже есть „постоянный” символ Бога. Этим символом выявляется слово „лес”. Вернее, лес и деревья - это места обители Бога на земле: „Доктору казалось, что поля он видит тяжело заболев, в жарком бреду, а лес - в просветленном состоянии выздоровления, что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка дьявола” (ДЖ, стр. 54). Так, в девяти из двадцати пяти

стихотворений, принадлежащих в романе Пастернака Живаго, слова „лес“ и дерево употребляются регулярно:

И лес раздет и непокрыт,
и на Страстях Христовых,
как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых. (ДЖ,
стр. 627)

„На Страстной“ - стихотворение цикла, в котором наиболее ярко выражено олицетворение деревьев, представляющих толпу молящихся вскоре после Распятия. Лес выглядит осиротевшим, его персонификация вызывает картину смерти близкого существа. Образная детализировка стихотворения, особенно картина наводнения, последовавшая, видимо, после Распятия, удивительно совпадает с прозаическим описанием того же момента у Булгакова:

И со Страстного четверга
Вплоть до Страстной субботы
Вода буравит берега
И вьет водовороты. (ДЖ, стр.
628)

Совпадение это двойное, так как глава „Казнь“, в которой описывается наводнение, так же приписывается Мастеру, как „На Страстной“ - Юрию:

Ливень хлынул внезапно и застал кентурии на полдороге на холме. Вода обрушилась так страшно, что, когда солдаты бежали книзу, им вдогонку уже летели бушующие потоки.

Солдаты скользили и падали по размокшей глине, спеша на ровную дорогу, по которой уже чуть видная в пелене воды - уходила в Ершалаим до нитки мокрая конница... Прошло несколько минут, и на вершине холма остались только эти два тела и три пустых столба. Вода била и поворачивала эти тела. (ММ, стр. 149)

Помимо этих очевидных совпадений в образности и событийно - описательных явлениях в обоих произведениях, необходимо заострить внимание еще на одном общем моменте в сюжетах романов Булгакова и Пастернака. Об этом моменте уже упоминалось вскользь, но ему не уделялось достаточно внимания. Имеется в виду духовное безразличие героев-индивидуалистов по отношению к вопросам религии. Так, Комаровский и Евграф Живаго, возглавляющие «отряд» индивидуалистов в романе у Пастернака, не только никак не относятся к Богу, но, Комаровский, в частности, отмечен неправедной жизнью и отрицательным, почти тлетворным влиянием на окружающих. Жизнь Евграфа окружена таинственностью и непримиримостью с Богом. Несмотря на то, что Евграф часто приходит на помощь брату, помощь эта никогда не выглядит бескорыстной, а, скорее, похожа на искушение. Юрий Живаго проходит через много искушений, перед двумя искусителями, Комаровским и таинственным Евграфом Живаго, появляющимся всегда неожиданно и почти мистически в самые неустойчивые моменты жизни Юрия, он теряется. Недоброе предчувствие духовного бесчестья охватило Юрия уже в тот момент, когда он впервые узнал о существовании брата. Совершенно безрадостно, как о величайшей

неприятности, он рассказывает Анне Ивановне о брате и его матери:

Оказывается, еще при жизни мамы отец увлекался одной мечтательницей и сумасбродкой, княгиней Столбуновой-Энрици. У этой особы от отца есть мальчик, ему теперь десять лет, его зовут Евграф.

Княгиня - затворница. Она безвыездно живет с сыном в своем особняке на окраине Омска на неизвестные средства. Мне показывали фотографию особняка. Красивый, пятиоконный дом с цельными окнами и лепными медальонами по карнизу. И вот все последнее время у меня такое чувство, будто своими пятью окнами этот дом недобрый взглядом смотрит на меня через тысячи верст, отделяющие Европейскую Россию от Сибири, и рано или поздно меня сглазит. (ДЖ, стр. 84)

Нежеланием искушения, возможно, подчеркнуто неузнавание Евграфа Юрием при их первой встрече. А так как в романе подчеркивается значение сна как откровения, даже ясновидения в судьбе Юрия Живаго (ДЖ, стр. 332), то вполне допустимо представление Евграфа духом смерти в полубреду Юрия, во время его болезни. „Совершенно ясно, что мальчик этот - дух его смерти или, скажем просто, его смерть. Но как же может он быть его смертью, когда он помогает ему писать поэму, разве может быть польза от смерти, разве может быть в помощь смерть?“ (ДЖ, стр. 240). Евграф играет в жизни Юрия роль такого же связного между смертью и Воскресением, творчеством и „нетворчеством“, которую выполняет Воланд в судьбе Мастера.

Граница, разделяющая героев, типа Мастера и Юрия, с одной стороны, и Воланда, и Евграфа, с другой, выявляется в тяготении Юрия и Мастера в их творчестве не только к вопросу о жизни и смерти, но и к тому, что произошло с сыном Бога непосредственно после смерти и перед Воскресением. В романе Булгакова - это одна из тем "произведения" Мастера, которая разрешается с помощью Воланда. В романе Пастернака - это поэма "Смятение", которую "помогает" Юрию писать Евграф. Поэма эта не сохранилась в записях Живаго, но сюжет ее описан в прозаической части романа:

Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной червивой земли осаждает, штурмует бессмертное воплощение любви, бросаясь на него своими глыбами и комьями, - точь в точь как налетают с разбега и хоронят под собою берег волны морского прибоя. Как три дня бушует, наступает и отступает черная земная буря. (ДЖ, стр. 241)

Совпадение образных и семантических ассоциаций в художественном описании Мастером и Юрием ситуативного момента сразу после Распятia поддерживается и подкрепляется как бы физическим присутствием Воланда и Евграфа в произведениях обоих. Причем, и Воланд, и Евграф не только непосредственно ассоциируются со смертью, но и "участвуют" в воскресении (ДЖ, стр. 241; ММ, стр. 305, 307).

Образ и мотив Сатаны (часто - это показ дьявольских черт у некоторых персонажей в романе Пастернака) разработаны в Мастере и Маргарите и Докторе Живаго творчески, поражая интересными

совпадениями, кажущимися, порой, типичными для художественного воображения обоих писателей; но у Булгакова, наряду с мистическими и реалистическими описаниями Дьявола, преобладают юмор и ирония, в то время, как у Пастернака в изображении Дьявола или дьявольских характеристик у героев, превалируют элементы мистики и реальности. Другим важным отличием определяется то, что дьявольскими чертами в романе Пастернака наделены, главным образом, два героя: Евграф и Комаровский, причем, у Комаровского роль довольно однобока. Она выражается в чрезвычайном эгоизме последнего и в том, что он часто выступает в роли искушителя. Вспомним, что именно Комаровскому Юрий Живаго отдает Лару почти без борьбы, более того, в характере отношений между Юрием и Комаровским прослеживается деталь, замечаемая также в отношениях между Мастером и Воландом. Так же, как и Мастеру, спирт приносит Юрию временное забвение:

Юрий Андреевич встал, быстро утер слезы,
удивленно - рассеянным, устало -
отсутствующим взором осмотрелся кругом,
достал оставленную Комаровским бутылку,
откупорил, налил из нее полстакана, добавил
воды, подмешал снегу и с наслаждением, почти
равным только что пролитым безутешным
слезам, стал пить эту смесь медленными,
жадными глотками. (ДЖ, стр. 525-526)

Спирт упоминается в связи с Комаровским, предлагающим его Юрию в качестве орудия искушения несколько раз (ДЖ, стр. 491, 522). В то же

время, спиртное является одной из самых значимых деталей в романе Мастер и Маргарита. Вино постоянно ассоциируется с кровью (ММ, стр. 242, 243, 297), а спирт, так же, как и в романе Доктор Живаго, представлен таким же символическим закабалением духовного у Мастера, как мы уже наблюдали у Юрия: „И стаканчик подмигнул, блеснул в лунном свете, и помог этот стаканчик. Мастера усадили на место, и лицо больного приняло спокойное выражение“ (ММ, стр. 232).

Но если искушение было единственной влиятельной функцией Комаровского, то очевидность другой, противоположной функции, функции искупления, видима только в роли Воланда и Евграфа. Будучи орудиями искушения и как бы неся его в одной руке, Воланд и Евграф в другой несут добро и искупление. Юрий Живаго, возможно, не пытался разгадывать секрета могущества своего брата по той же причине, по которой и Мастер: „не боясь ничего, потому, что все уже испытал“ (ММ, стр. 295), - не противился искушению, предложенному Воландом: „Ну и ладно, ладно, - отозвался Мастер и, засмеявшись, добавил: - Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну что ж, согласен искать там“ (ММ, стр. 295).

Воланд одарил Мастера не только тем, что как бы „восстановил“ его личность, рукопись и воссоединил Мастера с Маргаритой, но и тем, что вместе с Иешуа, прочитавшим роман, дал Мастеру власть принести Пилату искупление. Искупление, дарованное Пилату Мастером, в свою очередь, привело к искуплению самого Мастера, к отпущению его личных грехов:

... и память Мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто - то отпускал на свободу Мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат. (ММ, стр. 309)

Свобода, предложенная Юрию Евграфом, тоже выражалась, главным образом, в отношении творчества доктора. Ведь именно Евграф собрал и издал сочинения брата, и он же помог Юрию собраться с силами и организовать последний творческий период:

Оказалось, Евграф случайно в Москве, куда приехал совсем недавно. По обыкновению он сваливался как с неба и был недоступен расспросам, от которых отделялся молчаливыми улыбочками и шутками. Зато с места в карьер, минуя мелкие бытовые частности, он по двум - трем, заданным Юрию Андреевичу вопросам проник во все его печали и неурядицы и тут же, на узких поворотах переулка, в толкотне обгоняющих их и идущих навстречу пешеходов, составил практический план, как помочь брату и спасти его. (ДЖ, стр. 563, 564)

В этом понимании свобода, несомая Мастеру и Юрию Воландом и Евграфом, основывалась не на враждебности добра и зла, искушения и искупления, а на глубоком взаимопроникании света и тьмы, макрокосма и микрокосма, признании гармонии

Духа в многообразии, проявляющемся в неразрывности, о которой заявляет Левию Матвею Воланд: „Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?“ (ММ, стр. 290).

