**А. В. Злочевская**

**МИСТИЧЕСКАЯ МЕТАПРОЗА ХХ ВЕКА:**

**ГЕНЕЗИС И МЕТАМОРФОЗЫ**

**(Герман Гессе — Владимир Набоков — Михаил Булгаков)**

# Оглавление

[От автора 3](#_Toc509941140)

[ВВЕДЕНИЕ 5](#_Toc509941141)

[Глава 1. Эстетика мистической метапрозы: «фиктивная реальность» или «реальность фикции»?](#_Toc509941142)

[1.1. Антиреалистическая концепция сочинительства 32](#_Toc509941143)

[1.2. «Жизнь действительная» — воображение — креация 34](#_Toc509941144)

[1.3. «Жизнь действительная» — воображение — память 37](#_Toc509941145)

[1.4. Сочинительство как языковая игра у Набокова 40](#_Toc509941146)

[1.5. Игровая концепция искусства Гессе, Набокова, Булгакова 45](#_Toc509941147)

[1.6. Юмор и сатира 48](#_Toc509941148)

[1.7. Эстетическая концепция Гессе, Набокова, Булгакова 51](#_Toc509941149)

[Глава 2. Мистический метароман как «космологическая структура»](#_Toc509941150)

[2.1. Сочинительство как миротворчество 54](#_Toc509941151)

[2.2. Трехмерная модель мира 56](#_Toc509941152)

[2.3. Типология образа главного героя мистического метаромана 58](#_Toc509941153)

[2.4. Художественная метареальность романов 67](#_Toc509941154)

[2.4.1. «Степной волк» 67](#_Toc509941155)

[2.4.2. «Мастер и Маргарита» 73](#_Toc509941156)

[2.4.3. «Дар» 111](#_Toc509941157)

[2.5. Художественная и историческая правда мистической метапрозы. 117](#_Toc509941158)

[2.5.1. Концепт «исторической личности» 117](#_Toc509941159)

[2.5.2. «Художественные сны» о Гете и Моцарте 122](#_Toc509941160)

[2.5.3. «Понтий Пилат» 126](#_Toc509941161)

[2.5.4. «Жизнь Чернышевского» 137](#_Toc509941162)

[2.5.5. Типология «внутренних текстов» Набокова и Булгакова 149](#_Toc509941163)

[2.6. Концепт человека в творчестве Гессе, Набокова и Булгакова 151](#_Toc509941164)

[Глава 3. «Искусство — божественная игра»](#_Toc509941165)

[3.1. «Зеркальная» образность 160](#_Toc509941166)

[3.2. Зеркала и Зазеркалья в романах Гессе, Набокова и Булгакова 162](#_Toc509941167)

[3.3. Фантастические «инбридинги» хронотопа 176](#_Toc509941168)

[3.4. Интертекстуальность и реминисценции 190](#_Toc509941169)

[3.5. Реминисцентно-аксиологическая ориентация в прошлое 200](#_Toc509941170)

[3.5.1. «Степной волк» 201](#_Toc509941171)

[3.5.2. «Дар» 203](#_Toc509941172)

[3.5.3. «Мастер и Маргарита» 206](#_Toc509941173)

[3.6. Найдите, где спрятан автор 221](#_Toc509941174)

[3.6.1. «Степной волк» 222](#_Toc509941175)

[3.6.2. «Мастер и Маргарита» 223](#_Toc509941176)

[3.6.3. «Дар» 232](#_Toc509941177)

[Заключение 251](#_Toc509941178)

[Библиографический список 257](#_Toc509941179)

# От автора

В предлагаемой читателю монографии впервые в науке описан уникальный литературный феномен— ***мистическая метапроза*** ХХ в., канонические версии которого создали в своих произведениях ***Герман Гессе — Владимир Набоков — Михаил Булгаков***.

Несколько слов о истории рождения концепции ***мистическая метапроза***. Прежде всего, сочинение этой книги шло совсем не в той последовательности и далеко не в том логическом порядке, как это представлено в той четкой формулировке, с которой я начала свое предисловие «От автора». *Гессе — Набоков — Булгаков*с юности были моими любимыми писателями. И мне хотелось о них написать. А затем подумалось, что если они мои любимые, значит, есть у них что-то общее и это общее интересно найти.

Отвергнув гностический ракурс исследования, я поняла, что внутреннее сродство *Германа Гессе* — *Владимира Набокова* — *Михаила Булгакова* лежит не в области их мировоззрений, но гораздо глубже — в типологии их художественных стилей: креативно-эстетической стратегии,жанра и, в особенности, поэтики. Проанализировав нити генетико-типологической связей между творческими стилями Г. Гессе, В. Набоковым и М. Булгаковым, сперва я думала, что речь идет о близости в рамках одного из течений модернизма — *мистического реализма* [111]*.*

Однако эта интерпретация оказалась ошибочной, поскольку в романах *Гессе — Набокова — Булгакова*, кроме системы «художественного двоемирия», характерного для *мистического реализма*, явственно проявился третий структурный уровень — *художественный*. Так родилось понятие ***мистическая метапроза*** ХХ в.

Дальнейшее исследование этого литературного феномена развивалось вполне по законам логики: описание явления и его генезиса (введение) → теоретическая основа, креативно-эстетическая стратегия трех писателей (глава I «Эстетика мистической метапрозы») → жанровая модель (глава II «Мистический метароман как “космологическая структура”») → поэтика (глава III «Искусство — божественная игра»).

Предоставленный наследием Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова материал для анализа несопоставим по объему: это практически все творчество Набокова — от «Защиты Лужина» до «Посмотри на арлекинов!», с одной стороны, и лишь «Степной волк» и «Игра в бисер» Г. Гессе, «Театральный роман» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова — с другой. Поэтому я в большей степени сосредоточусь на сравнительно-типологическом анализе «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты», как наиболее ярких образцах металитературной версии мистического реализма ХХ в. В случае Набокова я привлекаю для анализа материал и других произведений писателя, в которых отличительные черты *мистической метапрозы* проявили себя более ярко и отчетливо, чем в «Даре».

Первой пробой исследования ***мистической метапрозы*** ХХ в. была книга «Три лика мистической метапрозы ХХ века: Г. Гессе — В. Набоков — М. Булгаков» (СПб.: Super Издательство, 2016). К сожалению, эта публикация оказалась крайне неудовлетворительной — как по качеству редакторско-корректорской работы и оформлению, так и по способу распространения. В связи с этим хочу выразить огромную благодарность профессору Людмиле Георгиевне Тюриной, которая проявила добрую волю и взяла на себя труд выпустить в свет мою работу в достойном виде.

Отдельно стоит сказать об обширном библиографическом списке этой книги, разделенном на две части: наиболее часто цитируемые литературные источники и используемые работы критиков. Для удобства читателя в отсылках внутри текста даны следующие сокращения:

*Б.* — Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1990.

*БР* — Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.:ЗАО Цунтрполиграф,, 2004. Т. 7. (Рукописи.)

*БП* — Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 8 т. СПб.: Азбука-классика, 2006. Т. 8. (Письма.)

*Г.* — Гессе Г. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Северо-Запад, 1994.

*Гог.* — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1977.

*Д.* — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

*Н1* — Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997–1999.

*Н.* — Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001–2004.

*НЛ* — Набоков В. В. Лаура и ее оригинал. СПб.: Азбука-классика, 2010.

*П.* — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.

# ВВЕДЕНИЕ

***Мистическая метапроза*** ХХ в. — одно из оригинальнейших в эстетико-философском плане явлений литературы ХХ в. Оно возникло в конце 1920–30-х гг. как фаза трансформации *мистического* *реализма* эпохи модернизма в метапрозу второй половины ХХ в.В отличие от двухуровневой модели мира в произведениях *мистического* *реализма* (реальность *эмпирическая + мистический* подтекст бытия) и метапрозы (реальность *эмпирическая + художественная, металитературная*), ***мистическая метапроза*** обладает структурой трехмерной: реальность *эмпирическая — трансцендентная — художественная*. Сама реальность в *мистических метароманах* Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова («Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита») воплощает трехмерную модель мироздания, где равно «действительны» видимая *эмпирическая* реальность, в подтексте которой скрыто бытие *ирреально-иррациональное*, и «вторая» реальность художественного текста.

Одно из оригинальнейших художественных явлений литературы конца ХIХ — середины ХХ вв. — *мистический* (или *фантастический, метафизический, магический*) *реализм*. Современное литературоведение проявляет большой интерес как к общей типологии феномена, так и к его многообразным временным и национальным модификациям [269, 298, 277, 138, 78], к изучению индивидуальных авторских стилей [246, 124].

Термин *мистический* *реализм* принадлежит Н. А. Бердяеву, который, сперва в работе «Декадентство и мистический реализм» (1900), употребил его как отрицательную характеристику русского модернизма, а позднее это понятие стало одним из ключевых в концептуальных построениях самого философа [50, 48, 49, 46]. В книге «Миросозерцание Достоевского» (1923) Н. А. Бердяев *реалистом мистическим* назвал автора «Братьев Карамазовых» [47, с. 35].

Эта формула не только абсолютно точна применительно к Достоевскому, но в определенном смысле она оказалась провидческой, ибо верно определила доминанту творческого влияния писателя на мировой литературный процесс ХХ в.

Федор Достоевский — пророк века двадцатого. В своем творчестве он предсказал не только нравственно-психологический лик человека грядущего столетия и его мирочувствование — трагические «надрывы» духовных и философских исканий, падения и высшие прозрения, но предвосхитил и самый тип мышления художника ХХ в. В этом смысле его литературная традиция оказалась всеобъемлющей. И влияние Достоевского — сочинителя и мыслителя — ощутимо, едва ли не в равной мере, как у его почитателей — Ж.-П. Сартра, А. Камю, Г. Маркеса и других, так и у тех, кто считал его «плохим» писателем и еще худшим стилистом — например, у А. Чехова, М. Горького, В. Набокова или С. Моэма.

В современной российской достоевистике безусловно доминирует религиозно-православная интерпретация литературного наследия и художественного метода писателя [134, 240]. И это понятно: после более чем столетнего периода непримиримой полемики с христианскими идеями настало время прославления Достоевского — православного писателя. Этапы тезиса и антитезиса всегда сменяют друг друга.

Но я хочу обратить внимание собственно на поэтику романов Достоевского, ибо Достоевский-художник сделал для ХХ в. не меньше, чем Достоевский-мыслитель. Прежде всего это относится к специфике художественного метода писателя. Знаменитая запись Достоевского, где он назвал себя реалистом «в высшем смысле» (27:65), явно говорит о весьма своеобразном понимании им «реализма». Что имел в виду писатель, говоря о некоем особенном качестве своего реализма?

Здесь следует выделить прежде всего концепцию творческого метода *фантастического реализма* [*Д.*, т. 23, с*.* 179; т. 26, с. 91], основные принципы сформулировал автор «Братьев Карамазовых»:

«“Надо изображать действительность, как она есть”, — говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального <…> Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» [*Д.,* т. 21, c. 75–76].

Писатель пришел к уникальной для своего времени, пророческой формуле новой фазы в развитии литературы:

«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного» [*Д.,* т. 29, ч. I, с. 19].

Как видим, для Достоевского первичен и истинен в художественной модели «двоемирия» уровень идеальный, а наименее действителен, как ни парадоксально, — материальный («такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало»), а удел сочинителя — «угадывать и <…> ошибаться» [*Д.*, т. 13, c. 455], проникая в сокровенный подтекст «жизни действительной». И если художнику посчастливится «угадать», то сотворенная им «вторая реальность» может оказаться более «действительной», чем сама жизнь. «Мой идеализм — реальнее ихнего <реализма>», — писал Достоевский [*Д.,* т. 28, ч. II, с. 329].

В романах Достоевского, как справедливо считает современный исследователь, «мир воссоздан и показан в полном объеме, реальность духовной жизни человека и “миров иных” составляет единую основу изображаемого. События происходят здесь и сейчас, но на фоне совершающейся в вечности Евангельской истории и в перспективе грядущего Царствия Божия. Эти два плана изображения — мир земной и мир Небесный, время и вечность — постоянно сосуществуют во взаимопроникновении…»[[1]](#footnote-1).

Концепция *фантастического реализма* Достоевского пророчески предвосхитила одно из ведущих литературных течений и наиболее ценных в эстетическом плане феноменов искусства модернизма ХХ в. — реализм *мистический* [47, с. 35], *магический* [332, с. 140–154], *метафизический* [32, с. 506].

Термин «мистический реализм» вслед Н. А. Бердяеву употребил русский эмигрант, философ-богослов В. В. Зеньковской — уже как характеристику русской философской мысли в целом [211, с. 41]. Генезис «мистического реализма» русский мыслитель возводил к философии эпохи средневековой Византии.

Однако не только в философии, но также и в художественных произведениях *мистического*, или *метафизического реализма* реальность материального мира переживается и осознается автором как поверхностный слой, скрывающий истинную, трансфизическую сущность бытия. Отличительный признак *мистического реализма* — структурообразующая модель «художественного двоемирия», соединяющая материальный и трансцендентный уровни бытия. Генезис «художественного двоемирия» восходит к прозе немецких романтиков, прежде всего, Э.Т.А. Гофмана, а также к «Фаусту» И. В. Гете.

Романтическая модель«художественного двоемирия»возродилась в искусстве модернизма рубежа ХIХ–ХХ веков, когда принципы классического реализма были оплодотворены «прививкой» неоромантизма,— тогда *мистический реализм* оформился в самостоятельное литературное течение. А. Белый в своих работах теоретически осмыслил это явление, назвав его *реализмом символическим* [45, с. 257].

Каждый из художников слова ХХ века, как в России — Ф. Сологуб, А. Белый, Л. Андреев, А. Платонов [172, с. 185–200] и др., так и в Европе — Т. Манн, Ф. Кафка, К. Чапек и др. — наследовал предсказанную Достоевским художественную модель воссоздания бытия, однако интерпретировал ее каждый по-своему и чаще всего отнюдь не в религиозно-православном ключе.

В межвоенный период возник оригинальный вариант *мистического реализма* — *реализм магический*, синтезировавший влияние Достоевского и *мистического реализма*, в его европейской модификации, с древними традициями национальных культур [293, 310, 143, 144, 198, 79, 137]. Впервые термин употребил немецкий искусствовед Ф.Рох в работе «Постэкспрессионизм. Магический реализм» (1925) [328] по отношению к авангардистской живописи, а спустя несколько лет русский эмигрант, художник и прозаик С. Шаршун [268, с. 229] — применительно к творчеству Н. В. Гоголя.

Сегодня термин *магический реализм*, или *роман-миф,* используется для характеристики национальных литератур — европейских (Г. Казак, М. Элиаде, С. Яневский, Л. Леонов [194, с. 230–254], А. Ким, Ч. Айтматов и др.) и Латинской Америки (М. А. Астуриас, Г. Г. Маркес, А. Карпентьер, Х. Л. Портильо и др.) [203, 299, 251, 252, 142, 125, 197, 196]. Латиноамериканский роман 1960–80-х гг., несомненно, самая продуктивная ветвь этого литературного течения.