Все три (обозначенных ранее) группы интеллигенции в обоих романах проходят через испытание свободой выбора отпадения или принадлежности к Богу. Творческие и блуждающие индивидуальности используют эту свободу в качестве основы своего миропонимания, осознавая категорию свободы в том плане, о котором говорит Бердяев:

Несвободные не нужны Богу, не входят в божественный космос. Поэтому свобода не есть право, а есть обязанность. Свобода - религиозная добродетель. Несвободный, раб не может войти в царство Божье, он не сыновен Богу и подчинен низшим сферам.¹¹

Ни один из героев - индивидуалистов, включая Каифу, первосвященника, не обладали ни врожденной, ни приобретенной свободой, которой отличались творческие и блуждающие индивидуальности. В свое время, когда разрабатывались разные категории интеллигента, ограниченность, фанатизм индивидуалистов явились для меня основными предпосылками для определения героев романа в эту категорию. Помимо этого, вопрос о свободе выбора между верой в Бога и атеизмом отличается сходством,

важностью и типичностью проблематики для обоих произведений. Нетипичное в Мастере и Маргарите и Докторе Живаго отмечается в том, что вопрос о духовной свободе или ее порабощении уже долгое время не затрагивался в советской литературе, а в обоих романах проявился достаточно оригинальным явлением. Сходство же выделяется в том, что для обоих авторов вопрос о духовной свободе, о добровольной вере или безверии явился ключевым и типичным по важности в показе судьбы интеллигента.

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Б. Филиппов. „Об ордене русской интеллигенции“, Н.Р.С. 15 сентября, 1985 года.
- 2 Даты даются по диссертации Анны Мацовой: Личность и время в структуре романа Б. Пастернака Доктор Живаго.
- 3 N. Berdyaev. Dostolevsky, p. 189.
- 4 N. Berdyaev. Dostoievsky, p. 73.
- 5 Н. Бердяев. Философия свободного духа, стр. 131.
- 6 N. Berdyaev. Dostolevsky, p. 60-61.
- 7 В. Вересаев. Невыдуманные рассказы. Москва: „Художественная литература“, 1968, стр. 595.
- 8 Вл. Соловьев, Три разговора изд. им. Чехова. 1954 год. стр. 201.
- 9 Berdyaev, Dostoievsky, p. 87.
- 10 В исследовании Гершензона Ключ веры (см. библиографию), мысль об огне, как символу и сути Божественного естества, приобретает глубокое философское обоснование:

Твердо установлено одно, что Бог по своей природе - огонь. Ветхий завет изображает различные состояния Бога как различные виды огня. Моисею Бог впервые является в пламени, объявшем терновый куст; это был

как бы эфирный огонь: куст горел, но не сгорал. Исх. 3 : 2. И все же он подлинный огонь, тот самый, которым горят дрова на земле. Распаленный гневом, он извергает пламя, дым и горящие угли. Книга чисел рассказывает: воспламенился гнев Божий на Израиля и разгорелся у них огонь Господень и начал истреблять край стана; (Числа 16:47) но Моисей помолился Богу и огонь утих. В 17-ом псалме читаем: «Разгневался Бог; поднялся дым от гнева его и из уст его огонь поядающий: горящие уголья сыпались от Него». Он пышет жаром окрест себя; Дебора поет: «Горы таяли от лица Господа». (Суд. 5. 5.) И эти слова повторяются в Библии много раз - в псалмах, у Исайи, у Михея: горы тают от лица Господа всей земли, как воск от плавящего огня, как от кипящего воду. (Псалом 96. 5. Иона. 2:9, Мих. 1:4.) (М. Гершензон, КЛЮЧ ВЕРЫ. Петербург: «Эпоха», 1922, стр. 3)

Еще когда обсуждалась книга Зеркалова, я приняла его точку зрения на то, что хотя в романе Булгакова интерес заострен на событиях из Нового Завета, восприятие Бога-отца и Бога-сына основывается на философском, событийном, историческом и литературном смешении Ветхого и Нового Завета. Вследствие этого, предположение о том, что в Мастере и Маргарите используется древнееврейская метафора Бога-отца в качестве стихии огня, кажется вполне уместным.

11 Н. Бердяев. Смысл творчества, стр. 192.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛЮБОВЬ, КАК ОБНОВЛЕННЫЙ МОТИВ В РОМАНАХ ДОКТОР ЖИВАГО И МАСТЕР И МАРГАРИТА

Мотив любви был отмечен в качестве одного из ведущих при выделении общности мотивов, повлиявших на судьбу интеллигентов в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите. Характерные сходные черты интимных отношений главных героев обоих произведений подсказали возможность использования Булгаковым и Пастернаком одного художественного принципа при их описании. Этим общим художественным принципом выделяется романтизм. Но если у Булгакова постоянны доказательства присутствия характерных черт романтизма в отношениях между Мастером и Маргаритой, то, зная нетерпимость Пастернака к самому термину «романтизм», необходимо объяснение его употребления в данной работе. Вопрос об отношении Пастернака к романтизму - не новый в литературоведении. Особенно интенсивно он обсуждался на парижском семинаре, посвященном Пастернаку.¹ В обсуждении участвовали: М. Дюрчинов, П. Франс, А. Мшанецкая, А. Синявский, Л. Флейшман, В. Эрлих, Е. Эткинд и другие. Как основные докладчики (первые два), так и участники дискуссии, пришли к заключению, что когда Пастернак отмежевывается от понятия «романтизм», он, в первую очередь, отказывается от всего, что кажется ему отрицательным не только в современном литературном мире, но и в собственной работе. Эрлих в своем выступлении

предлагает рассматривать отношение Пастернака к романтизму, не заостряя внимания на теоретических заявлениях, писателя:

Конечно, совершенно ясно, что одна из трудностей проблемы состоит в том, что романтизм явление гетерогенное, и что если мы говорим, что мы против романтизма или за романтизм, то прежде всего встает вопрос, о каком аспекте романтизма идет речь. И тут, с точки зрения концептуальной последовательности, многое из того, что говорит Пастернак, и односторонне, и противоречиво, и иногда даже просто неправильно. Он не только недооценил романтизм как литературное движение, как литературный импульс, как это уже было сказано, он недооценил собственный романтизм.²

Эткинд строит свою «защиту» Пастернака-романтика на сравнении Лермонтова и Пастернака, устанавливая не только прямую преемственность между ними, но и утверждая Пастернака ближайшим наследником Лермонтова. Как и Эткинд, Синявский связывает имена Пастернака и Лермонтова, отмечая как коренную черту Пастернаковской психологии - стремление писателя отмежеваться от наиболее близкого:

Среди поэтов футуристической формации, то есть работавших на резких снижениях стиля, Пастернак, условно говоря - романтическая фигура. И невольно возникает вопрос, подозрение: не служит ли здесь внутренняя близость истинной причиной отталкивания

Пастернака и его предвзятого, преувеличенного стремления выдать романтизм, романтизм вообще, за какое-то плохое, второсортное искусство, чисто декоративное, орнаментальное, украшающее, а всех хороших романтиков объявить реалистами, начиная с Лермонтова и кончая Верленом.³

Парижская дискуссия подтверждает предположение о том, что романтизм - достаточно родственный Пастернаку метод. Основываясь на этом утверждении, мы попробуем доказать, что Пастернак, как и Булгаков, использовал романтизм в качестве основного принципа при описании любви главных героев Доктора Живаго. Называя романтизм в качестве ведущего метода, принятого в описании общего мотива любви в романах Булгакова и Пастернака, я имею в виду обновленный подход к методу, которым пользовались оба автора на основе преемственности и связи с общими культурными традициями. В то же время осознавая расплывчатость самого понятия «романтизм», было решено придерживаться точки зрения Рене Веллека.⁴ Помимо этого, я нахожу полезным мнение Стендаля, приводимое в книге Фэрст.⁵ Позиция Веллека основана на том, что романтизм базируется на связи особенностей воображения, отношения к природе, богатстве символики и своеобразии мотивов и тем.⁶ Стендаль считает, что романтизм в любую эпоху является представителем искусства сегодняшнего дня. По мнению Чижевского, которому следует и Веллек, в произведении искусства, привлекающем романтический метод, используются три вида мотивов: постоянные, временные и переходные. Постоянные являются

неотъемлемой характеристикой романтизма, временные могут появляться в одну определенную эпоху или характеризовать несколько, а переходные появляются в различные литературные эпохи, но характерны тем, что часто принимают другие формы, а порой и выражают совершенно другое значение. Принимая за основу эту теорию, было решено разбить на три условные группы выделенные мотивы и темы, использованные при описании чувств героев в Мастере и Маргарите и Докторе Живаго. Большинство из этих мотивов, будет обсуждаться позже, но основной - роль природы - в обоих произведениях до сих пор был несправедливо опущен литературоведами. Природа является непосредственным "героем" обоих романов. В романе Булгакова, описания природы или ее явлений, появляются всегда в эмоционально кульминационный момент сюжета. Довольно часто природные явления описываются с помощью тропов. Так, например, полет Мастера и Маргариты в компании Воланда происходит ночью, где ночь - типичный пример прозопопеи:

Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в загрустившем небе белые пятнышки звезд.

Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы.