Во многих случаях, к сожалению, понятие *мистического реализма* трактуется неоправданно широко. Сюда причисляют любые художественные тексты с элементами *фантастики* (например, сочинения Ю. Олеши, М. Зощенко, Е. Шварца и др.). Это, разумеется, неверно. Речь идет все-таки не о *фантастическом* повествовании, а о реализме. Хотя и особом.

Параллельно с развитием *магического реализма*, приблизительно с конца 1970-х гг., в мировой литературе начинается процесс смены «ведущей парадигмы художественности» [[2]](#footnote-2): *мистический реализм*, хоть и не сразу,уступает место новому направлению — *постмодернизму*, в рамках которого и возникла *металитература*.

По определению современных словарей и энциклопедий, метапроза (*англ*. metafiction) — это род саморефлективного повествования о самом процессе креации, когда читателю дают возможность как бы присутствовать при процессе сотворения «второй реальности» художественного текста и почти забыть о том, что он читает художественное произведение [282, 331, 311, 294, 226, 225, 305, 336, 330, 307, 161, 123, 122].

Конечно, сотворенный художником мир по определению есть «кажимость» (Г. В. Ф. Гегель): он не существует «в первичной реальности», но существует «в воображении — в замещающей (вторичной) реальности» [[3]](#footnote-3). Метапроза лишь обнажает эту «кажимость», противопоставляя свой принцип креации мимесису «жизни действительной». В *металитературе с*тавится «под сомнение “онтологический приоритет” реальности перед порождениями творческого вымысла, перед “книгой”»[[4]](#footnote-4).

Для метапрозы, как и для *мистического реализма*, характерна двухуровневая структура, однако иного в сравнении с романтизмом смыслового наполнения:

«Метароман — это *двуплановая* художественная структура, где предметом для читателя становится не только *роман героев*,но и мир литературного творчества, процесс создания этого *романа героев»*[[5]](#footnote-5)

Существовало ли связующее звено между *мистическим реализмом* и метапрозой как между двумя фазами литературного процесса ХХ в.? Принято считать, что нет. Обычно эти явления рассматривают раздельно, а иногда даже как оппозиционные, антиномичные [303, 129, 128, 231].

Одна из задач моей работы — показать, что в межвоенный период переход *мистического реализма* ХХ в. в стадию метапрозы сформировал уникальный эстетический феномен — *мистическая метапроза*, канонические версии которого создали Г. Гессе, В. Набоков и М. Булгаков. *Мистический реализм* обретает здесь новое, в сравнении с литературой модернизма, качество: интерес к иррациональному подтексту «жизни действительной» утрачивает приоритет — творческий акт, *сочинительство*, понимаемое уже как сотворение новой реальности, подчиняет себе трансцендентные прозрения автора.

Модель романтического «художественного двоемирия» оказалась продуктивной как для преобразования в структуру трехуровневую, так и для решения сверхзадачи искусства *мистической метапрозы* — воссоздания бытия творящего сознания автора, устремленного к проникновению за грань материального мира в сокровенный трансфизический смысл мироздания. Структура *двухуровневая* развивается до трехуровневой

В новой версии *мистического реализма* в ткань мистико-реального повествования вплетены элементы и даже целые пласты «вымышленной» художественной реальности. Иное качество обретает и *фантастическое* начало. Это уже и не «чудесное» в обычном смысле, когда нечто сверхъестественное изображается как действительно бывшее, и не «реалистическая фантастика», где параллельно дается и прагматическое, «натуральное» объяснение необычного. Образец такой «натуральной фантастики» Достоевский видел в «Пиковой даме» А. С. Пушкина [*Д.,* т. 30, ч. I, с. 192].

В прозе Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова возникает специфический сплав мистики онтологической с металитературной, когда иррациональное трудно отделимо от «фантастики текста». И здесь, как и в метапрозе, происходят «головокружительные перемещения персонажей и других объектов повествования между уровнями реальности/вымышленности»[[6]](#footnote-6). Однако все это совершается уже не только в системе *двухуровневой*, но и в *трехуровневой*: реальность***материальная/трансцендентная/художественная***.

И вновь, сам того не подозревая, Достоевский-художник предсказал не только ставший столь продуктивным для первой половины ХХ в. творческий метод *мистического реализма*, но и нечто от его следующей фазы — *метапрозы* ХХ в.

Применимы ли определения метапрозы к художественному стилю Достоевского в полном объеме? Конечно, нет. Ибо в его романах, по справедливому замечанию В. Б. Зусевой-Озкан, «экзистенциальные проблемы полностью заслоняют эстетические»[[7]](#footnote-7). Творческие устремления писателя фокусируются отнюдь не на *сочинительстве*, но на разгадке религиозно-нравственной тайны бытия человека.

И все же… у всякого, кто читал произведения Достоевского, думаю, подспудно возникало странное ощущение: это правда, но в то же время ничего этого никак не может быть «на самом деле». Если такой читатель — литературовед или хотя бы человек начитанный, он отчетливо видит, что перед ним реальность, но отнюдь не жизнеподобная, сотворенная по законам мимесиса, а напряженно литературная. Подсознательно мы воспринимаем тексты Достоевского как «вторую» реальность художественного вымысла, причем сотворенную из многочисленных литературных гипотекстов. В большинстве случаев перед нами «литература во второй степени» [97].

В мире Достоевского реальность «жизни действительной» часто подвергается сомнению, а реальность художественная, литературная, напротив, переживается как единственно истинная. И это перекликается с одним из базисных положений метафикциональной эстетики — признанием паритетных отношений между «жизнью действительной» и «второй» реальностью художественного текста.

Вот отрывок из «Дневника писателя» за 1880 г.:

«Пушкин дал целый ряд положительно прекрасных русских типов <…> тип русского инока <…> дан, есть, его нельзя оспорить, сказать, что он только фантазия и идеализация поэта <…> инок — не идеал, все ясно и осязательно, он есть и не может не быть» [*Д*., т. 26, c. 144, 210].

Удивительная, согласитесь, логика: после того, как тот или иной тип человеческой личности нашел убедительное, живое воплощение в произведении искусства, такой тип уже становится фактом «жизни действительной». Однако Достоевский утверждает как аксиому: «После Пушкина это не мечта. Это — факт» [*Д.,* т. 26, с. 148].

Этот пример обнаруживает неожиданную черту мышления Достоевского-художника: для него явно не существует принципиального, качественного различия между реальностями художественной и эмпирической. Более того, «вторая» реальность произведения искусства имеет явный приоритет перед жизнью материальной. Художественные типы, представленные писателем в повестях и романах, говорит Достоевский в романе «Идиот», могут быть «почти действительнее самой действительности» [*Д.*, т. 8, с. 383].

Еще один очень известный пример — из романа «Идиот». Я имею в виду суждение князя о картине Ганса Гольбейна Младшего «Христос в гробу», или «Мертвый Христос». Увидев копию ее в доме Рогожина, князь восклицает: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» [*Д.,* т .8, с. 182]. Замечательно, что сегодня эти слова Мышкина стали неизменной характеристикой картины Гольбейна и зачинают чуть ли не всякий разговор о ней — интерпретация литературно-художественная почти заслонила собой в сознании читателей и зрителей «реальный» факт картины. Возникла как бы «metafiction» второго уровня.

В Интернете я прочитала такое высказывание: «Посмотрев на этого полуразложившегося мужика, уже не поверишь богословским сказкам о воскресении и т. п.». Самое замечательное, что та же мысль (не столь грубо, конечно, высказанная) и в романе «Идиот»: артефакт воспринимается как факт действительности [*Д.,* т. 8, с. 339].

Но ведь художник писал картину не с тела умершего Христа, а с трупа утопленника — своего современника! Каким образом картина может доказывать что-либо из событий «жизни действительной», да еще и бывшей почти две тысячи лет назад?!

Но в мире Достоевского, по-видимому, артефакт обладает по меньшей мере такой же онтологической значимостью, как и жизненный факт.

Вполне логично поэтому, что творческий стиль Достоевского отличает ярко выраженная тенденция к созданию концентрированных художественно-документальных амальгам и симбиозов. Процесс рождений литературного текста на границе реальности***физической****/****трансцендентной****/****художественной*** описан в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» — одном из оригинальнейших эссе писателя. Автор рассказывает, как мельком увиденный случайный прохожий вдруг глянул на него — точь-в-точь как некий Соловьев, герой газетной хроники — и вот уже в его воображении образ начинает реминисцировать, сквозь него просвечивают то Гарпагон, то Скупой рыцарь, то вдруг Акакий Акакиевич, а читатель провидит ряд литературных героев, сотворенных художественной фантазией самого Достоевского — г-на Прохарчина, Подростка и др. И вот «мне вдруг показалось, что мой Соловьев — лицо колоссальное» [*Д.,* т. 19, с. 73].

Замечательно, что и знаменитый сюжет о *лошади, которую секут по глазам кнутом*, в мире Достоевского перекочевал из цикла Н. А. Некрасова «О погоде» — сперва в *литературную* реальность первого сна Раскольникова, а затем «ожил», как воспоминание из собственной жизни [sic!] в «Дневнике писателя» за 1876 г. [*Д.,* т. 22, с. 26]. Так существовала ли та несчастная лошадка «на самом деле»? Ответа на этот вопрос мы не получим уже никогда. Зато ясно другое: для Достоевского «реальное» воспоминание и факт литературный с точки зрения их «действительности» вполне равнозначны.

Поэтическая ткань произведений Достоевского буквально соткана из сложно пересекающихся и еще более сложно взаимодействующих сюжетных и образных мотивов, взятых равно как из «жизни действительной» — из личных воспоминаний или газетной хроники, так и из литературных сочинений.

Яркий пример подобной документально-художественной амальгамы — реально-ирреальный образ князя Мышкина.

Эстетическую программу сотворения образа идеального героя Достоевский высказал в известном письме своей племяннице С. А. Ивановой, которой и посвящен роман [*Д.,* т. 28, ч. II, с. 251]. Интересно, что ростки «положительно прекрасного» Достоевский стремился уловить не столько в мире «жизни действительной», сколько в духовной сфере жизни человечества — в религии, искусстве и культуре. Эстетическое целое образа «положительно прекрасного человека» как бы вбирает в себя и усваивает весь нравственно-философский и религиозный опыт человечества. Ставя героя в контекст поисков человечеством своего идеала, писатель «подсвечивает» его образ системой историко-культурных и литературных реминисценций. Кроме названных в письме С. И. Ивановой Дон Кихота и Пиквика, это и герой пушкинской баллады «Жил на свете рыцарь бедный…», и «наивный» герой эпохи Просвещения, и Гуинплен — герой романа В. Гюго «Человек, который смеется», и Обломов [219, 116], и многие другие.

Реминисценции литературно-художественные у Достоевского тесно сплетены с аллюзиями на реальных людей — например, на Л. Толстого, Вл. Одоевского и др. [156, 219]. А скрытая ориентация образа князя Мышкина на реальную историческую личность — царевича Иоанна VI — подсвечена в романе также и литературным источником — пьесой Кальдерона «Жизнь есть сон» (см. комментарий к замыслу «Император» [*Д.,* т. 9, с. 485–490]). Сама нравственно-философская позиция князя имеет два равнозначных источника — один литературный, другой реальный. Литературный — это гуманистическая концепция эпохи Просвещения [208, 106], а реальный — заветная мечта самого Достоевского, сверхзадача его творчества — «найти человека в человеке».

Очевидна и автобиографическая составляющая образа, ведь своему герою Достоевский передал и «священную болезнь», и черты внешнего облика, и любовь к каллиграфии, а также многие собственные идеи — о католицизме и православии прежде всего, наконец, элементы истории своего романа с «генеральской дочкой» А. В. Корвин-Круковской. И, наконец, на высшем, религиозно-философском уровне выстраиваются аллюзии с Магометом, но прежде всего, конечно, с Иисусом Христом [56, 108].

Образ Мышкина соединил в себе идеал богоданный с вековой мечтой человечества о прекрасном, о совершенной личности. Князь Мышкин — это плод «усилия воображения» [*Д.,* т. 29, ч. I, с. 116, 432] сочинителя, как писал А. Майков. Он изначально создан с претензией не на реалистическое «правдоподобие», но на воплощение «высшей» правды бытия — эстетической и метафизической.

Реально-ирреальный образ князя Мышкина, в отличие от других персонажей романа, и воспринимается читателем как сочиненный, как сплав аллюзий на другие образцы «положительной» личности в мировой культуре. В итоге возникает эффект «наплыва» реальности реминисцентно-аллюзийной на реальность, сотворенную по принципу мимесиса «жизни действительной». Аналогичный эффект — «наплыв» инобытийного на реальность мира физического — у А. Иванова в его великой картине «Явление Христа народу»: народ видит Его, но Он — как бы в ином измерении.

Потенциал поэтики Достоевского развивала концепция «жизнетворчества» русских символистов. «Творческое слово созидает мир»[[8]](#footnote-8) — так сформулировал А. Белый один из основополагающих ее принципов.

Однако «слово бытийствует»[[9]](#footnote-9) уже в романах Достоевского, многократно повторяясь и варьируясь в своих многочисленных и разнообразных образно-понятийных и ассоциативных связях, рождает «ударный» образ, который существует как понятие, тема и мотив, а также на уровне образа персонажа. Именно бытие многозначного и многомерного слова-образа организует сложную внутреннюю композицию романов Достоевского, их лексико-стилистическую плоть — в ней автор и воплощает свою религиозно-философскую и нравственную позицию. Стихия художественного животворящего Слова царит в мире Достоевского. Сама словесная ткань его романов «оживает» в образах героев, сюжетных линиях, ситуациях и др. [110, с. 196–232].

Прием реминисцентного «подсвечивания» — неотъемлемый элемент творческого стиля Достоевского. Так, почти все его герои «при всей их самобытности обязательно поставлены в какую-то историческую или литературную перспективу»[[10]](#footnote-10) и существуют внутри сложной системы историко-культурных и литературных ориентаций. Литературы на эту тему настолько много, что даже вкратце воспроизвести ее не представляется возможным. По степени напряженной интертекстуальной насыщенности своих произведений Достоевский сопоставим лишь с сочинителями ХХ в. — постмодернистами и метапрозаиками. Здесь нет буквально ни одного образа, ни одной ситуации или сюжетной линии и хода, которые бы не воспроизводили — в форме сознательных или бессознательных реминисценций, аллюзий, парафраз, цитаций — мотивы и образы мировой литературы.