И когда Маргарита, обдуваемая прохладным ветром, открывала глаза, она видела как меняется облик всех, летящих к своей цели. (ММ, стр. 305)

Порой явление природы дано не в непосредственном описании, а с помощью символа или метафоры. В главе, посвященной казни Иешуа,

туча метафорически представляет реакцию Бога на смерть Иешуа. Описанию тучи отдано гораздо больше времени, чем самому Иешуа. При первой встрече Мастера и Маргариты таким символом показаны желтые мимозы, замененные впоследствии общей любовью возлюбленных к розам:

Когда шли майские грозы и мимо
подслеповатых окон шумно катилась в
подворотню вода, угрожая залить последний
приют, влюбленные растапливали печку и пекли
в ней картофель. От картофеля валил пар, черная
картофельная шелуха пачкала пальцы. В
подвальчике слышался смех, деревья в саду
сбрасывали с себя после дождя обломанные
веточки, белые кисти. Когда кончились грозы и
пришло душное лето, в вазе появились
долгожданные и обоими любимые розы. (ММ,
стр. 117)

Методом остранения подан монолог Маргариты в главе „Прощение и вечный приют“. Этот монолог отмечен дополнительным, но, следуя шкале Веллека, постоянным романтическим мотивом - избавления возлюбленных от пожизненных мук в другом мире:

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 землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она

одна успокоит его. (ММ, стр. 304)

Природа, ее состояние, играет значимую роль не только в лирических отношениях главных героев, но и в эстетической системе романа Пастернака в целом. Особенно наглядно это положение в «Стихотворениях Юрия Живаго». Из двадцати пяти стихотворений цикла, в двадцати двух, наряду с лирическим героем, природа занимает первостепенное положение. Да и в оставшихся трех: «Гамлет», «Объяснение», «Магдалина», - семантическое поле лексики по природе как бы отодвинуто на задний план, но вовсе не изгнано эмоционально приподнятой лексикой монолога лирического героя. На примере «Гамлета» можно указать излюбленный романтиками образ ночи, пугающий лирического героя-поэта ужасом неизвестности:

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
(ДЖ, стр. 600)

В прозаическом пласте произведения образ природы - постоянный спутник Юрия Живаго и в его отношении к Богу, и в связи с творчеством, и конечно, в личных отношениях. В главе «Рябина в сахаре», а последующий пример один из многих, Юрий Живаго персонифицирует рябиновое дерево, наделяя его Лариными чертами. Немного далее в том же примере наблюдаем обратный троп, - овеществление:

А тропинка, по которой шел доктор, привела его

к только что упомянутой рябине.

Она была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах, и простирала две, заснеженные ветви навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит и сам себя не помня:

- Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка. (ДЖ, стр. 43)

В романе Булгакова Воланд неоднократно называет Мастера романтиком и эпоха, к которой он причисляет и которой соблазняет Мастера, выявляется романтическими характеристиками времен Шуберта и Гете:

Зачем? - продолжал Воланд убедительно и мягко, - о трижды романтический мастер, неужто вы не хотите днем гулять со своею подругой под вишнями, которые начинают зацветать, а вечером слушать музыку Шуберта? Неужели ж вам не будет приятно писать при свечах гусиным пером? (ММ, стр. 308)

У Пастернака, как отмечалось, нет подобных указаний, но зато, наряду с мотивом природы, другой постоянный мотив - напоминание об исключительности, неповторимости чувства, связывающего Лару и Юрия, сопутствует возлюбленным: „О, какая это была любовь, вольная, небывалая, ни на что не похожая. Они думали, как другие налевают“ (ДЖ, стр. 580). В судьбе главных

героев Мастера и Маргариты и Доктора Живаго, патриотизм (как основной мотив романа, современного «Доктору» и «Мастеру») не значил ничего по сравнению с чувством к любимому или любимой. Революция, политика, круговорот событий и бездарная суета наживающихся на перечисленных катаклизмах и событиях были глубоко чужды им. Противовесом такого рода патриотизму выступало у них осознание своего места в мире, отношение к Богу, творчеству, т.е. то, о чем говорила Лара, прощаясь с покойным Юрием:

Вот и снова мы вместе, Юрочка. Как опять Бог привел свидеться. Какой ужас, подумай! О, я не могу. И Господи! Реву и Реву! Подумай! Вот опять что-то в нашем роде, из нашего арсенала. Твой уход, мой конец. Опять что-то крупное, неотменимое. Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это, пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дразги вроде перестройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части, (ДЖ. стр. 581)

У больного и сломленного, опустившегося Мастера, оказавшегося невольно в водовороте правящей от литературы политики, осталось одно желание в жизни - быть с Маргаритой: «Нет, поздно. Ничего больше не хочу в жизни. Кроме того, чтобы видеть тебя» (ММ, стр. 233), - отвечает он ей на обещания наладить его творческую жизнь.

Быт, отношение к нему возлюбленных, считается «низким» явлением в той национальной литературе, к которой принадлежат романы Булгакова и Пастернака. Но и в Мастере и Маргарите, и в

Докторе Живаго наблюдается совершенно безудержное воспевание быта, связанного с сожителем Мастера и Маргариты, Юрия и Лары. Это общая черта обоих романов обозначается здесь в качестве временного мотива. Прелесть Лары показана, прежде всего, в ее домовитости, хозяйственных способностях, врожденном стремлении к домашнему уюту:

Она готовила или стирала, и потом оставшиеся мыльной водой мыла полы в доме. Или спокойная и менее разгоряченная, гладила и чинила свое, его и Катенькино белье. Или, справившись со стряпней, стиркой и уборкой, учила Катеньку. Или, уткнувшись в руководства, занималась собственным политическим переобучением перед обратным поступлением учительницею в новую общеобразовательную школу. (ДЖ, стр. 472)

Гимн быту, „смакование“ его малейших деталей, отличает те немногие часы, которые Мастер и Маргарита проводили вместе. Для Мастера, оказавшегося в доме скорби, это лучшие, сказочные воспоминания его жизни. Он поверяет Иванушке эти воспоминания с такой торжественностью, словно посвящает Бездомного в рыцарский орден.

Иван узнал из рассказа гостя, как проводили день возлюбленные. Она приходила и первым долгом надевала фартук, и в узкой передней, где находилась та самая раковина, которой гордился почему-то бедный больной, на деревянном столе зажигала керосинку, и готовила завтрак, и накрывала его в первой

комнате на овальном столе. (ММ, стр. 116)

Нарочитая приподнятость авторского тона при описании любви Мастера и Маргариты, Юрия и Лары иллюстрирует в обоих романах индивидуальное в отношениях героев, неподражаемость и оригинальность их чувств. В романе Булгакова это отображается в богатстве эпитетов, «высоте» и открытой торжественности изложения: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык. За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь» (ММ, стр. 176).

Чувства Юрия никогда не отличались простотой в смысле упрощенности. В трудный период выбора между Ларой и Тоней, Живаго меньше всего думал о себе. Авторское описание Юриных чувств характерно богатством и образностью используемой лексики:

Изменил ли он Тоне, кого-нибудь предпочтя ей? Нет, он никого не выбирал, не сравнивал. Идеи «свободной любви», слова вроде «прав и запросов чувств» были ему чужды. Говорить и думать о таких вещах казалось ему пошлостью. В жизни он не срывал «цветов удовольствия», не причислял себя к полубогам и сверхчеловекам, не требовал для себя особых прав и преимуществ. Он изнемогал под тяжестью нечистой совести. (ДЖ, стр. 354)

В то же время, избранничество, индивидуальность линий Юрия-Лары, Маргариты-Мастера, - постоянно подчеркивается в произведениях Пастернака и



Булгакова. Типичная и постоянная черта лирических отношений, принятая романтизмом, сказывается в предназначенности героев друг другу. Как в Мастере и Маргарите, так и в Докторе Живаго, „предназначенность свыше“ обеих пар друг другу утверждают именно Маргарита и Лара. Так, Лара, отмечая первозданность своих и Юриных чувств и отношений, сравнивает их с отношениями и чувствами Адама и Евы:

... Осталась одна небытовая, неприложенная сила голой, до нитки обобранной душевности, для которой ничего не изменилось, потому, что она во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой. Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же разделены и бездомны в конце его. (ДЖ, стр. 468)

Для Маргариты вся ее жизнь была ожиданием встречи с Мастером. В беспокойный и счастливый день встречи с Мастером она сказала ему, что жизнь ее была „пуста без него и что если бы эта долгожданная встреча не произошла, она бы отравилась. Мастер же легко и свободно принял философию своей подруги: „Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили, мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя“ (ММ, стр. 115). „Предначертанность“ отношений Юрия и Лары, Маргариты и Мастера, вовсе не контрастирует внезапности открытия этими парами предмета своей любви. Наоборот, неожиданность встречи и расцвета отношений между героями эмоционально и

семантически подразумевают эту предназначенность. Мастер в рассказе Ивану Бездомному о своем первом свидании с Маргаритой признается: «Она поглядела на меня удивленно, а я вдруг, и совершенно неожиданно понял, что я всю жизнь любил именно эту женщину» (ММ, стр. 114). Развивая свое повествование далее, Мастер продолжает настаивать на эффекте неожиданности чувств, возникших у него и Маргариты: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож» (ММ, стр. 115). Лексическая экстравагантность и привлечение стилистически противоположного строя в процитированном описании зарождения любви Мастера и Маргариты, являются экзотическим элементом в этом отрывке. Экзотический или чужеродный (по сравнению с предыдущей и последующей лексикой) материал — постоянный элемент романтизма.

Юрий Живаго, подтверждая предназначенность своей первой встречи с Ларой, рассказывает о том впечатлении, которое произвела на него полудетская Ларина женственность, скрепившая их с этой первой встречи:

Когда ты тенью в ученическом платье
выступила из тьмы номерного углубления, я,
мальчик, ничего о тебе не знавший, всей мукой
отозвавшейся тебе силы понял: эта щупленькая,
худенькая девочка заряжена, как электричеством,
до предела, всей мыслимой женственностью на
свете. Если подойти к ней близко или
потрогаться до нее пальцем, искра озарит
комнату и либо убьет на месте, либо на всю
жизнь наэлектризует магнетически влекущейся,

жалующейся тягой и печалью. Я весь наполнился блуждающими слезами, весь внутренне сверкал и плакал. Мне было до смерти жалко себя, мальчика, и еще более жалко тебя, девочку. Все мое существо удивлялось и спрашивало: если так больно любить и поглощать электричество, как, вероятно, еще большее быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь. (ДЖ, стр. 495)

В качестве еще одного постоянного мотива романтизма обнаруживается точка зрения Northrop Frye.⁷ В своей работе автор прослеживает развитие треугольника начиная от греческого драматического искусства и до наших дней. Несмотря на то, что в названном исследовании обсуждаются, в основном, драматические жанры, Фрай находит, что предложенный принцип треугольника вполне применим и к романному жанру. Правда, третий элемент треугольника, обозначенный у Фрая - "senex" (знак мешающего счастью молодых, пожилого человека), можно отнести, в возрастном отношении, только к Комаровскому в Ларином треугольнике, т.к. все остальные герои в обоих романах - ровесники. Но не этот момент важен для нас при принятии теории Фрая, так как вопрос вовсе не в поисках полного тождества, а в том, согласны ли мы в целом с предлагаемой теорией. Главное ее положение состоит в том, что любовный треугольник является основной двигательной силой сюжета и постоянной предпосылкой к изменению ситуации: "At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero."⁸ Положения, предлагаемые Фраем, как уже говорилось, не всегда совпадают с нашими, но его

идея о любовном треугольнике как движущей силе сюжета, меняющей ситуативно произведение, вполне применимо к обоим романам и отличает Доктора Живаго и Мастера и Маргариту.

История любви Юрия к Ларе утяжелена треугольником, который словно сопутствует доктору на протяжении всей его судьбы. Сначала этот треугольник состоит из Юрия, Тони, Лары. Потом место Лары занимает Марина. В конце романа в Юрином треугольнике Тоню опять заменяет Лара. Юрий, в свою очередь, занимает угол в Ларином треугольнике, который был таким же скользящим, как и его собственный. У Лары ее первый любовный треугольник начался с Комаровского, ее самой и Антипова. Затем Юрий занял место Комаровского. А в последнем варианте Лариного треугольника мертвые Юрий и Павел вытеснили живого Комаровского. Этот художественный момент произведения кажется мне особенно значимым, так как ненавидя свои отношения с Комаровским, Лара объясняет свои чувства заурядностью Комаровского:

Никого не осталось. Один умер. Другой сам себя убил. И только остался жив тот, кого следовало убить, на кого она покушалась, но промахнулась, это чужое, ненужное ничтожество, превратившее ее жизнь в цепь ей самой неведомых преступлений. И это чудище заурядности мотается и мечется по мифическим закоулкам Азии, известным одним собирателям почтовых марок, а никого из близких и нужных не осталось. (ДЖ, стр. 578)

Сравнивая любовные треугольники Юрия Живаго и

Лары, необходимо отметить роль отрицательного полюса, который в Ларином случае сначала выполнялся Комаровским, а затем ее мужем, когда Антипов превратился в грозного фанатика Стрельникова. Эти отрицательные полюса как бы самовытаскивались из треугольника, оставляя Лару наедине и в паре с ее избранником. Подобных отрицательных полюсов не было ни в одном из Юриных треугольников: Тоня, Лара и Марина изображены идеальными подругами, все три лишены эгоизма и, что самое важное, страстно влюблены в Юрия. Так, чувство высоко эмоциональное, страстное и живое чувствуется в каждой строке Тониного прощального письма:

А я люблю тебя. Ах, как я люблю тебя, если бы ты только мог себе представить! Я люблю все особенное в тебе, все ~~выгодное~~ и все невыгодное, все обыкновенные твои стороны, дорогие в их необыкновенном соединении, облагороженное внутренним содержанием лицо, которое без этого, может быть, казалось бы некрасивым, талант и ум, как бы занявшие место начисто отсутствующей воли. Мне все это дорого и я не знаю человека лучше тебя.
(ДЖ, стр. 484 - 485)

Из отмеченной лексики следует, что Тоня находит объяснение своей любви к Юрию в постоянном присутствии в Живаго того, чего не было у Комаровского, - творческой индивидуальности.

Роль Марины в судьбе Юрия затушевана гораздо сильнее, чем роль Тони и Лары. Правда, первый предвестник ее существования, - голос Марины появляется задолго до ее физического появления в

образе взрослой женщины (впервые мы встречаемся с Мариной, когда она шестилетней девочкой приходит к Громеко с отцом, Маркелом).

Голос любимой женщины выделяется немаловажной деталью в произведениях Булгакова и Пастернака. И в Докторе Живаго, и в Мастере и Маргарите, голоса Лары, Марины и Маргариты отмечаются в качестве первичного и основного мгновения, закрепившего и словно предвидевшего будущие отношения главных героев: Для Мастера это первое впечатление от голоса Маргариты сыграло решающую роль в его судьбе. Вспоминая о нем, он говорит Иванушке: «Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами, и как это не глупо, показалось, что эхо ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены» (ММ, стр. 114). Голос Маргариты служит ее опознавательным знаком в трудную для Мастера минуту (ММ, стр. 121). Слова, произнесенные ею при их расставании перед его арестом запоминаются Мастером как: «последние слова в моей жизни» (ММ, стр. 122). Даже интонации ее голоса используются как прием, характеризующий внутренний мир Маргариты. Вспомним сцену на балу, когда Коровьев задает Маргарите провокационный риторический вопрос: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж. - Да, - глухо ответила Маргарита...» (ММ, стр. 215). В этом коротком ответе, благодаря интонации, чувствуется буря эмоций, заключенных в рутину внешне гладких супружеских отношений Маргариты.

В то время, когда физически Лара уже давно отсутствовала в жизни Юрия, отзвуком ее существования для Юрия оставался ее голос. Знаменательно, что эффект Лариного голоса сравнивается с эффектом, производимым на Юрия

голосом его матери. Приведенной деталью подчеркивается и соотносится важность образа Лары в судьбе Юрия, так как несмотря на раннее его сиротство, роль Марии Николаевны Живаго в формировании личности сына, несомненна. Итак, именно голос Лары приносил Юрию образ ее, родня Лару и воспоминания о матери: «Как когда-то в детстве, среди великолепия летней природы в пересвисте птиц мерещился ему голос умершей матери, так привыкший к Ларе, сжившийся с ее голосом слух иногда обманывал его. «Юрочка», — в слуховой галлюцинации иногда слышалось ему из соседней комнаты» (ДЖ, стр. 528).

Голос Марины приснился Юрию как мистическое знамение ее появления в его судьбе в будущем:

Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух. Я запомнил его звук и, воспроизводя его в памяти, перебирал мысленно знакомых женщин, доискиваясь, какая из них могла быть обладательницей этого грудного, тихого от тяжести влажного голоса. Он не принадлежал ни одной. (ДЖ, стр. 331)

Записав эти мысли в Варыкинский дневник, Юрий не сразу узнал голос Марины, когда услышал его наяву. Голос Марины не только выделял ее из заурядности семьи Щаповых, но, по-видимому, и из всего окружающего ее и доктора мира:

Из Марины могла бы выйти певица. У нее был певучий и чистый голос большой высоты и силы. Марина говорила негромко, но голосом,

который был сильнее разговорных надобностей и не сливался с Мариною, а мыслился отдельно от нее. Казалось, он доносился из другой комнаты и находился за ее спиной. Этот голос был ее защитой, ее ангелом - хранителем. Женщину с таким голосом не хотелось оскорбить или опечалить. (ДЖ, стр. 555)

Другой отличительной чертой Марины была ее готовность к самопожертвованию. Всепрощение и терпимость Марины заходили так далеко, что, возможно, именно эти качества и сохранили ее отношения с доктором, так как она единственная из участниц треугольников Юрия проявила жертвенность всецело для и ради Юрия. Лара и Тоня, искренне любя Юрия Живаго, помнили о своих других обязательствах (в первую очередь обе заботились о детях). Марина же извиняла своего доктора во всем:

Марина прощала доктору его странные, к этому времени образовавшиеся причуды, капризы опустившегося и сознающего свое падение человека, грязь и беспорядок, которые он заводил. Она терпела его брюзжание, резкости, раздражительность.

Ее самопожертвование шло еще дальше. Когда по его вине они впадали в добровольную, им самим созданную нищету, Марина, чтобы не оставлять его в эти промежутки одного, бросала службу, на которой ее так ценили, и куда снова охотно принимали после этих вынужденных перерывов. Подчиняясь фантазии Юрия Андреевича, она отправлялась с ним по дворам на заработки. (ДЖ, стр. 556)

Самопожертвование Маргариты выделено отдельным мотивом в романе Булгакова. Привилегированное материальное положение, жизнь в готическом отдельном особняке (в то время, когда почти вся страна спала в бараках), домработница и обеспечивающий все эти завидные для большинства населения молодой, красивый, честный муж, - все эти блага не были для Маргариты так важны, как минуты, проведенные с Мастером:

Боги, боги мои! Что же нужно было этой женщине?! Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек, что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весной мимозами? Не знаю. Мне неизвестно. Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду. (ММ, стр. 177)

Готовность Маргариты всецело пожертвовать собой обозначается не только наличием этого свойства, как необходимого качества принадлежности к интеллигенту типа творческой индивидуальности, но и проявляется в самостоятельности ее натуры. Индивидуальность Маргариты обнаруживается также и в ее бесстрашии. Полностью осознавая последствия критических статей, обрушившихся на Мастера после напечатания отрывков из его романа, она готова разделить его участь. Накануне ареста Мастера, Маргарита обещает ему: «Я погибаю вместе с тобой. Утром я буду у тебя» (ММ, стр. 122).