И Достоевскому, как позднее многим писателям ХХ в., в том числе В. Набокову, М. Булгакову, Б. Пастернаку, Х. Л. Борхесу и др., свойственно ощущение эстетической сотворенности нашего мира и своей жизни в частности. Эстетика Достоевского предвосхищала развернутую метафору «жизнь человеческая — художественное произведение», которая лежит в основе метапрозы ХХ в. Еще молодой Достоевский писал:

«Жизнь — целое искусство <…> жить значит сделать художественное произведение из самого себя» [*Д.,* т. 18, с. 13].

И позднее, в романе «Подросток»:

«…Жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» [*Д.,* т. 13, с. 256].

Творца злого, образ которого реминисцирует гофмановскими отсветами, прозревал писатель за видимой оболочкой обыденной жизни все в тех же «Петербургских сновидениях» [*Д.,* т. 19, с. 71].

Смешение двух реальностей — художественной и «действительной» — для Достоевского вообще в высшей степени характерно. Творческому мироощущению писателя безусловно близка формула эстетики «мир как текст», размывающая «привычную границу между литературой и реальностью и лежащая в основе эстетики металитературы»[[11]](#footnote-11).

Своеобразным «мостиком» между двумя реальностями — «действительной» и художественной — становится у Достоевского реальность «сновидческая». Как замечает повествователь в романе «Идиот», «Самый фантастический сон обратился вдруг в самую яркую и резко обозначившуюся действительность» [*Д.,* т. 8, с. 470].

Свою концепцию *художественных снов* Достоевский высказал также в известных размышлениях на страницах «Преступления и наказания», «Идиот» и «Братья Карамазовы» [*Д.,* т. 6, с. 45–46; т. 8, с. 337–338; т. 15, с. 74]. Грань между *сновидческой* реальностью и «жизнью действительной» почти стирается, *сновидец* приравнивается к великим *художникам*, а вся картина, увиденная во сне, — к произведению искусства. Возникает концепция *сновидческой реальности*, предвосхитившая набоковский металитературный «организованный сон» [*Н1,* т. 4, с. 345–351].

Примечательно, что в моменты рассуждений о *художественных снах*, столь значимых с точки зрения определения специфики эстетического мироощущения писателя, происходит одна из метаморфоз лика *повествователя* вполне в духе метафикшн, когда он открыто проявляет себя как автор текста. В «Преступлении и наказании», где наррация максимально объективна и ведется от лица повествователя безличного, это ощутимо особенно резко, на грани эстетического шока. А вот в «Идиоте» (начало IV части) автор обнаруживает себя не только в пассажах о *художественных снах*, но, уже совершенно открыто, в рассуждениях о человеческих и художественных типах [*Д.,* т. 8, с. 383–384]. Перед нами типичный для метапрозы выход автора на уровень героя.

Образ *повествователя* в романах Достоевского вообще чрезвычайно оригинален. В нем, как правило, соединены несколько ликов рассказчика: *объективный*, безличный; *персонифицированный* — герой или персонаж романа; *собиратель слухов* и, наконец, собственно *автор*. Все ипостаси соединены в одно целое фигуры *повествователя* и, сменяя друг друга или даже наплывая одна на другую, организуют нарративный пласт романа. Скажем, в «Преступлении и наказании» безусловно доминирует маска *повествователя* объективно-безличного, а в «Подростке», напротив, рассказчик — сам главный герой, а свое неприсутствие в некоторых сценах он компенсирует информацией с чужих слов. В «Идиоте» рассказчика объективного сменяет *собиратель слухов*, а в отдельные моменты обнаруживает свой лик автор. В «Бесах» формально повествование ведет Хроникер — персонаж и участник романного действия, а также *собиратель слухов*. Но есть в романе несколько моментов — например, вся сцена «У Тихона», — где повествование ведется от лица всезнающего объективного рассказчика, ибо в поле зрение Хроникера она попасть не могла никоим образом. Есть еще один момент — посещение Ставрогиным Марии Тимофеевны в главе «Ночь», когда объективный *повествователь* словно продолжает рассказ Хроникера [240, с. 241–242]. Наконец, в «Братьях Карамазовых» все нарративные потоки, лики и маски соединены в органичное целое.

Так сложное взаимодействие нескольких масок творит образ *повествователя*, который проявляет себя как *нарративный прием*,во всем многообразии своих потенций — от рассказчика безлично-объективного до самостоятельного персонажа.Это некий энергетический сгусток, сотканный из подходящей словесной массы, лексической и стилистической, и готовый воплотиться в любой образ.

Аналогичен, как я покажу позднее, и образ *рассказчика* — *повествователя* — *автора* у Булгакова в «Мастере и Маргарите» и у Набокова в «Даре».

Итак, поэтике Достоевского, как видим, свойственны черты, предвосхитившие эстетику металитературы:

* паритетные отношения между двумя реальностями — художественной и материально-физической;
* художественный образ как литературно-документальная амальгама;
* напряженная интертекстуальность;
* выход автора на уровень романного действия — «авторские вторжения» (термин Ж. Женетта) [98, с. 60–280].

Конечно, есть принципиальное различие между эстетикой автора «Братьев Карамазовых» и представителей метапрозы ХХ в. Для Достоевского-художника сотворение новых интертекстов, сверхнасыщенных историко-культурными и литературными аллюзиями, не самоцель, а средство постижения глубинных законов бытия человеческого духа. Сочинительство как *игра* не его стихия, хотя на подсознательном уровне он, конечно же, homo ludens, как и всякий художник.

Нет, Достоевский никогда не обнажал сочиненность происходящего в своих романах. В эпоху расцвета классического реализма — его «золотого века» — подчеркивать «сделанность» своих произведений было немыслимо: это значило бы сознательно выставить себя на всеобщее осмеяние и подвергнуться остракизму. Однако писатель явно следует не канонам мимесиса «жизни действительной», но «жизнетворчества»: он творит «вторую реальность» художественного текста, создавая насыщенные историко-культурные и литературные аллюзийно-реминисцентные образы. Метаповествование, хотя и не является доминантой характеристикой творческого стиля писателя, тем не менее проявляет себя в его художественных сочинениях вполне отчетливо.

В результате рождается стиль совершенно оригинальный: в основе его — высокое напряжение между видимым стремлением к созданию «жизнеподобной» реальности и, по существу, метапоэтикой.

Сильное влияние если не творческой личности Достоевского, то его художественного стиля испытали на себе и Гессе, и Набоков, и Булгаков, хотя, как известно, по-разному к нему относились.

Если влияние Достоевского на творчество Гессе и Булгакова сомнений не вызывает, то в случае Набокова оно кажется весьма проблематичным. И все же, несмотря на субъективное неприятие Достоевского, Набоков развивался в русле его литературной традиции, унаследовав экзистенциально-философскую ориентацию творчества, самый комплекс «вечных» вопросов, которые поставил перед человечеством его великий предшественник, а во многом и этический вектор их решения [118, с. 98–131].

Различен и аксиологический аспект восприятия творчества творца «Братьев Карамазовых». Если для Булгакова Достоевский — ориентир бесспорно положительный, то для Набокова — столь же безусловно отрицательный.

Противоречивым принято считать и отношение к Достоевскому Гессе [177, 93, 25, 209]. Во многом такое мнение, безусловно, оправданно. Надо, однако, заметить, что позиция писателя со временем менялась.

В знаменитом эссе «“Братья Карамазовы”, или Закат Европы» (1919) Гессе воспринимал творчество Достоевского по преимуществу в аспекте культурологическом и в меньшей мере эстетическом. В этом отличие европейской инонациональной рецепции от «своей» у Набокова и Булгакова, которые видели в Достоевском прежде всего феномен художественный (Набоков — «ужасный», Булгаков — великий).

В глазах Гессе мир Достоевского воплощает собой законченный образец отказа «от любой твердо установленной этики и морали в пользу некоего всепонимания, всеприятия, новой, опасной, страшной святости»[[12]](#footnote-12).

Герои Достоевского, по убеждению Гессе, «характеризуются не свойствами, а способностью в любой миг обрести любое свойство»[[13]](#footnote-13).

«Новый идеал», явленный Европе Достоевским и вызвавший у нее восхищение, есть моральный хаос, «тревожный, опасный момент неизвестности на переходе между ничто и всем»[[14]](#footnote-14). Морально-психологический беспредел Достоевского несет с собой великую угрозу европейской цивилизации. Если европейская культура воплощает собой начало *отцовское* — порядок и разум, то азиатская модель — это хаос и торжество начала *материнского*, основанного на чувственности и неуправляемых страстях. А Достоевский, утверждал Гессе, это именно безумный ясновидец азиатского типа. И, что самое страшное: «подобный “больной” истолковывает движения своей души в обобщенном и общечеловеческом смысле»[[15]](#footnote-15).

Причем мироощущение такого «больного» исключительно аттрактивно и заразительно — оттого-то столь угрожающим представляется Гессе влияние книг Достоевского на умы европейцев: оно может поглотить западную цивилизацию.

Точка зрения Гессе в эссе-манифесте «Закат Европы», — это позиция публициста, а не художника. В написанной вслед за тем статье «Размышления об “Идиоте” Достоевского» (1919) Гессе развивает те же мысли, но уже с позиции читателя его романов, а не философа и общественного деятеля.

«Для Мышкина высшая реальность — это магическое постижение обратимости любого тезиса, равнозначности полюсов. Если довести эту мысль до конца, «идиот» утверждает материнское право бессознательного, упраздняет культуру. Он не разбивает скрижали закона, он их переворачивает и показывает, что на оборотной стороне написано нечто прямо противоположное.

В том, что этот враг порядка, этот ужасный разрушитель у Достоевского не преступник, а милый робкий человек, по-детски простодушный и обаятельный, с верным сердцем, исполненным самоотверженной доброты, и заключается тайна этой пугающей книги»[[16]](#footnote-16).

Да, князь Мышкин вызывает сильную симпатию, но это-то и опасно!

В обоих случаях Гессе предстает скорее испуганным обывателем, которому открылись доселе невиданные бездны, чем вдумчивым, чутким и объективным читателем, каким должен быть настоящий писатель. Самое удивительное, что именно фигура такого филистера в «Степном волке» самому Гессе уже ненавистна. Там ориентация на Достоевского — именно на разрушительный, всепоглощающий беспредел — будет скрытой доминантой повествования, заданной на первых же страницах романа [*Г.,* т. 2, с. 200].

А вот в эссе «Достоевский» (1925) перед нами — непосредственное восприятие совсем иного читателя, настоящего, подготовленного «страданиями и отчаянием»[[17]](#footnote-17), который явственно слышит в прозе творца «Братьев Карамазовых» два голоса:

«Первый голос утверждает смерть и отрицает надежду, отвергает любые умозрительные или художественные приукрашивания и смягчения, которыми приятные писатели обманывают нас, <…> скрывая опасности и мерзость человеческого бытия. Но второй, поистине небесный голос этой прозы внушает нам, что на другой, небесной стороне есть иное начало, нежели смерть, иная реальность, иная сущность — это совесть человека. <…> Совесть не имеет ничего общего ни с моралью, ни с законом, она может вступить в ужаснейшие, смертельные противоречия с ними <…> Человеку в глубочайшем горе, страшном смятении, она всегда оставит открытой узкую тропу, которая поведет его не назад, не в мир, обреченный на смерть, но за его пределы — к Богу. Труден этот путь, ведущий человека к совести»[[18]](#footnote-18).

Гессе фактически пересматривает собственное отношение к русскому гению: в эссе «Достоевский» подчеркнуто обозначено различие между общественной *моралью*, с одной стороны,и *совестью* как понятием о *нравственности*, данной человеку Богом, с другой. Более того, подчеркнута неизбежная конфронтация между этими понятиями. И если, оценивая творчество Достоевского с позиций общественной *морали*, западный человек Гессе ужасался, то, осознав ее поверхностность и неистинность, он воспринимает творения великого русского писателя не как человек западный или азиатский, а просто как **человек**. И только тогда свершается акт проникновения в сокровенное духа Достоевского — его трагического мирочувствования и радостного ощущения бытия, устремленного к постижению Бога и единению с Ним.

В этом своем качестве **человека** Гессе-писатель воспринял от Достоевского очень многое и развивался в русле его литературной традиции.

Генетические истоки типологической линии *Достоевский — Гессе* — *Набоков —* *Булгаков* кроются в наследовании и развитии писателями ХХ в. того эстетического потенциала, который заключало в себе наследие автора «Братьев Карамазовых». И если творчество Достоевского можно назвать лишь предвестием трансформации *мистического реализма* ХХ в. в стадию метапрозы, то вершинные образцы этого переходного этапа создалиГ. Гессе, В. Набоков и М. Булгаков.

Наиболее отчетливо синтез *металитературной* и *метафизической* доминант проступает в художественном стиле В. Набокова. Не случайно в современном набоковедении существуют две, на первый взгляд противоположные, но на самом деле взаимодополняющие концепции его стиля: *иррационально-трансцендентная* и *металитературная*.

Так, еще В. Ходасевич писал о В. Сирине:

«Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях»[[19]](#footnote-19).

Таким образом, сам того не ведая, критик положил начало интерпретации набоковских произведений в духе метафикшн. В современном набоковедении эта концепция доминирует [283, 286, 290, 295, 296, 298, 313, 322, 334, 161].

В свою очередь В. Е. Александров противопоставил концепции металитературной природы художественного дара Набокова иную стратегию интерпретации набоковской прозы. Ученый утверждал:

«Основу набоковского творчества составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»[[20]](#footnote-20).

По мнению В. Е. Александрова, именно иррационально-трансцен­дентную доминанту следует признать структурообразующей в творчестве Набокова. А все творчество писателя, «как некий водяной знак», пронизывает тема «потусторонности» [186, 55].

Однако то, что В. Е. Александрову представлялось конфликтом «двух типов прочтения»[[21]](#footnote-21) — *металитературного* и *иррационально-трансцендентного*, — при внимательном рассмотрении оказывается антиномией взаимодополняющей.

Иррационально-трансцендентная доминанта творчества Набокова, так же как Гессе и Булгакова, проявляет себя вполне определенно.

«Великая литература, — писал автор «Дара» в книге «Николай Гоголь», — идет по краю иррационального» [*Н1,* т. 1, с. 503]. Настоящее искусство, по Набокову, стремится проникнуть за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей, а цель его — постигать «тайны иррационального <…> при помощи рациональной речи» [*Н1,* т. 1, с. 443]. То же, едва ли еще не с большим основанием, можно сказать о произведениях Булгакова, который сам сформулировал свое творческое credo: «Я — мистический писатель» [*Б.*, т. 5, с. 446]. Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской) в предисловии к первому изданию за рубежом полного текста «Мастера и Маргариты» вполне оправданно применил термин «метафизический реализм» к творчеству Булгакова.

Что касается Г. Гессе, то у подавляющего большинства исследователей мистико-иррациональная доминантная составляющая его произведений сомнений не вызывает, его традиционно считают ярким представителем *неоромантизма*,наследником традиций немецких романтиков.