Возвращаясь к вопросу о любовном

треугольнике, который выявляется в романе Пастернака в качестве характерной черты художественного метода произведения, мы наблюдаем проявление той же отличительной черты и в романе Булгакова. В судьбе Маргариты любовный треугольник, отражаясь в то же время на судьбе Мастера, играет весьма определенную роль. Элементом этого треугольника является муж Маргариты. Читатель встречается с ним опосредствованно - только через авторское описание и отношение к мужу самой Маргариты. Из авторского описания мы узнаем, что муж Маргариты - достойный человек, искренне привязанный к жене: «Муж ее был молод, красив, добр, честен и обожал свою жену» (ММ, стр. 176). Отношение Маргариты к мужу строилось на природной порядочности героини: она относилась к нему с уважением, но любви и, соответственно, счастья, она с ним не познала: «Словом... Она была счастлива? Ни одной минуты! С тех пор, как девятнадцатилетней она вышла замуж и попала в особняк, она не знала счастья» (ММ, стр. 176). Пожалуй, основное чувство, которое испытывает Маргарита к мужу - чувство долга. Так, именно оно руководит ею при решении не уходить от мужа без объяснения, с тем, чтобы не оскорбить его неправотой лжи:

Вот как приходится платить за ложь, - говорила она, - и больше я не хочу лгать. Я осталась бы у тебя и сейчас, но мне не хочется это делать таким образом. Я не хочу, чтобы у него навсегда осталось в памяти, что я убежала от него ночью. Он не сделал мне никогда никакого зла. Его вызвали внезапно, у них на заводе пожар. Но он вернется скоро. Я объяснюсь с ним завтра утром,

скажу, что я люблю другого, и навсегда вернусь к тебе. (ММ, стр. 122)

О чувстве долга говорит и Лара, видя в нем тот клей, который удерживает и ее самую в основном треугольнике: она, Антипов, Живаго, и Юрия, в его самом душевном: он, Тоня, Лара. Она признается Юрию в том, что ради супружеской верности и чувства долга она пожертвовала бы своей страстью к Юрию, если бы Стрельников каким-то образом переменился и опять превратился в Пашеньку Антипова: «Но ведь это тот же голос долга, который гонит тебя к Тоне. Господи, какие мы бедные! Что с нами будет? Что нам делать?» (ДЖ, стр. 468)

В отношении Юрия Живаго к соперникам по треугольнику, сказывается цельность и самобытность его личности, выделяющие его индивидуальность в таком личном вопросе, как любовь. Юрий признается Ларе:

Удивительно. Мне кажется, сильно, смертельно, со страстью я могу ревновать только к низшему, далекому. Соперничество с высшим вызывает у меня совсем другие чувства. Если бы близкий по духу и пользующийся моей любовью человек полюбил ту же женщину, что и я, у меня было бы чувство печального братства с ним, а не тяжбы. (ДЖ, стр. 463)

У Мастера, помимо треугольника, где соперником его является муж Маргариты, где-то далеко, как бы за чертой повествования, существует другой треугольник, состоящий из него самого и его бывшей жены. Но Мастер, помнящий малейшую деталь своей близости с Маргаритой, не может

вспомнить и имени своей первой жены. Непримечательность женщины, с которой он провел какой - то промежуток времени и, являвшейся, видимо, кроме этого, его сослуживицей по музею, выражается в незначительной, на первый взгляд, метафоре - полосатом платье: „ - Вы были женаты?

- Ну да, вот же я и щелкаю... На этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню" (ММ, стр. 115). Отдаление женщины в полосатом платье и мужа Маргариты от физического участия в судьбах Мастера и Маргариты, лишают Мастера чувства ревности. В этом отношении Юрий и Мастер едины в своей поглощенности любовью и неспособностью к ревности в бытовом значении, той ревности, которая обоим кажется оскорблением имени их любимых.

Подводя итоги разговору о любовных треугольниках и их роли в историях отношений и литературных судьбах главных героев рассматриваемых произведений Булгакова и Пастернака, в первую очередь учитывается, что любовный треугольник использовался в качестве литературного приема почти во всех известных художественных методах, далеко не только в романтизме. Подчеркивается же другое - совпадение в использовании этого приема обоими авторами в литературе, в которой действие этого приема было совершенно неуместно в принципе, так как нарушало стройное и простое понимание мира художниками социалистического реализма. Ведь „треугольники" приносили сомнение и двойственность в их навсегда застывший мир. В этом отношении несколько легкомысленным мне кажется отношение Михаила Крепса к „судьбы

скрещеньям" (ДЖ, стр. 618), выраженное в обоих произведениях скользящей целью любовных треугольников. Трактовка Крепса смущает тенденцией измерить мир героев Ластернака и Булгакова с точки зрения основ морали, принятых социалистическим реализмом, т.е. с позиций фотографически "точно" нарисованного мира. Сложность восприятия позиции Крепса мне видится в том, что внешне он от этой морали отрешивается. Ограниченность подобного "морализирования" утяжеляется тщетной попыткой оправдать такого вида моралью поведение героев:

Истина же в том, что они любят, а не срывают цветы удовольствия, а посему и выпадают из-под действия общественного закона, ибо любовь не равна прелюбодеянию. Свести любовь Юрия к Ларе к прелюбодеянию способно лишь мышление пошляка, втайне завидующего оборотистости героя, - мол, вот как хорошо устроился - одна баба в Варыкино, другая в Юрятине. С той же точки зрения по-фарисейски может быть осуждена и Маргарита - живет прилеваючи, делает все, что душа пожелает, нигде не работает, имеет молодого богатого мужа, да впридачу еще и любовника из писателей. (КР, стр. 123)

Сентиментальность, многоплановость воображения и глубокая прочувствованность, которые мы находим в интимных отношениях главных героев Мастера и Маргариты и Доктора Живаго, выражаются в качестве переходных мотивов романтизма. Так, Woodworth, утверждал, что романтизм - это смесь воображения и чувств.⁹ Помимо этих

качеств, еще один переходный мотив видится в обоих романах: описание внешности почти всех героев подано скупо и импрессионистично. Исключением в обоих произведениях является описание внешности Лары и Маргариты. Причем нельзя сказать, что внешность их описана более подробно, чем внешность других героев, но в частотном отношении описание их внешности преобладает по сравнению с другими. Вспоминая первое впечатление, произведенное на него Ларой-гимназисткой, доктор, сравнивая ее с теперешней, утверждает, что невероятная Ларина внешняя привлекательность нисколько не изменилась с годами: «Ты тогда ночью, гимназисткой последних классов в форме кофейного цвета, в полутьме, за номерной перегородкой, была совершенно тою же, как сейчас, и так же ошеломляюще хороша» (ДЖ, стр. 495). Цельность восхищения Юрия Ларой в романе выражается в постоянно сопутствующем Ларе эпитете, - «хороша». Этот эпитет часто появлялся или после внутреннего монолога-объяснения в любви или после авторского описания Юриных чувств:

О, как он любил ее! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но чем? Какой стороной своей? Чем-нибудь таким, что можно было назвать или выделить в разборе. О нет, о нет. Но той бесподобно простой и стремительной линией, какую вся она одним махом была обведена сверху донизу Творцом, и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накинутую простыню выкупанного ребенка. (ДЖ, стр. 428)

При встрече с Живаго, описывая свое отношение к Ларе, Стрельников использует «Юрин» эпитет, отражая, этим, по-моему, свою теневую роль в треугольнике: Стрельников-Живаго-Антипова: «Ах, как хороша она была девочкой, гимназисткой! Вы понятия не имеете...» (ДЖ, стр. 534). Особенность Лариной красоты, - такой же постоянный лейтмотив произведения, как и Ларина необыкновенная скромность, нежелание ею кичиться. Еще девочкой, когда Лара отметила за собой эту способность нравиться, она приучила себя стыдиться ее (ДЖ, стр. 62, 102). Повзрослев, она не изменилась к собственной внешности (ДЖ, стр. 573). Юрий, наблюдая за Ларой в библиотеке, отмечает, что это Ларино нежелание нравиться, многократно увеличивает ее притягательность: «Ей не хочется нравиться, - думал он, - быть красивой, пленяющей. Она презирает эту сторону женской сущности и как бы казнит себя за то, что так хороша. И эта гордая враждебность к себе удесятиряет ее неотразимость» (ДЖ, стр. 342).

Маргарита открыто любит себя после того, как воспользовалась кремом, предложенным Азazelло, омоложившим ее на десять лет. Интересно совпадение слова, которым она описывает себя, с «постоянным» эпитетом Лары: «-Что, хороша? - громко крикнула охрипшим голосом Маргарита Николаевна» (ММ, стр. 188). Но в удовольствии, которое Маргарита Николаевна получила от преображения, меньше всего сказывается желание к самолюбованию. Здесь, скорее, элементарное эстетическое удовлетворение от встречи с красотой, пусть и собственной. Точно так же Маргарита любит преображенную Наташей и красавицей

Геллой (ММ, стр. 197, 207). В то же время, в тексте романа подчеркивается, что втирание не только изменило внешность Маргариты. Гораздо более, чем внезапно возвратившиеся красота и молодость, Маргариту радовало предчувствие освобождения от жизни в особняке и всей лжи, связанной с этой жизнью. Правда и тогда, полная радости от предвкушаемой свободы, Маргарита не отрекается от чувства долга и пишет записку мужу:

Втирания изменили ее не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колящие все ее тело. Маргарита ощутила себя свободной, свободной от всего. Кроме того, она поняла со всей ясностью, что именно случилось то, о чем еще утром говорило предчувствие, и что она покидает особняк и прежнюю свою жизнь навсегда. Но от этой прежней жизни все же откололась одна мысль о том, что нужно исполнить только один последний долг перед началом чего-то нового, необыкновенного, тянущего ее наверх, в воздух. (ММ, стр. 187)

В романах Мастер и Маргарита и Доктор Живаго, оба автора постоянно утверждают не только красоту, но и ум Лары и Маргариты. Так, эти качества играют совершенно равноценную роль в объяснении привлекательности обеих героинь и привязанности к ним Юрия и Мастера. Оба эти качества определяются в качестве постоянных мотивов романтизма. В Мастере и Маргарите рассказчик «подтверждает» впечатление Мастера о любимой им женщине:

Прежде всего откроем тайну, которую Мастер не пожелал открыть Иванушке. Возлюбленную его звали Маргаритою Николаевной. Все, что Мастер говорил о ней бедному поэту, было сущей правдой. Он описал свою возлюбленную верно. Она была красива и умна. (ММ, стр. 176)

В тексте Доктора Живаго, тоже немало авторских ремарок, указаний рассказчика и, собственно Юриных мыслей, о незаурядности Лариного ума и верности ее суждений и оценок: «Ему страшно нравилось все, что она говорила, но он не показывал этого, чтобы не впасть в приторность» (ДЖ, стр. 505).

В свою очередь, Лара и Маргарита тоже привлечены, прежде всего, индивидуальностями творческого характера Юрия и Мастера. Творческие способности и талант Живаго и Мастера привязали обеих женщин к героям романов, сделав и Лару, и Маргариту не только спутницами быта и участницами судеб Юрия и Мастера, но и первыми читательницами и поклонницами творчества своих любимых. Маргарита, предлагая Воланду излечить ее любимого от душевной болезни, прежде всего внушает Воланду, что Мастера необходимо вылечить потому, что он — творческая индивидуальность: «Он Мастер, мессир, я вас предупреждаю об этом. Вылечите его, он стоит этого» (ММ, стр. 231). Более того, для самой Маргариты роман Мастера значит не менее, а впоследствии оказывается, что и более, чем для самого Мастера. Ведь именно она продолжает бороться за роман о Понтии Пилате и тогда, когда его автор сломлен: « - Он мне ненавистен, этот роман, - ответил мастер, - я слишком много

испытал из-за него. - Я умоляю тебя, - жалобно попросила Маргарита, - не говори так. За что же ты меня терзаешь? Ведь ты знаешь, что я всю жизнь вложила в эту твою работу" (ММ, стр. 236).

Лариса Антипова тоже борется за сохранность Юриных произведений. После смерти Живаго, она была одной из первых, кто вместе с Евграфом занялись разбором и упорядочением литературного наследства Юрия Живаго:

Я вернусь с вами на эту квартиру и останусь, где вы мне укажете и сколько потребуется. Займемся просмотром Юрочкиных рукописей. Я помогу вам. Я, правда, может быть, буду вам полезна. Это мне будет таким утешением! Я кровью сердца, каждой жилкой чувствую все повороты его почерка. (ДЖ, стр. 576)

Маргарита и Лара не только были земными «ангелами-хранителями» произведений Мастера и Юрия, но порой служили и предметом вдохновения в творчестве своих любимых. Так, в пору последнего пребывания в Варыкино, Ларино влияние на тематику стихотворений Юрия сказывалось и на произведениях, посвященных ей до ее отъезда с Комаровским, и в «плаче» Юрия по Ларе после их последнего расставания:

Так кровное, дымящееся и неостывшее
вытеснялось из стихотворений, и вместо
кровоточащего и болезнетворного в них
появлялась умиротворенная широта,
поднимавшая частный случай до общности всем
знакомой. Он не добивался этой цели, но эта
широта сама приходила как утешение, лично

посланное ему с дороги едущей, как далекий ее привет, как ее явление во сне или как прикосновение ее руки к его лбу. И он любил на стихах этот облагораживающий отпечаток. (ДЖ, стр. 526)

Маргарита настолько была привязана к творчеству Мастера, что ее помощь выражалась не только в том, что она создавала для него физические условия для работы, но и в постоянном подбадривании, открытом восхищении результатами уже созданного, в нетерпеливом поджидании нового:

Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером. Она дожидалась этих обещанных уже последних слов о пятом прокураторе Иудеи, нараспев и громко повторяла отдельные фразы, которые ей нравились, и говорила, что в этом романе ее жизнь. (ММ, стр. 117)

Безусловность влияния Маргариты и Лары на творчество их любимых прослеживается на концентрации и переплетении основных философских, исторических и теософских тем и мотивов в произведениях, приписываемых Мастеру и Юрию авторами основного текста романов с образами Маргариты и Лары. Так, после Лариного отъезда, Юрий, первое поползновение которого - лихорадочно писать, с тем, чтобы отвлечься от мыслей о только что потерянном счастье, начав писать о Ларе, трансфигурировал ее образ в нечто уже лишь отдаленно напоминающее реальную Лару: «Он пил и писал вещи, посвященные ей, но Лара его стихов и записей, по мере вымарок и замены



одного слова другим все дальше уходила от истинного своего первообраза, от живой Катенькиной мамы, вместе с Катей находившейся в путешествии" (ДЖ, стр. 526).

Вместе с тем, мысли и творческое самовыражение, вызванные и отраженные Лариным образом, как бы потянули за собой мысли и образы из всевозможных областей искусства:

За этим плачем по Ларе он также домарывал до конца свою мазню разных времен о всякой всячине, о природе, об обиходном. Как всегда с ним бывало и прежде, множество мыслей о жизни личной и жизни общества налетало на него за этой работой одновременно и полутно. (ДЖ, стр. 526)

Вслед за мыслями о Ларе, к Живаго приходят размышления о месте истории и глобальности ее развития, о взаимности влияния истории на жизнь человеческого общества. В своих философских и лирических произведениях, он развивает метафору Бога которая в его работах постоянно представлена лесом. Лес же уподобляется и сравнивается с историей двумя показателями: постоянством места и неуловимостью изменений: „Лес не передвигается, мы не можем его накрыть, подстеречь за переменою места. Мы всегда застаем его в неподвижности. И в такой же неподвижности застигаем мы вечно растущую, вечно меняющуюся, неуследимую в своих превращениях жизнь общества, историю" (ДЖ, стр. 527).

Итак, три основных мотива творчества Юрия Живаго: Бог, любовь, история, - являясь постоянными мотивами романтизма, нерасторжимо связаны с его

личной судьбой и, постоянно переплетаясь с ней, создают предпосылки для понимания философии интеллигента типа Юрия Живаго в послеоктябрьский период.

В личной и творческой судьбе Мастера эти три мотива занимают столь же значительное место: Мастер по образованию историк, предмет его литературного интереса, - Иешуа Га-Ноцри (прототипом которого был Иисус Христос), а все повествование разворачивается на фоне неугасимой, страстной и романтической любви Мастера и Маргариты. Правда, философия связи этих мотивов в романе Булгакова не играет такого огромного значения, какое ей придано в романе Пастернака, но, зато, любовь выделяется в качестве основного элемента, закрепляющего и связывающего предыдущие два и оказывающего основное влияние на жизнь и творчество индивидуальности, типа Мастера.

Разобранные мотивы в романах Булгакова и Пастернака, касающиеся любовных отношений главных героев Доктора Живаго и Мастера и Маргариты легко соотносятся с предложенной Чижевским и Веллеком схеме о трех видах мотивов в романтическом методе. Как уже отмечалось, к постоянным мотивам относится, безусловно, мотив природы. К тому же разряду принадлежат и мотивы исключительности чувств героев, их предназначенность друг другу, внутренняя сопряженность и в то же время чувство одиночества, вызванное осознанием мужской половиной своего поэтического призвания, часть которого проходит в остраении их внутреннего мира от враждебного внешнего. К постоянным мотивам принадлежит и мистика, с которой связаны

отношения Лары - Юрия, но еще в большей степени Мастера и Маргариты. В эту же группу входят чувство долга, присущее обоим парам по отношению к их "законным" связям, готовность к самопожертвованию во имя любимого, величие духа, ослепительность внешности Лары и Маргариты. Ко второй группе, временных романтических мотивов, отмечаемых в характере личных отношений главных героев обоих художественных произведений я бы отнесла многочисленные детали, символы, богатую разновидность тропов, значительность снов и видений, повсеместно влияющих на судьбу главных героев. К третьей группе переходных романтических мотивов, по-моему, принадлежат любовные треугольники, отсутствие эротики и постоянная поэтизация быта, сопутствующая пути возлюбленных.

Разделенные на группы типы мотивов доказывают возможную принадлежность к романтическому методу метод описания, избранный Булгаковым и Пастернаком для изображения интимно-лирических отношений главных героев романов Доктора Живаго и Мастера и Маргариты. Разумеется, что говорить о полном применении и приложении художественного метода восемнадцатого века к литературе двадцатого совершенно немыслимо, несмотря на поощряющую мысль Кристины Райдл: "The time limits of any literary period, and Romanticism is certainly no exception, are usually as hazy as those mystic lands in which the Romantics liked to spend so much of their time."¹⁰ Однако замечание о том, что романтизм, отмеченный в обоих романах, обновлен временем и индивидуальностью творческой манеры Булгакова и Пастернака, кажется вполне применимым к лирической части обоих произведений. Подобный вывод напрашивается особенно, если принять во

1-0
внимание роль, которую играет история в творческой и личной судьбе Мастера и Юрия Живаго и значение этого элемента в определении романтического метода. Однако задача этой главы гораздо более ограничена, так как целью ее была попытка выявления мотива романтической любви и его новаторской сути для современной русской литературы, мотива, который проходит на фоне судьбы интеллигента и оказывает влияние интимно - лирических связей на жизнь, творчество и личные отношения литературных героев, типа Юрия Живаго и Мастера.