Металитературная составляющая также наиболее очевидна в произведениях В. Набокова. А вот жанровая природа *метаромана* в «Мастере и Маргарите», как и в романах Г. Гессе «Степной волк» и «Игра в бисер», далеко не столь очевидна. Однако так же, как «Дар» — это отнюдь не жизнеописание скитаний русского писателя-эмигранта в Берлине и не love story молодых героев, а роман *о Русской Литературе* [64, с. 50], так и Булгаков в своем романе повествует не о похождениях Воланда и его свиты в Москве или о любви героев-протагонистов — его макротекст воссоздает историю сотворения романа об Иисусе Христе.

Заметим, что обычно, говоря о *металитературности* булгаковского «закатного» шедевра, имеют в виду роман *мастера[[22]](#footnote-22)* о Понтии Пилате. Однако доминантный сюжет «Мастера и Маргариты», его макротекста, воссоздает процесс рождения и написания другого романа — об Иисусе Христе, а сочинение *мастера* — лишь этап его сотворения. Можно сказать, что «Мастер и Маргарита» начинается в «Прологе на Патриарших» с творческой неудачи Ивана Бездомного — сочинения к Пасхе антирелигиозной поэмы, а заканчивается тем, что настоящий роман о Христе к Пасхе создан — это и есть макротекст «закатного» романа М. Булгакова [225, 161, 28].

К металитературе следует отнести и«Театральный роман» — историю о сочинении писателем Максудовым романа «Черный снег», затем переделке его в пьесу и о постановке на сцене «Независимого театра». Итогом творческого процесса, как и предсказывал подзаголовок — «Записки покойника» — стала смерть автора.

В «Степном волке» на метафикциональную природу повествования указывает его финальная фраза, которая переориентирует текст с жанровой модели мистико-психологического романа на метапрозу: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше» [*Г.,* т. 2, с. 398]. Целью повествования оказывается не просто анализ глубин подсознательного героя (во многом автобиографичного), а постижение его внутреннего «я». Финальная фраза отбрасывает регрессивный отблеск метафикциональности на весь текст. В «Игре в бисер» дух метафикшн всеопределяющ, ибо здесь развернутая метафора «искусство — сотворение миров» является структурообразующей.

Скрытая доминанта повествования во всех случаях — *сочинительство*. При этом степень приближения «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты» к инварианту жанра метаромана [122, с. 15–41] различна: полное соответствие — «Дар»; неполное — «Мастер и Маргарита», так как здесь нет творческой саморефлексии; неявное — в «Степном волке», поскольку метароманная природа текста обнаруживает себя лишь в финале, когда становится ясно, что весь текст сочинен экстрадиегетическим повествователем, который не принадлежит миру героев [98].

Генетико-типологическая параллель *Герман Гессе — Владимир Набоков — Михаил Булгаков*в литературоведении уже была отмечена, хотя и мало изучена [189, 124]. Однако до сих пор сравнительно развитым направлением сопоставительно-типологического изучения творчества этих культовых писателей ХХ в. было исследование перекличек в области гностической проблематики.

Началось все с интерпретации романов В. Набокова в духе гностических учений американским исследователем Д. Мойнаганом [319, с. 175–184]. Затем идея получила развитие в работах С. Давыдова [86, 85].

Во многом возникновение этой трактовки спровоцировал сам Набоков: в его англоязычной версии романа «Приглашение на казнь» слово «гносеологический» было переведено как «гностический»[[23]](#footnote-23). Провокация удалась вполне: неточность перевода породила концепцию, ошибка сформировала достаточно устойчивую традицию: многие авторы и по сей день убеждены, что метафизика не только В. Набокова, но Г. Гессе и М. Булгакова также соотносится с учением гностиков [146, 337, 181, 318,168].

Мне, однако, представлялось, что для проведения параллелей между гностицизмом и философско-эстетическим мироощущением моих любимых писателей оснований недостаточно, точнее, они слишком общи. Еще известный американский набоковед русского происхождения В. Е. Александров в своем ставшем классическим труде «Набоков и потусторонность» [281], возражая С. Давыдову, справедливо отметил, что набоковская метафизика гораздо ближе «неоплатоническим» концепциям рубежа XIX–ХХ вв., чем гностицизму [27, с. 105–131].

Рискну пойти еще дальще, утверждая, что те особенности художественного мировоззрения Набокова, как и Гессе и Булгакова, которые принято связывать с гностицизмом: представление о двойственной природе мироздания, о противостоянии духовного и плотского в человеке, о божественности самой природы человека и то, что бессмертие обретает дух, а плоть обречена на тление [190], — все это характерно далеко не только для учения гностиков, но любого дуалистического учения. Об этом писал и апостол Павел:

«Если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется <…> ибо видимое временно, а невидимое вечно. Ибо знаем, что, когда земной наш дом, эта хижина, разрушится, мы имеем от Бога жилище на небесах, дом нерукотворенный, вечный. Оттого мы и воздыхаем, желая облечься в небесное наше жилище» (2 Кор. 4: 16, 18; 5: 1–2).

И о духовном «избранничестве» говорил и Христос, ибо спасение обретут далеко не все, но лишь «малое стадо».

Все эти общие положения, характерны для идеалистического миросозерцания вообще, в том числе и для христианского. Естественно, что Г. Гессе, В. Набоков и М. Булгаков, которые, несмотря на свои непростые отношения с религией, тем не менее были воспитаны в христианском культурном миросозерцании, в его сфере жили, а потому и разделяли общие мировоззренческие установки.

Другое очень важное заблуждение приверженцев интерпретации творчества Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова в духе гностицизма заключается в том, что они не различают всеведение художника-демиурга и приобщенность к гностической тайне [235, 42], принимая первое за второе. Здесь явное qui pro quo — хотя бы потому, что речь идет о принципиально разных видах знания: гностическое — научно-рационально, в то время как знание сочинителя интуитивно-артистично.

Магическая сила Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова проявлялась исключительно в сфере художественного творчества. А для их героев — Гарри Галлера, *мастера*, Максудоваи писателя Федора — тайное знание художника-творца отнюдь не является *спасительным*, что предполагает гностическая концепция исключительной духовной личности. Это тайное знание не дает им власти ни над миром, ни над собственной судьбой. Несмотря на свою духовную исключительность, или, скорее, из-за нее, они трагически одиноки и вытесняемы миром.

В своей работе я избрала иной ракурс исследования: типология художественных стилей *Германа Гессе* — *Владимира Набокова* — *Михаила Булгакова* в контексте ареала ***мистической метапрозы*** ХХ в.

Типологические соответствия между индивидуальными стилями Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова можно представить себе в виде треугольника. Однако модели, по которым выстраиваются двучленные отношения между писателями, различны.

Типологическая близость художественных стилей Г. Гессе и В. Набокова просматривается вполне отчетливо. В фокусе интересов обоих сочинителей всегда было индивидуальное сознание личности в его взаимоотношениях с «потусторонностью». Это главный субъект и объект их изучения. Здесь, на воображенном и сотворенном пространстве, в «Магическом театре» жизни сознания, совершаются главные события их книг, а тема «потусторонности» органично вплетена в картины, воссоздающие бытие сознания.

Поразительны также едва ли не текстуальные совпадения между «Степным волком», с одной стороны, и романами В. Сирина — с другой. Это и сцены *ритуальной казни* Гарри Галлера и Цинцинната Ц. («Приглашение на казнь»), и ощущение «бумажной» иллюзорности всего неодухотворенно «существующего» [«Курортник» — *Г.,* т. 2, c. 174], и некоторые детали образа возлюбленной Гарри, Гермины, и писателя Федора и Зины Мерц («Дар»), и «волчье-собачий» подсвет в портретах Гарри и Гумберта Г. («Лолита») и др.

Эту корреляцию можно считать контактно-типологической, так как авторы «Степного волка» и «Дара» жили и творили в едином эстетическом пространстве европейской литературы межвоенного периода.

Другая параллель, *Владимир Набоков — Михаил Булгаков*, может показаться более чем неожиданной. Перекличка тем более интересна, что не обусловлена такими традиционными факторами взаимовлияния, как происхождение, тип культуры, общность или хотя бы сходство судеб сравниваемых авторов, взаимный интерес и т. п. Набоков был выходцем из аристократической семьи, принадлежавшей к высшему петербургскому свету, в то время как Булгаков *—* из семьи богословской разночинской интеллигенции среднего достатка. Набоков писал в эмиграции, Булгаков *—* в Советской России. Поэтому их знакомство с произведениями друг друга сомнительно. У Набокова есть, кажется, лишь один язвительно-пренебрежительный отклик на «Мастера и Маргариту»: «Фауст в Москве» *—* это первоначальное название книги главного героя пародийно (однако абсолютно точно *—* в яблочко!) намекает на роман Булгакова [90, с. 335, 425]. Возможно также знакомство Булгакова с набоковской притчей «Сказка» [124, с. 707–713].

Параллель *Владимир Набоков — Михаил Булгаков* проявляет себя чисто типологически *—* на уровне глубинного сходства самого стиля творческого мышления двух великих русских писателей ХХ в.

А вот неожиданная перекличка судеб, подкрепляющая мысль о духовно-творческой близости писателей: оба сжигали (или пытались сжечь) рукописи своих романов: Набоков *—* рукопись «Лолиты» (1950–1951) [12, с. 249], Булгаков *—* «Мастера и Маргариты» (1930). Эта перекличка имела и свое продолжение: в «жизни действительной» «Лолиту» от гибели в огне спасла любимая преданная жена, Муза писателя, Вера Набокова, а в художественной реальности макротекста «Мастера и Маргариты» роман *мастера* пыталась спасти от уничтожения, но неудачно, его возлюбленная Маргарита. Перед нами, выражаясь словами Набокова, *—* «прелестный пример того», как действительность подражает искусству [64, с. 50].

Есть еще одна перекличка, уже на уровне межтекстовом. Известный эпизод из «Мастера и Маргариты»: Римский и Варенуха обсуждают внезапное исчезновение Степы Лиходеева, и, словно в ответ на каждый поворот их ищущей мысли, мгновенно приходит телеграмма, которую каждый раз приносит ирреального вида почтальон: «женщина в форменной куртке, в фуражке, в черной юбке и в тапочках» [*Б.,* т. 5, с. 103]. Согласитесь, трудно представить себе почтальона, который бы мог в городе, по асфальту ходить целый день «в тапочках».

Аналогичная нестыковка детали и обстоятельств обнаруживается в «Приглашении на казнь». Здесь — эпизод с матерью Цинцинната Ц., Цецилией Ц.: она явилась к сыну в *мокром* *макинтош*е, но *сухих* *башмачк*ах. И Цинциннат раздраженно бросает ей: «Ведь это небрежность. Передайте бутафору» [*Н.*, т. 4, с. 126].

В обоих случаях *—* **странная, неправдоподобная** в этой ситуации **обувь**. Потусторонние силы пытаются создать иллюзию реальности, но допускают промах *—* мелкий, на первый взгляд, но разрушающий иллюзию правдоподобия сотворенного мира. «Вторая» реальность оказывается состряпанной «наспех», возникает эффект «плохого» искусства. Различие в том, что у Булгакова инобытийна реальность мистическая, а в «Приглашении на казнь» *—* миражно-физическая.

Инобытийная бутафория в декорациях «Приглашения на казнь», как и в приведенном выше эпизоде у Булгакова, восходит к эстетике Н. Евреинова, экспериментами которого в области драматургии Набоков был увлечен [244, 280, 176, 65, 34, 227, 107, 140], а М. Булгаков, по крайней мере, с ними знаком [206, с. 116–125].

Наконец, третья сторона треугольника *—* Г*.* Гессе и М. Булгаков *—* еще менее очевидна, тем более что знакомство этих писателей с произведениями друг друга крайне маловероятно, практически исключено.

Правда, современный автор С. Фаизов видит в «Мастере и Маргарите» ряд реминисцентных мотивов из «классического текста Гессе»[[24]](#footnote-24).

Однако при внимательном рассмотрении почти во всех случаях оказывается различной этимология отмеченных С. Фаизовым общих у Булгакова с Гессе мотивов *—* *убийства невесты на свадьбе* и *ножа, светящейся надписи, «живых шахмат»*. Так, у Гессе мотив *убийства невесты на свадьбе* и *ножа* образуют единый комплекс и оба являются явной реминисценцией из «Идиота», в то время как образ-мотив *ножа* у Булгакова вполне самостоятелен, как по семантике, так и по функциональной нагрузке. Образ *живых шахмат* Булгаковым заимствован из повести В. Ирвинга «Легенда об арабском звездочете» [276, 278]. Ее, надо полагать, знал и Гессе. Что же касается мотива *светящейся надписи*, то она, конечно, из Библии (роковые письмена, вспыхнувшие на стене в роскошных палатах *вавилонского* царя Валтасара и предрекшие его скорую, внезапную гибель: «Мене, мене, текел, упарсин» (Дан. 5).

Собственно небрежность автора при построении параллелей не стоила бы упоминания, если бы в статье С. Фаизова не была допущена серьезная и достаточно распространенная методологическая ошибка. Дело в том, что сам по себе факт межтекстовых перекличек на уровне образов, мотивов, приемов и сюжетных ходов вовсе не доказывает факта творческого *влияния* одного писателя на другого. Необходимы факты, подтверждающие как минимум знакомство с произведениями. С. Фаизов исходит из того общего соображения, что Булгаков не мог не знать «классика» Гессе. Однако в 1920-е *—* 1930-е гг., когда М. Булгаков сочинял «Мастера и Маргариту», «Степной волк» (1927) еще не успел стать «классическим текстом». Нобелевская премия была присуждена Гессе лишь в 1946 г. При жизни Булгакова в Советской России «Степной волк», как и его автор, не был известен. Во всяком случае, никаких данных у нас на этот счет нет, а творческие контакты между советскими и европейскими писателями в Советской России, в силу ее культурной изоляции, были, как известно, в высшей степени затруднены.

Поэтому, если в случае В. Набокова типологические переклички его произведений со «Степным волком» свидетельствуют о знакомстве с этим романом, то в случае с М. Булгаковым они не свидетельствуют ни о чем, кроме факта филиации художественных идей в рамках единого литературного явления или процесса.

Все совпадения и переклички между художественными стилями Г*.* Гессе, В. Набокова и М. Булгакова — лишь вершина айсберга. Подводная его часть — глубинное родство писателей в рамках *мистической метапрозы* ХХ в.

# Глава 1. Эстетика мистической метапрозы.

## Антиреалистическая концепция сочинительства

Основные принципы эстетики мистической метапрозы ХХ в. нашли свое выражение во взглядах Гессе, Набокова и Булгакова на искусство. При этом креативно-эстетические концепции писателей типологически схожи, хотя различны их дискурсы: это критико-литературоведческий у Набокова (лекции, интервью, статьи), а также отчасти у Гессе (эссе и статьи об искусстве вообще и о писателях, в частности), и непосредственно художественный, в самой творческой практике у Булгакова.