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Материалы по этому семинару изданы четыре года спустя в антологии: Борис Пастернак (1890-1960). Париж, 1979. (см. библиографию).
- 2 Там же, стр. 109.
- 3 Там же, стр. 111.
- 4 В книге: L. Furst. Romanticism, - собрано двадцать шесть определений романтизма. Часть из них - цитаты таких авторитетов, как: Гете, Гейне, Руссо, Стендаль, Жорж Санд.
- 5 См. стр. 3 в книге Фэрст.
- 6 R. Wellek. "The Concept of Romanticism in Literary History, pp. 128-98 (см. библиографию)
- 7 N. Frye. Anatomy of Criticism. New York: Atheneum, 1970
- 8 Фрай, стр. 163.
- 9 E. Woodworth. Poetical Works, ed. E. de Selincourt. Oxford: Clarendon Press. 1944, vol. ii, p. 409.
- 10 C. Rydel. The Ardis Anthology of Russian Romanticism. Ann Arbor: Ardis. 1984, p.1

В заключение этой работы необходимо подчеркнуть, что само ее название - прямое указание на возможность продолжения выбранной темы в будущем. Называя тему «К проблеме образа интеллигента...», а не «Проблема образа интеллигента...», мы установили главной задачей не столько утверждение вопроса об интеллигенции, сколько постановку веера вопросов, касающихся этой проблемы в Мастере и Маргарите и Докторе Живаго. Так, само понятие «интеллигент», которое, благодаря 10 характеристикам, сведенным воедино, прояснилось в целом, все же не несет на себе окончательного определения термина. Признавая положение Берлина, состоящее в том, что истоки русской интеллигенции усматриваются в главных принципах немецкого романтизма, я бы пошла несколько дальше, определив самую русскую интеллигенцию как: **порождение и следствие русского романтизма**. С этой позиции и принимается во внимание замечание Райдл о месте романтизма в русской литературе: "Russian Literature was born in Romanticism".¹ Связь, которая прослеживается между замечанием Райдл и нашим утверждением, видится в том «кровном» и непрерываемом родстве отношений между русской интеллигенцией и литературой, которая проявляется и в Мастере и Маргарите и в Докторе Живаго. В этом отношении мы максимально сближаем понятие русского интеллигента и романтического героя. Таким образом, если изменить название работы в следующем направлении: «Типичное и индивидуальное в романах Доктор Живаго и Мастер и Маргарита. К проблеме романтического героя у Пастернака и Булгакова», - мы приближаемся к осуществлению двух взаимосвязанных

возможностей. Первая заключается в попытке развить далее положения этой работы. Вторая - в попытке дать свое определение интеллигенту, оперируя, при этом, знакомым понятием. Вспомнив десять важнейших характеристик интеллигента: готовность к служению универсальному добру, еретическое отрицание существующего порядка, демократизм, стоическую преданность идее, жертвенность, идеализацию народа, презрение к материальному состоянию, космополитизм, одиночество, атеизм начального периода существования и вера в Бога, к которой возвращается часть современной интеллигенции, - можно без труда соотнести их с тремя видами мотивов романтизма, предложенными Чижевским и Веллеком. После соотнесения характерных черт таких, на первый взгляд, различных понятий, как «интеллигент» и «романтизм», осмелюсь предложить такое определение интеллигенту:

Интеллигент - индивидуальность, духовно впитавшая основные принципы литературного романтического героя. Жизненная цель интеллигента - претворить в реальность эти принципы.

Подобное утверждение требует серьезного обоснования. Как продолжение этой работы, в качестве одного из путей предлагается: свести в систему подробный сравнительный разбор лексики, касающейся интеллигенции в Докторе Живаго и Мастере и Маргарите. Зачатки подобного анализа уже намечены в главах «Религия» и «Любовь». Однако для того, чтобы приобрести убедительность научного разбора, их необходимо развить.

Помимо образа интеллигента, еще один общий герой объединяет романы Доктор Живаго и Мастер и Маргарита. Этим героем в обоих произведениях является город. Пастернак и Булгаков - оба художники-урбанисты. Совпадение же предмета изображения - Москвы, тоже интересное совпадение, представляющее собой широкое поле для развития этой темы в будущем.

СНОСКИ, ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. послесловие на обложке: The Ardis Anthology of Russian Romanticism.

Избранная библиография

1) литература на русском языке

Андреев, Г. Еще одна голгофа. (Б. Пастернак).

Свобода, 11-12 (ноябрь-декабрь 1958), стр. 17-19.

Библия. New York: The Judson Press, 1964.

Бердяев, Н. Собрание сочинений. тт. 1, 2., изд. второе исправленное и дополненное. Paris: YMCA-PRESS, 1949-83.

Бердяев, Н. Философия свободного духа (проблематика и апология христианства). Paris: YMCA-PRESS, 1927.

Бердяев, Н. Духовный кризис интеллигенции. (Статьи по общественной и религиозной психологии 1907-09 г.) С.-Петербург: "Общественная Польза", 1910.

Бердяев, Н. Русская идея. Paris: "YMCA-PRESS", 1929.

Вуканович, Е. Звуковая фактура стихотворений сборника "Сестра моя жизнь" - Б.Л.Пастернака. Lansing: Russian Language Journal, 1971.

Гаспаров, Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова Мастер и Маргарита. Slavica Neosolymitana, 3 (1978), стр. 198-251.

Гуль, Р. "Победа Пастернака." Новый Журнал, 55 (1958), стр. 111-29.

Булгаков, М. Избранное. Москва: "Художественная литература", 1980.

Зелинский, В. Приходящие в церковь. Paris: La Presse Libre, 1982.

Зеркалов, А. Евангелие Михаила Булгакова. Ann Arbor: Ardis, 1984.

Ивинская, О. В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Мюнхен: "Москва", 1972.

Катков, Г. "Безлюбье - ранний набросок Доктора Живаго". In: Boris Pasternak Colloque De Cérisy-La-Salle. (Paris, 1979), стр. 329-333.

Копелев, Л. "Фаустовский мир Бориса Пастернака." In:

- Boris Pasternak Colloque De Cérisy-La-Salle. (Paris, 1979) стр. 491-512.
- Каганская, М. и Бар-Селлаю Мастер Гамбс и Маргарита Тель-Авив: «Москва-Иерусалим», 1984.
- Краснов, А. Христос и Мастер, о посмертном романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Грани, "71-73, 1969 год.
- Крепс, М. Булгаков и Пастернак как романисты. (Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго»). Ann Arbor: Эрмитаж, 1984.
- Лакшин, В. «Литературное и человеческое. (Б. Пастернак)!» - Новый мир, 1958, "10, стр. 247-257.
- Лакшин, В. «Две биографии.» Новый мир, 1963, "3, стр. 252-255.
- Лакшин, В. «Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Новый мир, 1966, "6, стр. 284-311.
- Лакшин, В. «Рукописи не горят," Новый мир, 1968, "12, стр. 262-66.
- Лакшин, В. «Уроки Булгакова». Памир, 1972, "4, стр. 57-62.
- Новый Завет. Holy Trinity Monastery Jordanville, N.Y: 1966.
- Новое Русское слово. Нью Йорк (1956 -1986). Статьи по романам Пастернака и. Булгакова, Доктор Живаго и Мастер и Маргарита.
- Пастернак, Б. Стихи и поэмы 1912-1932. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1961.
- Пастернак, Б. Переписка с Ольгой Фрейденберг. Под редакцией и с комментариями Элиота Моссмана. New York: Helen and Kurt Wolf, 1980.
- Пастернак, Б. Л. (1890-1960). Библиография произведений Б. Пастернака и литературы о нем на русском языке. Составитель Н. А. Троицкий. New York: All-Slavic Publishing House, 1969.
- Пастернак, Б. Доктор Живаго. Paris: Société d'Édition et d'Impression Mondiale, 1959.

- Пастернак, Е. „О датировке истории одной контроктавы Б. Пастернака." Slavica Hierosolymitana 3, (1978), стр. 391.
- Радищев, А. Н. Избранные философские произведения. Москва: Академия Наук СССР: Институт Философии, 1949.
- Ржевский, Л. „Пилатов грех". Новый журнал. "90, (1968), стр. 60-80.
- Сегал, Д. „Заметки о сюжетности в лирической поэзии Пастернака". Slavica Hierosolymitana 3, (1978), стр. 282-301.
- Соловьев, В. Русская идея. Paris: „Жизнь с Богом", (Librairie Arthème Fayard), 1978.
- Соловьев, В. Три разговора, N.Y: Chekhov Publishing House, 1954.
- Флейшман, Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. München: Wilhelm Fink Verlag. 1981.
- Флейшман, Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: Graph Press, 1984.
- Хазанов, Б. Идущий по воде. Мюнхен: Страна и мир, 1985.
- Чудакова, М. „Послесловие к роману: „О романе", в книге: Михаил Булгаков. Избранное." Москва: „Художественная Литература", 1980.
- Чудакова, М. „Творческая история романа М. Булгакова „Мастер и Маргарита", Вопросы литературы. 1976, "1, стр. 218-253.
- Шестов, Л. Достоевский и Ницше, Paris: YMCA-PRESS, 1971.
- Эльбаум, Г. Анализ иудейских глав „Мастера и Маргариты" М. Булгакова. Анн Арбор: Ардис. 1981.
- Эткинд, Е. „Пастернак, новатор поэтической речи." In Boris Pasternak Colloque De Cérisy-La-Salle. (Paris, 1979).
- Яновская, Л. Творческий путь Михаила Булгакова. Москва: „Советский писатель", 1983.
- Юсупов, Р. Русский романтизм начала

девятнадцатого века и национальные культуры.

Москва: „Наука“, 1970.

Яacobсон, А. „Вакханалия в контексте позднего

Пастернака“, Slavica Hierosolymitana, 3, 1978, стр. 302-79.