Как индивидуальные стили писателей, так и эстетическая концепция искусства каждого из них обнаруживают явные признаки *металитературности*.

Одно из базисных положений эстетики метафикш — признание паритетных отношений между двумя реальностями — *мира физического* и *художественного*.

Острое переживание иллюзорности и призрачности физического бытия осмыслено Набоковым в его стратегии писателя-творца. В интервью Би-би-си 1962 г. писатель объяснял:

«Реальность — вещь весьма субъективная. Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и специализацию. Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима <…> Стало быть, мы живем в окружении более или менее призрачных предметов» [*Н1*, т. 2, с. 568].

«Реальность», подчеркивал он, вообще «странное слово, которое ничего не значит без кавычек» [*Н1,* т. 2, с. 379], ибо мир материальный не существует вне субъективно-личностного восприятия человека.

Автору «Дара» был чужд сам принцип *реалистического* творчества. И это понятно: новое искусство, металитература в том числе, уже не может «следовать вековым канонам мимесиса, делать вид и убеждать читателя, будто все в нем написанное — истинная правда, продолжение жизни, только выраженное типографскими литерами, упакованное в переплет и обложку»[[25]](#footnote-25).

Эстетическая концепция Набокова *антиреалистична* по своей сути. Писатель утверждал:

«Литература — это выдумка. Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду»[[26]](#footnote-26).

«Роковой ошибкой» критиков и читателей считал Набоков привычку «искать в романах так называемую “жизнь”»[[27]](#footnote-27). Главный объект саркастических выпадов Набокова — теория реализма, а главный адресат полемики — критики и ими воспитанные читатели, желающие видеть в произведении искусства *отражение* «жизни», все те, кто думают почерпнуть из сочинений писателя *полезную информацию* о реальном положении дел, кто читает французские и русские романы, «чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России»[[28]](#footnote-28). Для автора «Дара» подобный взгляд на искусство — не что иное, как вопиющая *пошлая чушь* [118, с. 162–183].

Истинное постижение произведения искусства предполагает четкое различение «фиктивной реальности» и «реальности фикции»[[29]](#footnote-29). Причем как раз «фикция» искусства признается более «реальной» в сравнении с так называемой «жизнью», ибо само «понятие “жизнь” основано на системе абстракций»[[30]](#footnote-30).

Отсюда — характерная для мироощущения Набокова-художника параллель между *приемами литературного сочинительства* и *приемами*, «которыми пользуется человеческая судьба» [*Н1,* т. 1, с. 101]. Для Набокова сама жизнь обычно «бывает помощником режиссера» [*Н1,* т. 3, с. 188], то есть Сочинителя. Эта модель соотношения двух реальностей — «действительной» и сотворенной писателем — переносится в его художественный мир. Более того, в мире Набокова, по справедливому замечанию Н. Букс, «в сопоставлении “жизнь — искусство” именно жизнь отражает и копирует искусство, а не наоборот»[[31]](#footnote-31).

Вспомним замечание Зины Мерц по поводу образа Чернышевского в романе ее возлюбленного, писателя Федора Годунова-Чердынцева: «подлинная его жизнь в прошлом представлялась ей чем-то вроде плагиата» [*Н*., т. 4, с. 384].

И у Гессе, в вымышленной реальности «Магического театра», самое страшное преступление — оскорбить «высокое искусство, спутав <…> прекрасную картинную галерею с так называемой действительностью», осквернив «славный мир образов пятнами действительности» [*Г.,* т. 2, с. 395].

В своих статьях и эссе Гессе различал сочинителей трех уровней: *Dichter*— писатель-поэт, художник слова, творец, *Schriftsteller* — профессиональный литератор, *Literat* — графоман, эстетствующий писатель [6, с. 12].

Интересно, что у Булгакова «реалистическую» эстетическую программу «озвучил» Воланд. Убеждая больного и предельно уставшего *мастера* продолжать свои литературные занятия, он говорит: «Но ведь надо же что-нибудь описывать?» [*Б.,* т. 5, с. 284]. В той же реплике Воланда — и второе ключевое слово концепции реализма — «изображать»: «если вы исчерпали этого прокуратора, ну, начните изображать хотя бы этого Алоизия» [*Б.,* т. 5, с. 284]. «Изображать» и «описывать» — таковы основополагающие, «кодовые» слова реалистической литературы, вложенные Булгаковым в уста Воланда[[32]](#footnote-32).

Оба, и *мастер,* и Воланд, употребляют слово «описывать» применительно к литературному труду Может показаться, что речь идет об одном и том же. На самом деле сходство это лишь кажущееся.

## «Жизнь действительная» — воображение — креация

Воланд явно не видит разницы между «описыванием» Понтия Пилата и Алоизия. А разница эта весьма существенная, если не сказать — принципиальная. Сочиняя роман о Пилате, *мастер* «описывал» *героя вымышленного* — плод собственного творческого воображения. Воланд же предлагает «описывать» персонажа из «жизни действительной» — того, кого *мастер* своими глазами видел и с кем общался, иными словами, предлагает копировать действительность. Так коллеги писателя Максудова «описывали» все, что на глаза попадалось: один — своего «деверя» из Тетюшей, другой — Париж, где случилось жить, а также его жителей, третий — самого Максудова и т. д.

Тогда почему же *мастер*, говоря огерое вымышленном, тоже употребляет слово «описывать»? Ответ — в эпизоде, где писатель Максудов рассказывает, как сочинял свою пьесу.

«Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. <…> Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. <…> С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля <…> И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается <…> Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют “Фауста”. Вдруг “Фауст” смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу — напевает. Пишу — напевает» [*Б.,* т. 4, с. 434–435].

Вот оно! Оказывается, «описывать» — вовсе не значит изображать окружающий мир, но правдиво («чего не видишь, писать не следует») воссоздавать то, что является воображению художника. И когда *мастер* говорит: «Я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь» [Б., т. 5, с. 146], то он имеет в виду, что ему перестали являться «волшебные картинки» и он утратил дар их воссоздавать в своих книгах.

Творческий процесс здесь — «объективация снов», ибо являются «волшебные картинки» писателю в *творческих снах*:

«Он [роман. — *А. З.*] зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна, — рассказывал писатель Максудов. — Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война <…> Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете. Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя. И проснулся я в слезах <…> Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» [*Б.,* т. 4, с. 405].

Другая пьеса — мы знаем, что она станет «Зойкиной квартирой», — также зародилась в некоем странном видении — творческой галлюцинации [*Б.,* т. 4, с. 519].

И «ершалаимские» главы «Мастера и Маргариты» возникают как «живые картинки», являясь уже более сложным образом, чем то, что было в «Театральном романе», — из реальности мистико-трансцендентной или метафикциональной. Уже на первых страницах романа из уст Воланда звучит таинственное: «И доказательств никаких не требуется <…> Все просто: в белом плаще…» [*Б.,* т. 5, с. 19] — и является сцена на балконе дворца Ирода Великого. Так же зачинается история Иешуа и Понтия Пилата — фрагментом той же кодовой фразы, которая и обрамляет роман *мастера*. Затем в воображении Маргариты возникает метареальность романа ее возлюбленного, как бы вызванная к жизни первой фразой:

«…До самого рассвета могла Маргарита шелестеть листами тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: “Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город… Да, тьма”» [*Б.,* т. 5, с. 289–290].

А вот с видениями Ивана Бездомного все обстоит гораздо сложнее: здесь явно оживает художественная реальность романа мастера.

«Ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением <…> в ночь полнолуния» он «видит неестественного безносого палача, который, подпрыгнув и как-то ухнув голосом, колет копьем в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестаса…» [*Б.,* т. 5, с. 167, 383.]

Или вот сон, навеянный вспрыскиванием морфия:

«…В ночь полнолуния <…> к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне…» [*Б.,* т. 5, с. 383.]

Из какой реальности приходят эти видения — из художественной или мистико-трансцендентной? Очевидно, из обеих: ведь сцена примирения жертвы со своим палачом берет свое начало в тексте *мастера*, как бы продолжая сон Пилата. В то же время она ирреальна, поскольку могла произойти только в инобытии — после прощения героя *мастером* и Высшим Цензором, а следовательно, уже за пределами романа *мастера*. В первом случае прощение Пилата воплощает страстное и несбыточное желание героя, а во втором — решение его судьбы в инобытии.

Если же представить, что свидетельство *очевидца* Воланда и сочинение *мастера* истинны и «на самом деле» было так, как они говорят (ведь *мастер* писал о том, «чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было» [*Б.,* т. 5, с. 355]), то получится нечто совсем уже неожиданное: все приведенные случаи — это не что иное, как переход сюжета об Иешуа и Пилате из одной реальности в другую, из настоящего в прошлое и обратно, а затем в вечность.

Или реальность вообще одна — ***материально-трансцендентно-художественная***? Я склоняюсь к последнему.

## 1.3. «Жизнь действительная» — воображение — память

У Набокова концепция творчески продуктивной «сновидческой» реальности разработана наиболее подробно. Так, в «Аде» возникает ее образный аналог — развернутая метафора «организованного сна» как симбиоза *реальности* — *воображения* — *памяти* [*Н1,* т. 4, с. 345–351]. «Организованный сон» — это образ-ген, который затем развернется в художественный текст. В эссе «Вдохновение» писатель рассказал о таком «творческом сне», который он «записал», преобразовав позднее в связный текст [*Н1,* т. 4, с. 608–609]. Из этой *сновидческой* реальности структурировался роман «Ада», где, как воспоминание о сне-гене, возникнут перетасованные и несколько видоизмененные его фрагменты, предваряющие рассуждения Ван Вина [*Н1,* т. 4, с. 344–345].

Концепция «организованного сна» отражает набоковское понимание отношений между двумя реальностями — художественной и эмпирической. Доминантная роль в процессе преображения «реальной» жизни в произведение искусства принадлежит Мнемозине — *креативной памяти*.

Феномен *креативной памяти* следует рассматривать в более широком культурологическом аспекте — в контексте проблемы «культурной памяти». Тема, начатая в классических трудах М. Хальбвакса и Я. Ассмана [301, 300, 284, 285,33], получила развитие уже 1990-е гг. в работах Ю. Лотмана [165, 164, 139] и продолжает оставаться актуальной по сей день[[33]](#footnote-33). Авторы этих классических трудов тему «культурной памяти» разрабатывали, по преимуществу имея в виду memoria коллективную, этно- и социополитически детерминированную. Литературоведческий ее аспект предполагает изучение индивидуальной творческой памяти, а также модели ее взаимодействия с памятью групповой.

В этом контексте метапроза Владимира Набокова, и роман «Дар» в особенности, представляет несомненный интерес как пример функционирования категории «культурной памяти» внутри индивидуального сознания художника-демиурга [20, 21].

Критики сразу обратили внимание на то, что в сочинениях В. Сирина *воспоминание* играет ведущую роль. М. Кантор полагал, что сосредоточенность на *воспоминаниях* неизбежно ограничивает перспективы молодого писателя: когда потенциал *прошлого* будет исчерпан, наступит творческий кризис. Единственная возможность преодолеть кризис — сбросить «бремя памяти», выйдя за пределы *воспоминаний* [64, с. 234–237]. Главная ошибка М. Кантора заключалась в том, что категорию *памяти* он рассматривал в традиционных параметрах реалистического искусства, понимая ее как *воспоминание о бывшем на самом деле*. Потенциал таких *воспоминаний* у каждого человека действительно ограничен*.* Но в мире Набокова *память* неисчерпаема, ибо она есть *память креативная*.

Содержание этого понятия в мире Набокова многозначно. Одно из значений буквально: цепкая память позволяет писателю точно и живо воссоздавать реальность мира физического во всех ее подробностях [*Н1,* т. 3, с. 575]. Сам Набоков, как известно, обладал памятью феноменальной — абсолютно точной в деталях и подробностях.

На следующем этапе память обретает функции *креативности*. Для Набокова сама *реальность* — «это форма памяти» [*Н1,* т. 3, с. 605]. Начиная с «Дара», «страстная энергия памяти» [*Н1,* т. 5, с. 186] обрела статус творческой доминанты: «ключом к воссозданию прошлого оказывается ключ искусства»[[34]](#footnote-34).

Но есть в набоковской эстетике и иной, тайный лик Мнемозины — мистико-трансцендентный. Об этом писатель говорил в интервью А. Аппелю:

«В моем случае утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на землю все, что я способен в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам. Величайшее счастье я испытываю, сочинительствуя, когда ощущаю свою способность понять — или, вернее, ловлю себя на такой неспособности (без допущения об уже существующем творении), — как или почему меня посещает некий образ, или сюжетный ход, или точно построенная фраза» [*Н1,* т. 3, с. 596].

В эстетике Набокова иррационально-мистический лик *креативной памяти* проявляет себя отчетливо: благодаря ей, художник вспоминает то, что видел и знал в реальности инобытийной. Он «рассказывает» свои воспоминания не только из «жизни действительной», но и из сферы трансцендентной.

Набоковская концепция *памяти* сфокусировала сущностные характеристики индивидуального художественного стиля писателя. Креативная память, во всей ее многоликости, соединяет в одно целое *металитературную* и *мистико-иррациональную* линии его креативно-эстетической концепции, а также верность правде жизни — в органичном сплаве с вымыслом и иррационально-трансцендентными прозрениями художника-демиурга. Если непосредственная память о событии творит иллюзию жизнеподобия, то другие ипостаси Мнемозины — креативная, мистико-трансцендентная и культурно-реминисцентная — ткут волшебную ткань художественной сказки.

В то же время концепция *памяти*, характерная для индивидуального стиля Набокова-сочинителя, отнюдь не автономна, но тесно связана с коллективной памятью культурной среды русской эмиграции. Так, в «Даре» креативная память, реализуя потенциал Мнемозины — как непосредственного воспоминания, так и культурно-реминисцентной, выполняет и функцию воскрешения прошлого, и связи с культурной традицией классического русского искусства.

То же, по существу, мы видим и в художественном мире Булгакова. В «Театральном романе» *креативная память* воссоздает в воображении писателя действительное прошлое его жизни, а в «Мастере и Маргарите» Мнемозина иррационально-мистическая позволяет *мастеру*, сочиняя, *угадывать* «то, чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было». Здесь уже «…рассказ об Иешуа и Пилате, — по справедливому замечанию современных авторов, — существует <…> как некий нерукотворный пратекст, мистически открывшийся Мастеру, частично привидевшийся во сне Ивану Бездомному и частично рассказанный Воландом»[[35]](#footnote-35).

Подлинный художник не только обладает знанием реальным, но наделен и сверхъестественным *всеведением* сочинителя-демиурга.

Трехчастная структура *креативной памяти* в мистической метапрозе отражает понимание ее создателями отношения искусства к «действительности»: художник, благодаря творящему воображению, постигает мистический подтекст мира физического.

На уровне иррационально-мистической *креативной памяти* в произведениях Гессе, Набокова и Булгакова возникает мотив тайного задания, полученного писателем от высших сил и реализуемого им в своем творчестве.

Но главная фаза сочинительства последняя — сотворение новой, художественной реальности, не менее действительной, чем мир материальный. Именно в этой завершающей фазе свершается волшебство воскрешения художником *прошлого.*

## Сочинительство как языковая игра у Набокова

Для Набокова цель искусства — создание произведения, подобного Вселенной и возникшего, как она, по воле автора в результате *управляемого взрыва* [15, с. 37]. Свершается «волшебство», и рождаются новые миры. Писатель наделен волшебной способностью «творить жизнь из ничего» [*Н1,* т. 1, с. 498], точнее, из самой плоти языка: «Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей» [*Н1,* т. 1, с. 459]. Метафоры здесь «оживают»: «постепенно и плавно <…> образуют рассказ <…> затем <…> вновь лишаются красок» [*Н1,* т. 4, с. 593] — этот принцип, намеченный еще в «Лолите», организует поэтику «Ады».

Образные метаморфозы здесь возможны весьма изощренные. Так, физические упражнения Вана-эквилибриста, с которыми он выступает перед домашней публикой Ардиса, а затем гастролирует по фантастическим меж(=вне)национальным территориям, — это не что иное, как «живая картина», представляющая метафору «поставить <…> с ног на голову» [*Н1, т. 4*, с. 180]. А та реализует себя в столь любимом Набоковым и его героем искусстве *словесного цирка*, где *артистами* выступают «слова-акробаты» и «фокусы-покусы» [*Н1,* т. 4, с. 213]. И когда повествователь говорит, что «на сцене Ван производил фигурально то, что в позднейший период жизни производили фигуры его речи, — акробатические чудеса, никем не жданные и пугающие малых детей [*Н1,* т. 4, с. 180–181]», — это, конечно же, не столько о Ван Вине, сколько о самом *В. В.* (на этой странице Ван Вин и назван инициалами). Арена сего увлекательного действа — фантастическое пространство ***художественного сна***.

Следующая фаза сотворения «второй реальности» в «Аде» — когда цепочки слов, прихотливо сплетаясь с литературными реминисценциями, дают импульс зарождению сюжетов. Из фонетических ассоциаций возникла и сама история *инцеста*:

«Инцест меня ни с какого боку не интересует. Мне просто нравится звук «бл» в словах близнецы, блаженство, обладание, блуд» [*Н1,* т. 4, с. 594].

Сказано не без доли эстетского кокетства, разумеется.

И все же… Цепочка слов: *insect — scient — nicest — incest (насекомое — ученый — милейший — инцест*), родившись из игры в английские анаграммы [*Н1,* т. 4, с. 88, 258, 381], и в самом деле оказалась сюжетообразующей. Экспозиция: *милейшая* героиня романа — юный *ученый*-натуралист — поглощена своими *насекомыми*, а в Ардисе ожидается ежегодное нашествие особых, билингвистических «кровососов» — *камаргинского комара (Moustiques moskovites)* [*Н1,* т. 4, с. 76]. Затем лексический ряд *insect*'а вплетается в тему *incest*'а: одно из первых острых эротических переживаний Вана — от близости с девочкой, склонившейся над диковинным рисунком, в котором *цветок* «Венерино зеркало» неуловимым образом преображается в *бабочку*, а затем *скарабея* (этот образный ряд вновь воскреснет, как знак нового витка эротического напряжения, уже между Ваном и Люсеттой). Нарастание *сладострастия* соотносится с мотивом *зуда* от укусов реминисцирующих «шатобриановых комаров». Кульминация наступает спустя несколько дней после игры в анаграммы, когда реализует себя ключевая пара слов *insect* — *incest* [*Н1,* т. 4, с. 105]. И наконец в «Ночь Неопалимого Овина» свершился *инцест*. Так аллюзия с романами Шатобриана — одна из доминантных в «Аде» — вплетается в образно-лексический комплекс *инцеста*.

Анаграмма *insect* — *incest* вызывает и другой ряд литературных ассоциаций — с Достоевским. Ряд «ударных слов»***безобразие*** — ***сладострастие***— ***насекомое*** (*таракан, клоп, тарантул, фаланга*) организует центральный образно-семантическийкомплекс романа «Братья Карамазовы». А мотив о самке насекомого, поедающей своего самца [*Н1,* т. 4, с. 133–134], восходит к эссе Достоевского о царице Клеопатре [*Д.,* т. 19, с. 136].

Образ Ады, по существу, реализовал матрицу, предначертанную Достоевским.

Однако образ героини Набокова по отношению к Достоевскому полемичен, ибо осуждение порока в духе христианской морали Набокову чуждо. Ему ближе понимание ***страсти***, воплощенное в монологе Дмитрия Карамазова. Отсюда — скрытая на уровне подтекста связь *общей ситуации* «Ады» со строками из «Оды к радости» Шиллера, которые декламировал Дмитрий [Д., т. 14, с. 99].

Герои романа Достоевского живут в фокусе сверхвысокого напряжения магнитных силовых линий, возникающего между полюсами мирового Добра и Зла. Но главная и самая страшная в своей изначальной амбивалентности тайна для человека — ***красота***, ибо в сердце его *идеал содомский* с *идеалом Мадонны* нераздельны [*Д.,* т. 14, с. 100].

Набоков воссоздает, но уже в контексте современных писателю ХХ в. этических и эстетических координат, по существу такое же, как у Достоевского, понимание *красоты* и *чувственной любви*: *опаляющая красота* Ады — «красота сама по себе, воспринимаемая здесь и сейчас» [*Н1,* т. 4, с. 75], а образ героини, подсвечиваемый попеременно то демоническим, то ангельским светом, существует в точке сопряжения *идеала содомского* и *идеала Мадонны*. Свою концепцию *красоты*и*страсти*Набоков воплотил в композиционной модели, построенной на сплетении образно-ассоциативных линий: ***Ада*** — *scient* — *insect* — *incest* [*Н1,* т. 4, с. 88], ***ada*** — *ardor* [*Н1,* т. 4, с. 47], ***ada*** — *ardors* — *arbors* [*Н1,* т. 4, с. 77], *ardor* — *Ардис* — *Парадиз* (*Ардис* — это не только «стрекало стрелы» [*Н1,* т. 4, с. 217], но и неточная анаграмма *Парадиза*), ***ада*** — «*из ада»* [*Н1,* т. 4, с. 39]. Имя героини — в точке пересечения доминантных образно-лингвистических линий романа и в центре оси, соединяющей полюса мироздания — **Ад** и **Рай**. Фантасмагорический мир «за пределом счастья» [*Н1,* т. 2, с. 206], где *блаженство* неотделимо от *ужаса*, а *рай* от *ада*, — мир *нимфолепсии,* уже был изображен в «Лолите», с которой «Ада» генетически связана. Принцип организации внутренней композиции романа родствен поэтическому мышлению Достоевского.

В «Аде» сюрреалистичное сексуальное начало оплодотворяет творчество (ср. эссе «Вдохновение» [*Н1,* т. 4, с. 608]). Здесь та «точка», о которой писал один из идеологов французского сюрреализма А. Бретон:

«Существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку»[[36]](#footnote-36).

В «Аде» такой *точкой* стала «новая нагая реальность», которая открывается героям через «язвящие наслаждения, огонь, агонию» страсти [*Н1,* т. 4, с. 212], поднимая «животный акт на уровень даже высший, нежели уровень точнейшего из искусств или неистовейшего из безумств чистой науки» [*Н1,* т. 4, с. 212]. Она питается соками художественной реальности, но и требует запечатления в ней, ибо сама по себе хотя и «допускала воспроизведение», но «существовала лишь миг» [*Н1,* т. 4, с. 212].

Но если раньше, в мире В. Сирина высшее наслаждение давало вдохновение *сборного, музыкально-математически-поэтического типа* [*Н.,* т. 5, с. 319], то у Набокова к этому триединству подключилась стихия *чувственности*. Метаморфоза весьма знаменательная: она предрекала наступление эры сексуального взрыва.

Сексуальное и творческое начала сливаются в одно нераздельное целое — и это еще одна из нитей, протягивающихся между креативными системами Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова.

«Я имел также счастье пережить возможность одухотворения чувственности. Из этого возникает искусство» [*Г.,* т. 3, с. 261], — говорит герой романа «Нарцисс и Гольдмунд». И в продолжение своих жизненных странствий Гольдмунд, страстный женолюб и художник, стремился к кощунственной с точки христианской морали цели — создать образ, «полный любви и тайны» [*Г.,* т. 3, с. 264], запечатлев в фигуре Мадонны образ своей матери, Евы-матери, воплощавшей для него *жизнь, любовь, сладострастье* [*Г.,* т. 3, с. 261].

Культ «одухотворенной чувственности» царит на страницах романов Гессе, прежде всего, «Степного волка».

В «Аде» любимые занятия героев, наряду с любовными (но и они не лишены филологического привкуса), — лингвистические игры и чтение. Или, что лучше, *жизнь в произведении*, когда герои словно проживают изнутри различные ситуации из мировой литературы — скажем, столь частые у «русских романистов» сюжетные мотивы *игры* и д*уэли* [*Н1,* т. 4, с. 168–174, 294–302]. Сама история любви Ады и Вана, прокомментированная многочисленными научными трудами по энтомологии и энциклопедическими словарями и «подсвеченная» роскошным эстетическим фоном [*Н1,* т. 4, с. 135, 138–139], не просто варьирует один из древнейших эротических сюжетов мирового искусства — она на наших глазах рождается из художественных текстов(Библия, «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Езда в остров любви» В. Тредиаковского, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Рене» и «Атала» Шатобриана, «Манон Леско» Прево, «Сильна как смерть» Мопассана и многие другие)

Но движение художественной реальности на этом не прервалось: история любви Ады и Вина проросла в памяти людей и сама стала легендой [*Н1,* т. 4, с. 395–396].

Поэтика «Ады» реализует главный тезис эстетики Набокова: «всякая великая литература — это феномен языка, а не идей» [*Н1,* т. 1, с. 511]. Именно *язык*оказывается связующим звеном между сюрреалистическим типом художественного мышления и эстетикой метапрозы, «каналом, соединяющим оба источника воображаемого»[[37]](#footnote-37). *Автоматическое письмо* как способ высвобождения стихии подсознательного трансформируется в *интертекстуальность* как форму бытия культурного самосознания личности.

*Главная героиня* романа, как отмечают его комментаторы, — «триединая русско-английская-французская культурная традиция, какой мы, конечно же, не обнаружим в нашей земной реальности, но какая сложилась в трехъязычном внутреннем мире Набокова, ощущавшего себя ее выразителем и носителем» [*Н1,* т. 4, с. 615].

Собственно, Ардис — это и есть Парадиз полилингвистического мышления.

Творчество Набокова всегда было обращено к читателю-полиглоту, что принято считать экстравагантной, на грани эпатажа чертой его текстов. С годами набоковский «языковой коктейль» становился все насыщеннее, обретя наконец в «Аде» качество одной из доминантных характеристик поэтики.

Читатели, беспрекословно приняв условия игры (благо, она и в самом деле увлекательна), самозабвенно ломают головы над разгадыванием мультиязычных набоковских ребусов, шарад и «крестословиц», порой лишь сетуя на ограниченность своих лингвистических познаний. Если же на минуту от этого занятия отвлечься, то стоит, по-видимому, задаться простым вопросом: а почему, собственно, художественный мир Набокова предполагает наличие такого vis-a-vis — полиглота?

Дело в том, что в мире Набокова читатель всегда — alter ego *автора*. Предполагается, что и он, как Набоков, мог бы сказать о себе: «Моя голова говорит по-английски, сердце — по-русски, а ухо предпочитает французский» [*Н1,* т. 2, с. 587].

В «Аде» перед нами мультиязычная «эхокамера» *художественного сна*.

*Сочинительство* здесь осмыслено как единственный способ преодоления экзистенциального трагизма человеческой жизни [*Н1,* т. 4, с. 212], а *высшая реальность* сотворенной действительности окончательно заняла место *реальности в кавычках* [*Н1,* т. 4, с. 212] . Отнюдь не «жизнь действительная», а высшая реальность бытия индивидуального сознания творца предоставляет художнику материал для сочинительства. Единственно достойный предмет истинного искусства — жизнь воображения, понимаемого как *форма памяти*, вобравшей в себя личный и культурный опыт человека, а значит, не только его личные воспоминания, но и память о том необъятном мире художественного вымысла, который предоставляет ему искусство.

Единственно истинна в «Аде» реальность художественного текста, пронизанного реминисценциями («воспоминаниями») из мировой литературы: даже виноград здесь пушкинский [*Н1,* т. 4, с. 243], а Люсетта пользуется платком, искомканным «в столь многих старинных романах» [*Н1,* т. 4, с. 355]. Густая сеть скрытых и явных аллюзий и парафраз из произведений русских писателей XIX в., подобно системе капилляров, пронизывает художественную ткань романа: это реминисценции *пушкинские* [*Н1,* т. 4, с. 20–22, 42, 110, 155, 167, 238, 251-252, 308, 437], *лермонтовские* [*Н1,* т. 4, с. 26, 167, 176, 236, 255, 317, 421–425], *тургеневские* [*Н1,* т. 4, с. 50, 105], *чеховские* [*Н1,* т. 4, с. 87, 113, 114–115, 227, 188, 286, 414–416, 439, 495], *толстовские* [*Н1,* т. 4, с. 13, 34, 35, 38, 66, 165, 167, 231, 291, 314], из *Достоевского* [*Н1,* т. 4, с. 46, 235–236, 346] и др.

Однако в «Аде» *полигенетичность* текста, помимо очевидной функции гротескового пародирования и «снятия» литературной традиции классического романа, обрела и принципиально новое качество.

«Слава Логу» [*Н1,* т. 4, с. 42, 50] — эта ключевая фраза ориентирует роман на известный евангельский текст. Набоков творит свой эстетический аналог христианской концепции Логоса. А усеченная форма (*Лог* вместо *Логос*) подчеркивает не только нераздельность Бога и Слова, но и, что для автора романа гораздо важнее, суверенную самодостаточность его Лога по отношению к Логосу религиозному. Обратим внимание на игру слов в английском оригинале, которая утрачивается при переводе на русский: Log — в зеркальном прочтении Gol, а при замене одной буквы получается God.

Стихия художественного, а не христианского Слова царит в мире Набокова. Отсюда и кощунственно пародийные вариации на библейские темы (*Ардис —* Эдем, *Ван* и *Ада —* Адам и Ева, *Неопалимый Овин —* Неопалимая Купина и др.).

## Игровая концепция искусства Гессе, Набокова, Булгакова

Итак, писатель выстраивает свой мир, а читатель будет «смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали»[[38]](#footnote-38).