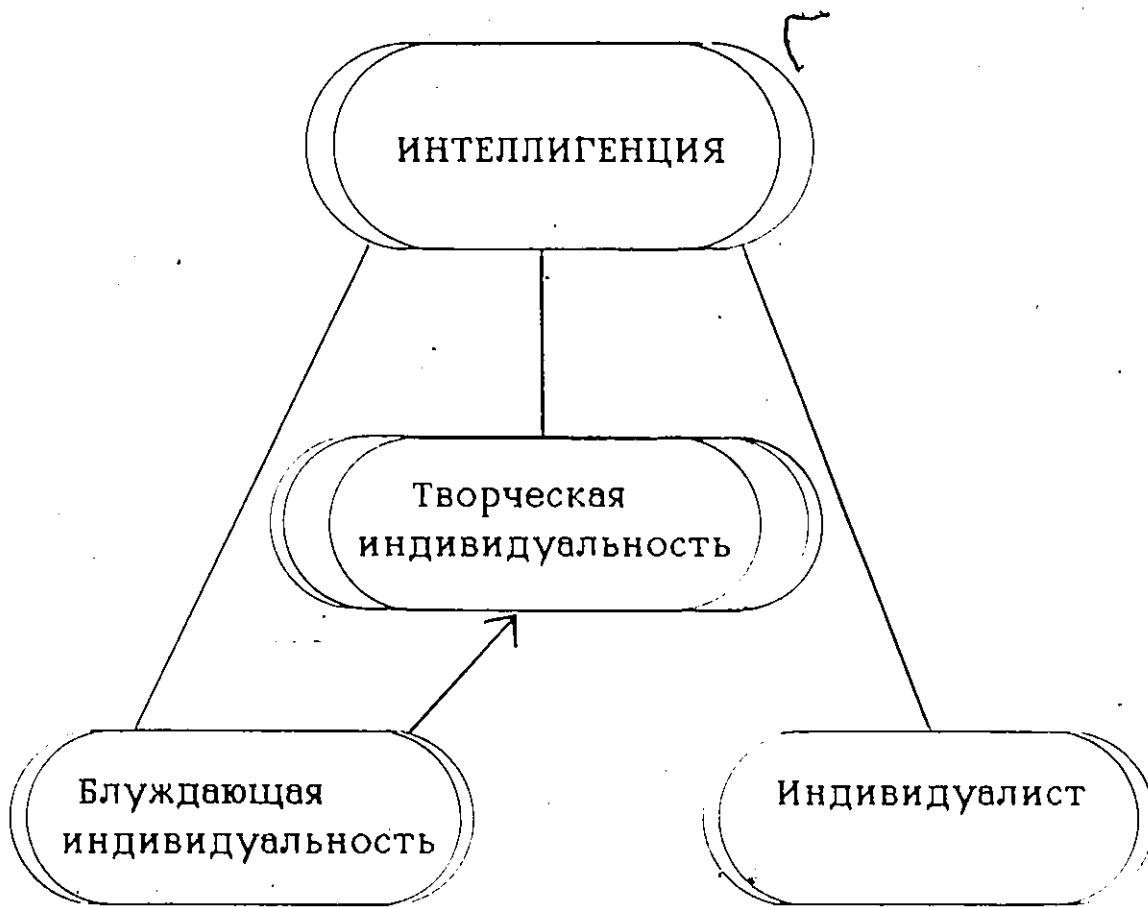
SELECTED BIBLIOGRAPHY

2) литература на английском языке

- Aucouturier, M. "The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 43-50.
- Belozerskaya-Bulgakova, L. My Life with Michael Bulgakov. Ann Arbor: Ardis, 1983.
- Berdyaev, N. Dostoevsky. An Interpretation by Nicolas Berdyaev. London: Sheed & Ward. 1934.
- Berdyaev, N. Freedom and the Spirit. London: The Centenary Press, 1935.
- Berdyaev, N. The Russian Revolution. London: Sheed and Ward, 1931.
- Berlin, I. "The Energy of Pasternak". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 39-42.
- Berlin, I. Russian Thinkers. Penguin Books, 1978.
- Bodin, P. A. Nine Poems from Doktor Zhivago: A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry. Stockholm: Almqvist and Wiksel, 1976.
- Cizevskij, D. A Comparative History of Slavic Literatures. Nashville: Vanderbilt University Press, 1971.
- Clark, K. The Soviet Novel. History As Ritual. London: University of Chicago Press, 1985.
- Cornwell, N. Pasternak's Novel: Perspectives on Doctor Zhivago. Keele: Keele University, 1986.
- Davie, D. The Poems Of Dr. Zhivago. New York: Manchester University Press 1965.
- Donald Davie, and Angela Livingstone, eds. Pasternak: Modern Judgements. Introduction by Donald Davie. London: Macmillan, 1969.
- Dyck, J. Boris Pasternak. Boston: Twayne, 1972.
- Erlich, V. Pasternak, A Collection Of Critical Essays. New Jersey: Spectrum, 1978.
- Erlich, V. "A Testimony and a Challenge: Pasternak's Doctor Zhivago". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 131-36.
- Frye, N. 1957. Anatomy of Criticism. New York: Atheneum, 1970.
- Furst, L. Romanticism. London: Methuen. 1969.
- Gifford, H. "Doctor Zhivago: A Novel In Prose and Verse", In The Novel in Russia: From Pushkin To Pasternak. New York: Harper and Row, Colophon Books, 1965.
- Hampshire, S. "Doctor Zhivago: As From a Lost Culture". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 126-130.
- Hingley, R. Pasternak. A Biography. London: Weidenfeld and Nicolson, 1983.
- Jackson, R. "Doctor Zhivago and the Living Tradition". Slavic and East European Journal. #4 (1960): 103-18.

- Jackson, R. "Liebestod of the Russian Intelligentsia". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 137-150.
- Karlinsky, S. The Nabokov-Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson (1940-1971). New York, Hagerstown, San Francisco :1979.
- Livingstone, A. "Pasternak's Last Poetry". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 166-76.
- Leighton, L. Russian Romanticism. Hague: Mouton, 1975.
- Lowe, D. "Bulgakov and Dostoevsky: A Tale of Two Ivans". Russian Literature Triquarterly, # 15 (1978): 253-62.
- Livingstone, A. "Allegory and Christianity in Doctor Zhivago". Melbourne Slavonic Studies, 1 (1967): 24-33.
- Mahlow, E. Bulgakov's The Master and Margarita. The Text as a Cipher. New York, 1975.
- Mandelstam, N. Hope against Hope. New York: Atheneum, 1979.
- Mallac, G. Boris Pasternak, his life and art. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Natoff, N. "Structural and Typological Ambivalence of Bulgakov's Novels Interpreted Against the Background of Baxtin's Theory of "Grotesque Realism" and Carnavalization." American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, (Columbus, Ohio: Slavica, 1978), v. #2, 536-49.
- Nilsson, N. A. "Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 51-67.
- Nilsson, N. A. ed. Boris Pasternak: Essays. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1976.
- Obolensky, D. "The Poems of Doctor Zhivago". In: Erlich, V., Pasternak, A Collection, pp. 151-65.
- Ponomareff, K. The Silenced Vision (An Essay in Modern European Fiction). Frankfurt/Main: Peter Lang 1979.
- Proffer, E. "Bulgakov's The Master and Margarita: Genre and Motif". Canadian Slavic Studies 3, #4 (Winter 1969): 134-57.
- Proffer, E. "The Master and Margarita", in Major Soviet Writers: Essays in Criticism. New York: ed. E. J. Brown, 1973, 384-94.
- Proffer, E. "On The Master and Margarita". Russian Literature Triquarterly, #6 (1973): 533-67.
- Proffer, E. An International Bibliography of Works by and about M. Bulgakov. Ann Arbor: Ardis, 1976.
- Proffer, E. Bulgakov, Life and Work. Ann Arbor: Ardis, 1984.
- Reeve, F. "Doctor Zhivago": From Prose to Verse". The Kenyon Review, 22, #1 (Winter, 1960): 123-36.

- Rydel, C. The Ardis Anthology of Russian Romanticism. Ann Arbor: Ardis, 1984.
- Sendich, M. "Pasternak's "Doctor Zhivago": An International Bibliography of Criticism of "Doctor Zhivago (1957-1977) Russian Language Journal #113, (1978), pp. 193-205.
- Stenbock-Fermor, E. "Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust". Slavic and East European Journal, 13, #3 (Fall 1969): 309-25.
- Strachey, John. The Strangled Cry. New York: William Sloane Associates, 1960.
- Struve, G. "Sense and Nonsense About Doctor Zhivago". In: Z. Folejewski, eds. Studies in Russian and Polish Literature in Honor of Wacław Lednicki. Hague: Mouton, 1962.
- Thompson, E. "The Artistic World of Michael Bulgakov". Russian Literature #5 (1973): 54-64.
- Wellek, R. "The Concept of Romanticism in Literary History". In: Concepts of Criticism. New Haven-London, 1963, pp. 128-98.
- Wilson, E. "Legend and Symbol in Doctor Zhivago". Encounter, 12 (June, 1959): 5-16; Nation, April 25, 1959, 363-73. Reprinted with postscript in Edmund Wilson. The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.
- Wright, A. "Satan in Moscow: An Approach to Bulgakov's The Master and Margarita". PMLA, 88, #5 (October 1973): 1162-72.
- Wright, A. Michael Bulgakov. Life and Interpretations. Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- Zamoyska, H. "L'actualité du Docteur Jivago" (resume). In: Boris Pasternak: Colloque de Cerisy-La-Salle (Paris), 1979, pp. 411-25.
-



„Гамлет“				
„Март“				
„На страстной“				
„Белая ночь“				
„Весенняя распутица“				
„Объяснение“				
„Лето в городе“				
„Ветер“				
„Хмель“				
„Бабье лето“				
„Свадьба“				
„Осень“				
„Сказка“				
„Август“				
„Зимняя ночь“				
„Разлука“				
„Свидание“				
„Рождественская звезда“				
„Рассвет“				
„Чудо“				
„Земля“				
„Дурные дни“				
„Магдалина 1“				
„Магдалина 2“				
„Гефсиманский сад“				

Графическое обозначение мотивов:

Христос			
Любовь			
Искусство			
Природа			