Так оживут у Булгакова в «Мастере и Маргарите» панорама «Голгофа» (Киев, 1902–1934) [278, с. 33] и макет древнего Иерусалима с его окрестностями времен Иисуса Христа, созданный еще в 1886 г. Ю. Ф. Виппером [76, с. 51–65].

В этом смысле сочинительство подобно *игре*.Таким и предстает творческий процесс в «Театральном романе» Булгакова — как чудесная игра, в процессе которой оживает «сновидческая реальность»:

«Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье <…> Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнате шевелятся люди <…> Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу <…> Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно. Первое время я просто беседовал с ними…» [*Б.,* т. 4, с. 434.]

Покров над тайной *колдовских трудов* демиурга «посреди волшебного сна летней ночи» [*Н1,* т. 3, с. 357] иногда приоткрывает и Набоков. Например, в «Бледном пламени» он позволяет читателю вместе с писателем Шейдом пережить *изнутри* радость творения (ср.: «Теперь за Красотой следить хочу…» [*Н1,* т. 3, с. 335–336]).

Острое ощущение сотворенности нашего мира и, соответственно, игровой природы искусства свойственно и Гессе, иНабокову,иБулгакову. Отсюда — *игровой* принцип организации их произведений. Так в творчестве писателей возникает «метафора культуры как игрового пространства»[[39]](#footnote-39).

Такая *игра* — «чудо бесполезного»[[40]](#footnote-40) — имеет серьезное философско-эстетическое обоснование, ибо *игра* — это способ обретения внутренней свободы, а на высшем уровне она вообще «перестает быть имитирующим отблеском конкретного образца, а превращается в оригинальное творческое действо»[[41]](#footnote-41).

Генезис *игровой* концепции искусства трех исследуемых писателей восходит к теориям йенских романтиков, которыми «текстопорождение впервые стало восприниматься как *игра* (без правил) — игра с читателем в сотворение мира»[[42]](#footnote-42).

И Гессе, явно наследовавший традицию немецкого романтизма, утверждал: «в известном смысле нет ничего более плодотворного и полезного, чем игра со всем на свете»[[43]](#footnote-43). Творческий процесс, сочинительство писатель называл «игрой-головоломкой» [*Г.,* т. 2, с. 137], ибо сама жизнь человеческая для него полна «игры, боли, смеха» [*Г.,* т. 2, с. 184–185]. В «Степном волке» игровая концепция искусства реализует себя в грандиозной метафоре «Магического театра» [23], где жизнь — это «многоперсонажная, бурная и увлекательная драма» [*Г.,* т. 2, с. 374]. Возникает здесь и столь близкое творческому мироощущению Набокова развернутое сравнение *жизнь* — *шахматная* *партия*:

«Как писатель создает драму из горстки фигур, так и мы строим из фигур нашего расщепленного “я” все новые группы с новыми играми и напряженностями, с вечно новыми ситуациями» [*Г.,* т. 2, с. 373].

А вот в креативную стратегию М. Булгакова метафора *шахмат* не вписывается, ибо он игрок артистического воображения, но никак не интеллектуально-логического склада.

Синтез игр артистических и логических — в романе Гессе «Игра в бисер» [174, 81]. Занятие «игрой в бисер» (ее генетическую преемственность по отношению к «магическому театру» подчеркивал сам Гессе в тексте своего культового романа) — кульминация духовной энергии человечества. Она, по мысли Гессе, синтезирует «в себе все три начала»: *науку* — как точные, так гуманитарные дисциплины, различные виды *искусства*, а также *медитацию* — «воспитание ума».

«Игра в бисер» включала в себя и элементы этико-мистической деятельности сознания. Возникает синкретичный дискурс — «разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства» [*Г.,* т. 4, с. 12], когда *игрок* пользуется *бисером* «вместо букв, цифр, нот и других графических знаков» [*Г.,* т. 4, с. 27]. Из этих *стеклянных слов* волшебным образом возникают миры, подобно тому, как в индийской мифологии, вечно вращается магическое колесо бытия.

В процессе такой *игры* «можно воспроизвести все духовное содержание мира» [*Г.,* т. 4, с. 13]. А magister Ludi — это демиург, соединивший в одном лице и *могучего Шиву, растаптывающего* «в пляске пришедший в упадок мир» [*Г.,* т. 4, с. 302], и *улыбчивого* «Вишну, который лежит в дремоте и из своих золотых божественных снов сотворяет, играя, мир заново» [*Г.,* т. 4, с. 303].

Концепция искусства как жизнетворчества в «Игре в бисер» предстает в своем совершенном развитии.

«Догадка о том, что весь мир, может быть, и впрямь только игра и поверхность, только дуновение ветра и рябь волн над неведомыми безднами, пришла <…> не как мысль, а как дрожь в теле и легкое головокружение, как чувство ужаса и опасности и одновременно страстно-томительного влечения» [*Г.,* т. 4, с. 497].

Эта догадка героя здесь предстает как мистическое прозрение демиурга.

И, по Набокову, «искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественность и игра — равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. При всем том искусство — игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел»[[44]](#footnote-44).

В процессе *сочинительства* — божественной игры, настоящий писатель творит *новые миры*, прекрасные и живые.

И вот уже сочиненная *мастером* история Понтия Пилата продолжает жить, а сотворенная им реальность художественного текста по отношению к реальности «жизни действительной» оказывается не вторичной, а вполне самостоятельной. Оттого и сожжение рукописи романа подобно убийству живого существа [*Б.,* т. 5, с. 278].

И знаменитая сентенция Воланда — «Рукописи не горят» [*Б.,* т. 5, с. 278] — лукава. Ведь, будучи магически восстановленной Воландом, рукопись все равно погибла в огне вместе с домиком *мастера*, ибо уничтоженное автором не может быть восстановлено никем. Но совсем иначе обстоит дело в реальности инобытийной: здесь сочиненный *мастером* мир запечатлен уже навеки, а текст своего романа, уничтоженный и забытый им в земной жизни, теперь, в бытии трансцендентном, он помнит «наизусть» [*Б.,* т. 5, с. 360].

Романы Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова являются «великими сказками» ХХ в.[[45]](#footnote-45) — сочиненной реальностью, принимаемой за действительность, ибо в них свершилось чудо, подобное превращению воды в вино. «Таинство найденного слова превращает воду в вино»[[46]](#footnote-46) — эта мысль, которая в своем буквальном смысле была бы банальностью, волшебным образом преображается в многомерный и животрепетный художественный образ.

## Юмор и сатира

Тайное, но чрезвычайно важное звено, связующее в произведениях Гессе, Набокова и Булгакова *земную*, *инобытийную* и *художественную* реальности, — это *смех*.

Стихия смеха вообще заключает в себе великую тайну — по существу, это феномен трансцендентный. И гротесково-сатирическое видение мира у истинного художника всеобъемлюще, ибо оно проникает в духовно-мистический подтекст бытия. Сатирика отличает лишь особый угол зрения: он видит уродливые сбои, искажения духовного идеала, которые и определяют нарушения нравственной нормы в «жизни действительной».

Не случайно великие сатирики, такие как Рабле, Свифт или Мольер, были и великими мыслителями-философами.

У Гессе «вечный, божественный смех» [*Г.,* т. 2, с. 337] — главный закон бытия *бессмертных*. Это *смех*, «рожденный неведомым человеку потусторонним миром выстраданного <…> юмора» [*Г.,* т. 2, с. 385], холодный, *ужасный, нестерпимый для человеческого слуха смех потустороннего мира* [*Г.,* т. 2, с. 385]. Герою Гессе в его земной жизни доступен лишь отсвет *этого волшебного напитка* — человеческий *юмор*, слабый и прекрасный отблеск *смеха* божественного, инобытийного.

«Божество бесстрастно» (О. Хаксли) — оттого и холоден смех *бессмертных*. Человеку это не дано, но он может достичь некоего подобия равнодушной вознесенности над несовершенством мира — благодаря юмору.

«Один только юмор, великолепное изобретение тех, чей максимализм скован, кто почти трагичен, кто несчастен и при этом очень одарен, один только юмор <…> совершает невозможное, охватывая и объединяя лучами своих призм все области человеческого естества. Жить в мире, словно это не мир, уважать закон и все же стоять выше его, обладать, “как бы не обладая”, отказываться, словно это никакой не отказ, — выполнить все эти излюбленные и часто формулируемые требования житейской мудрости способен один лишь юмор» [*Г.,* т. 2, с. 385].

Юмор — связующая нить между человеком и Богом, ибо, как писал Набоков в рецензии на роман М. А. Алданова «Пещера», «усмешка создателя образует душу создания» [*Н.,* т. 4, с. 593].

Тема *юмора–смеха* — одна из доминантных в «Степном волке». Постижение смысла бытия свершится тогда, когда человек *научится настоящему юмору* — *юмору висельника*, ибо истинный «юмор всегда есть юмор висельника» [*Г.,* т. 2, с. 395]. Парадокс в том, что восхождение к *смеху* *бессмертных* совершается по мере погружения в сокровенные глубины подсознания героя.

Если Гессе унаследовал концепцию юмора от романтиков, то генезис набоковского юмора восходит к романтической иронии опосредованно — через русский трагикомический юмор.

Она имеет, по-видимому, глубинные корни в русском культурном сознании. Трагикомическое видение мира организуют одну из доминантных генетических линий нашей литературы: *Гоголь* — *Салтыков-Щедрин* — *Достоевский* — *Набоков* [64, с. 583].К разгадке этого парадоксального соединения ближе всех подошел в свое время Ф. М. Достоевский:

«…В подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом и имя им обеим, вместе взятым: *правда*» [*Д.,* т. 24, с. 305].

Н. В. Гоголю принадлежит экзистенциальная формула русской сатиры: «озирать всю громадно несущуюся жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» [*Гог.,* т. 5, с. 128]. Замечательно, что единственная особенность творческого стиля «нелюбимого» Достоевского, которая не только не вызвала у Набокова резкого отторжения, но, напротив, была удостоена одобрения, — это его *непревзойденный юмор* [13, с. 176].

Русский *юмор* — это, как объяснял Дон-Аминадо, «гримаса “человека, который смеется” и смехом этим защищается… Keep smiling! — говорят невозмутимые англичане. И кто его знает, может, они и правы. “Старайтесь улыбаться”. Смейтесь. Благо есть над чем»[[47]](#footnote-47).

Смех, «что теребит сердце и называется юмором висельников, весьма созвучным эпохе»[[48]](#footnote-48), часто помогает человеку выжить.

«Смех висельника» имеет, разумеется, не только оптимистический, но и трагический аспект. ХХ в. — эпоха катастроф, радикальных перемен и кровавых преобразований в жизни всей России наложил печать на мироощущение личности. Смех на грани разрушительного безумия стал едва ли не отличительной чертой настроения времени. О губительности для современного человека и самого искусства всепроникающей иронии писал А. Блок [2, с. 345–347].

И все же два великих русских писателя ХХ в.: В. Набоков и М. Булгаков — реализовали не губительный, а животворный потенциал русского трагикомического *юмора*.

*Смех* не принадлежит к экзистенциальным ценностям набоковского мира. Однако в «Истреблении тиранов» писатель предложил *фантастический*, но тем не менее единственно эффективный способ уничтожение диктатуры — *смехом*. Многим он казался и продолжает казаться слишком легковесным, но другого нет: всякий иной — физический, реально действенный — ведет, как показывает история, лишь к повторению исходной ситуации, к замене одного диктатора другим.

В сущности, по тому же пути осмеяния диктатуры шел Булгаков. В «Письме Правительству СССР» от 28 марта 1930 г. он вполне сознательно и не без гордости заявил о себе как о наследнике своего *учителя* М.Е. Салтыкова-Щедрина [*Б.,* т. 5, с. 447]. И хотя булгаковская сатира, как известно, в Советской России ко двору не пришлась, именно творец «Мастера и Маргариты» реализовал потенциал подлинной сатиры — мистический, а не общественно-социальной или нравоучительной, в том упрощенном понимании этого рода искусства, какое до недавнего времени господствовало в нашем литературоведении господствующим. Самаприрода булгаковского творчества *мистериально-буффонадна*[[49]](#footnote-49)*,* а «мистериальные и буффонные краски» в каждом произведении писателя распределены по-разному[[50]](#footnote-50). «“Смех под знаком Апокалипсиса” — следовало бы назвать трактат о Булгакове, — пишет М. Петровский, — развеселом художнике конца света»[[51]](#footnote-51).

Собственно, ощущение некоей таинственной связи между *комическим* и *инобытийным* свойственно всем трем исследуемым писателям. Набоков эту связь сформулировал наиболее четко*:*

«Разница между комической стороной вещей и их космической стороной, — писал он, — зависит от одной свистящей согласной» [*Н1,* т. 1, с. 505].

В произведениях Гессе, Набокова, Булгакова же в особенности, сатирический гротеск органично сплавлен с напряженным лиризмом, а порой и с высокой патетикой.

## Эстетическая концепция Гессе, Набокова, Булгакова

Эстетика мистической метапрозы Гессе, Набокова и Булгакова реализует древнюю метафору *мировой книги*: наш мир — книга, написанная Богом. Поэтому и эстетическая концепция Набокова предполагает пропорцию: автор так относится к тексту своего сочинения, как Бог к нашему миру, Им сотворенному. Отсюда — трехмерная структура набоковского романа: уровень бытия героя — художественная реальность — так соотносится с миром «жизни действительной», где обитает автор, как уровень автора — с предощущаемым трансцендентным бытием Бога. Так Адам Круг в финале романа «Bend Sinister» вернулся «в лоно своего создателя» [*Н1,* т. 1, с. 202] — таинственного *антропоморфного божества*, которое «режиссировало» провидческие сновидения героя, ниспослало ему спасительное безумие и, наконец, даровало бессмертие — в награду за то, что он оказался способным уловить свою связь с Творцом. А в автобиографическом романе «Другие берега» уже сам Набоков, воспроизводя кадр за кадром киноленту своей жизни и всматриваясь в нее слегка отстраненным взглядом мастера, отчетливо видит в этом прекрасном произведении искусства, которое есть его жизнь, и замысел Создателя, и свою роль любимого героя.

Набоковская концепция автора как создателя новой художественной реальности соединяет в единое целое *металитературную* и *мистико-иррациональную* линии его творчества.

Во многом аналогична концепция автора и в мире Булгакова. Чрезвычайно важно в этом смысле соединение в образе Иешуа трех ипостасей: *земной*, *религиозно-мистической* и *эстетической*. Если в реальности земной он — наивный бродячий философ, то в сфере трансцендентного — не только правитель Вселенной, но и высший Цензор. В сцене прощения Пилата проявляют себя все три ипостаси образа: акт милосердия свершается и от лица Иешуа земного — жертвы преступления, и Бога — Творца Вселенной, и по деликатной подсказке *мастеру* высшего Цензора. Но произносит формулу прощения *мастер* — автор романа о Пилате. И судя по всему, в отличие от Воланда, Иешуа понимает сочинительство отнюдь не как «описывание», но как акт творения, причем творения милосердного.

Хотя писатель в мире Булгакова не «конкурент» Всемогущего — он слаб и несчастен, — но и он ощущает свою мистическую связь с космическими силами Добра и Зла, их загадочное «покровительство» и внимание. *Мастер* начал писать роман вместе с Воландом, «угадав» то, чему Воланд был «очевидцем», а «дописал» его уже в инобытии, вместе с Иешуа, простив Пилата.

К решению экзистенциальных проблем бытия писатели шли через свою практику художника: постигая законы творчества, они проникали в тайну сотворения Божественного мироздания. Сочиняя в духе металитературной *игры*, художник постигает тайны трансцендентного мира.

Креативно-эстетические концепции Гессе, Набокова и Булгакова типологически близки, что проявляет себя в общей у писателей концепции творчества:

* креативная память — доминанта сочинительства;
* искусство — игра и «жизнетворчество» одновременно;
* писатель — демиург, творец «второй» реальности;
* цель сочинительства — постижение иррационально-мистического подтекста бытия;
* трагикомизм мироощущения.

В эстетической программе *Гессе* — *Набокова* — *Булгакова* нашла свое выражение оригинальная, метафикциональная версия *мистического реализма* ХХ в. Настоящее искусство здесь рождается в точке пересечения двух векторов: диахронного — «угадать», и синхронного — сотворить новую реальность. Подлинный художник не только обладает знанием реальным, но наделен и сверхъестественным *всеведением* писателя-творца, которое и позволяет ему *угадывать*, сочиняя «то, чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было». Но *мастер* не просто «угадал» то, что было, — он сотворил новую реальность, которая уже навсегда остается жить в инобытии.

# Глава 2. жанр Мистического метаромана.

## Сочинительство как миротворчество

Осознание бытия как артефакта Владимиру Набокову из всех трех исследуемых писателей свойственно в наибольшей мере. Отсюда развернутая метафора«жизнь — художественное произведение», организующая структуру большинства его романов («Дар», «Приглашение на казнь», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита», «Бледное пламя» и др.).

Так, в «Приглашении на казнь» жизнь человека вообще и Цинцината Ц. в частности сравнивается с записками героя [*Н.,* т. 4, с. 47–48]. Последним в Записках стало слово «смерть». Герой перечеркивает это слово. Субъективно он в ужасе перед ним, ибо не хочет умирать, несмотря на все страдания, которые причиняет ему жизнь. Но истинный смысл жеста иной: смерти нет [27, с. 119]. Этот последний смысл возникает уже на уровне бытия сознания автора. После видимого конца наступает бессмертие.

Здесь же появляется, как элемент общей метафоры *жизнь — текст*, символический образ-мотив, прочерчивающий словесную ткань романа, — *карандаш* [35, с. 22–23]. Набоковский герой пишет свою жизнь, как бы творя ее и сочиняя, а *карандаш*, по мере приближения к концу жизни и повествования, укорачивается, пока не остался лишь «карликовый карандаш» (*Н.*, т. 4, с. 175) и самый последний лист бумаги. Развитие метафоры *жизнь — книга* — в«Прозрачных вещах», где в подтексте возникнет сравнение «жизни» с карандашом [*Н1,* т. 5, с. 15–16].

А вот в опубликованных сравнительно недавно Д. Набоковым фрагментах «Лауры», незавершенного романа В. Набокова, — противоположный полюс развернутой метафоры *жизнь человека* — *художественное произведение*. Здесь описано не жизнетворчество, а «литературное» самоубийство — «самовымарывание» [*НЛ,* с. 85]. Один из героев романа, Вайльд, в состоянии транса-медитации представляет в своем воображении самого себя, а затем мысленно «стирает», будто ластиком, различные части или органы своего тела — и они на время, как бы немея, перестают действовать. Сначала это были те органы, которые причиняли ему наибольшие страдания. Но в конце концов он, очевидно, «стирает» (по ошибке или сознательно?) свое сердце и умирает от инфаркта. Способ самоубийства в существе своем подобен творческому процессу, а в истоках — автобиографичен. Набоков, как известно, писал свои произведения на карточках, делая правку ластиком. Карандаш с ластиком для писателя был орудием сотворения жизни — художественной реальности — и уничтожения ее. В «Лауре» акцент — на уничтожении. Недаром на одной из карточек (как считает переводчик отрывков Г. Барабтарло, она последняя) — целая серия синонимов слова «уничтожать» [*НЛ,* с. 130].

Есть в опубликованных фрагментах «Лауры» намек и на аналогичное, «метафикциональное» убийство героини: ее бывший возлюбленный пишет книгу, где «создает образ своей любовницы и тем ее уничтожает» [*НЛ,* с. 79]. Писатель убил «реальную» героиню набоковского макротекста «Лаура и ее оригинал», сочинив во «внутреннем тексте» романа «Моя Лаура» ее смерть [*НЛ,* с. 125]

Здесь ясно просматриваются и мистические параллели между жизнью самого Набокова и процессом написания его последнего романа: автор умирает, сочинив смерть своего героя. То же и в случае Булгакова: он умер, написав роман о смерти *мастера*.

При этом бытие истинное, духовное предполагает единство «потусторонности» и художественной реальности, сочиненной писателем, ибо «жизнь человеческая подобна книге, созданной в мире трансцендентного»[[52]](#footnote-52).

Набоковым и Булгаковым концепция сочинительства как «жи­знетворчества» унаследована от символистов. К наследию символистов восходит и генезис набоковской и булгаковской концепции писателя-демиурга.

Так Набоков называл Всевышнего главным «конкурентом» художника [*Н1,* т. 3, с. 575], а себя — *безраздельным монистом* [*Н1,* т. 3, с. 596, 614] и хозяином собственного художественного мира: его позиция как автора литературного текста аналогична позиции Бога в монистических религиях. Он — творец «управляемого взрыва», результатом которого становится рождение «второй реальности» художественного мира.

При этом отношение автора к своим героям внутренне парадоксально: он создает *живые куклы*, «внимательно следит» за ними, «лепит их речь и жесты, но они обретают свою собственную манеру говорить и двигаться в том мире, который он для них создал»[[53]](#footnote-53).

И так же, как вся история мироздания, по блаженному Августину, была продумана Богом сразу, с первого момента возникновения в мельчайших подробностях, так и в воображении писателя произведение рождается сразу и лишь затем, в материальном мире, разворачивается в последовательность букв и слов, которая воспринимается читателем во времени и пространстве. Но рождается художественный мир, по Набокову, сразу, ибо «полученный итог — это плод того четкого плана, который заключался уже в исходном шоке, как будущее развитие живого существа заключено в генах»[[54]](#footnote-54).

Так и в романе «Дар»:

«С самого начала образ задуманной книги представлялся ему (писателю Федору. — *А. З.*) необыкновенно отчетливым по тону и очертанию, было такое чувство, что для каждой отыскиваемой мелочи уже уготовано место и что самая работа по вылавливанию материалов уже окрашена в цвет будущей книги, как море бросает синий отсвет на рыболовную лодку, и как она сама отражается в воде вместе с отсветом» [*Н.,* т. 4, с. 380].

## Трехмерная модель мира

*Миротворчеством* назвал творческий процесс один из идеологов металитературы У. Эко. Художник выстраивает «декорации и макеты» своего будущего творения, а затем, неким волшебным образом вдохнув в них жизнь, превращает в самодостаточный мир.

«Ритм повествования, стиль и даже выбор слов продиктованы законами созданной автором *вселенной* и тем, что внутри нее происходит <…> Чтобы поведать историю, автор, как некий демиург, творит собственный мир. Мир этот должен быть предельно точен, дабы автор мог передвигаться по нему спокойно и уверенно»[[55]](#footnote-55).

В результате рождается «роман как космологическая структура»[[56]](#footnote-56).

Живая Вселенная художественного произведения— «роман как космологическая структура» — возникает у *Гессе* — *Набокова* — *Булгакова* в процессе креативной игры. Это главный и желанный плод их творческой активности. Структурообразующей в этой жанровой модели (с весьма размытыми границами, как увидим в дальнейшем) следует признать *трехчастную* модель мира: ***реальность материальная*** — ***трансцендентная*** — ***художественная***.

Развилась эта структура из «художественного двоемирия» *мистического реализма* ХХ в., генетические истоки которого — в эстетике йенских романтиков. Метаморфоза модели «двоемирия» в трехуровневую структуру реализует себя в трансформации внутренней композиции «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты».

Итак, исходная модель — «двоемирие». В подтексте «жизни действительной» писатель видит реальность *иррационально-мистическую*. Мир физический — не что иное, как *проклятая радиомузыка жизни* [*Г.,* т. 2, с. 397]. Это, как объясняет Гарри Галлеру Моцарт в «Степном волке», «превосходный символ жизни вообще. Слушая радио, вы слышите и видите извечную борьбу между идеей и ее проявлением, между вечностью и временем, между божественным и человеческим» [*Г.,* т. 2, с. 393].

«Радиомузыка жизни» безбожно искажает свой оригинал — живую музыку инобытия, его истинный прекрасный образ. Но в то же время и намекает на него, дает некоторое, хотя и весьма отдаленное, представление о чудесной «потусторонности».

Еще более отчетливо проявляет себя структура «двоемирия» в романе Булгакова: здесь каждое явление или событие *земной* реальности имеет свой аналог в инобытии: здесь *разоблачаются обманы* [*Б.,* т. 5, с. 367] и все явления *земной* реальности, обнаруживая свою духовную сущность, предстают «в своем настоящем обличье» [*Б.,* т. 5, с. 368].

Так больной и затравленный советской критикой писатель преображается в *мастера* XVII–XIX вв., обладающего тайным знанием, а его убогая двухкомнатная квартирка в полуподвале — в уютный домик, увитый плющом, где герой будет сочинять и где *верные любовники* соединятся навсегда. И напротив, казавшаяся столь презентабельной клиника Стравинского в реальности *сновидческой* предстает в своей истинной убогости [см. сон Маргариты — *Б.,* т. 5, с. 212].

И в то время как в земном измерении в «нехорошей квартире» всю ночь раздавались крики и играл патефон, «в пятом измерении» бесконечно длился «великий бал у Сатаны». А в финале романа, когда «утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» [*Б.,* т. 5, с. 367], свершается преображение Воланда и его свиты, и сам властелин тьмы, будто растворившись в ней, становится ею: «…только глыба мрака, и грива этого коня — туча, а шпоры всадника — белые пятна звезд» [*Б.,* т. 5, с. 369].

Безродный бродячий философ-арестант Иешуа Га-Ноцри оказывается Верховным правителем Вселенной и высшим Цензором, в то время как бывшего могущественного прокуратора всей Иудеи Понтия Пилата мы видим несчастным пленником (кем, впрочем, он и был по сути в течение своей земной жизни), заточенным в «проклятые скалистые стены» (инобытийный аналог роскошного дворца Ирода Великого), где он обречен «двенадцать тысяч лун» смотреть на *невысыхающую черно-красную лужу (*инобытийный аналог пролитого его рабом красного вина), которая напоминает о совершенном им преступлении, о самом страшном — «что казнь была» [*Б.,* т. 5, с. 310]… И обречен страстно желать невозможного: чтобы не было того, что уже свершилось. Эта «лужа» пролитого вина, превратившаяся в кровавое пятно, — связующее звено между реальностями *земной* — *художественной* — *трансцендентной*.

Отсюда — внезапные «наплывы» из инобытия в будничное течение земной жизни: видение ада — на картину мирного ужина в ресторане «У Грибоедова», или страшная мысль о «бессмертии» и погибели — в сознании Пилата в тот момент, когда он выносит приговор Иешуа.

Набоковский профессор Пнин также в моменты сердечных приступов воспринимал своего рода «наплывы» видений из инобытия. В произведениях Набокова грань между реальностями инобытийной и земной почти прозрачна, а его любимым героям свойственно «постоянное чувство, что наши здешние дни — только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» [*Н.,* т. 4, с. 344].

## Типология образа главного героя мистического метаромана

Художественная модель «двоемирия» предполагала и *особого героя* — личность, живущую не в реальности «жизни действительной», а на грани «двоемирия», на пороге инобытия и субъективно устремленную в «потусторонность». Это «люди <…> с одним лишним измерением» [*Г.,* т. 2, с. 334], и в жизни для них «дело шло не о жалких грошах, а о звездах» [*Г.,* т. 2, с. 324]. Или, как писал Набоков в романе «Пнин»: «Люди — как числа, есть среди них простые, есть иррациональные» [*Н1,* т. 3, с. 40]. Такие люди живут в мире абсолютно бесполезных мыслей, знаний, умозаключений и размышлений, и ничто иное их не интересует. Они чувствуют «себя по-настоящему непринужденно лишь в теплом мире подлинной учености» [*Н1,* т. 3, с. 40] и потому «непрозрачны» для грубого и пошлого большинства.

Герои Гессе, Набокова и Булгакова противостоят окружающему миру *пошлости* и *мещанства* — миру *усредненности* и *посредственности*. Мир считает их «сумасшедшими», ибо они далеки «от “всех”» [*Г.,* т. 2, с. 257], они забрели «в чужой непонятный мир», где не находят себе «ни родины, ни пищи, ни воздуха» [*Г.,* т. 2, с. 217].

Типология такого героя восходит к мироощущению романтиков. Так, исследователи неизменно связывают творчество Г. Гессе межвоенного периода, начиная с романа «Демиан» (1919), с романтической традицией немецкой литературы, лишь скорректированной трагическим опытом человека, пережившего Первую мировую войну [315, 338, 289, 22, 184, 82, 257]. «Степной волк», как отмечает немецкий автор, «обновляет романтический роман на современном психологическом уровне»[[57]](#footnote-57). Не случайно, конечно, и то, что самое популярное определение булгаковского героя, ставшее почти формулой, — это «трижды романтический мастер» [*Б.,* т. 5, с. 371]. Генетическая связь Федора Годунова-Чердынцева непосредственно с романтическим типом культуры не столь очевидна, однако с героем литературы эпохи модернизма проявляет себя вполне отчетливо [162, с. 72–95].

*Степной волк* Гессе — это и есть неоромантический герой-одиночка, чуждый каких бы то ни было сообществ или «собраний» [*Г.,* т. 2, с. 216]. В сущности, то же и у Булгакова. Так, на вопрос А. Афиногенова, почему он не посещает заседания Союза советских писателей, Булгаков ответил вполне серьезно, хотя и не без доли сарказма: «Я толпы боюсь»[[58]](#footnote-58). Иронично-весело звучит та же мысль в устах Набокова, когда в интервью он говорил о том, что абсолютно чужд *соборности* в каком бы то ни было ее варианте: будь то клуб по интересам, любая общественная деятельность, компании или религия [*Н1,* т. 2, с. 576, 578, 579, 585–586].

Таков и набоковский герой — Цинциннат Ц. Его преступление заключается в том, что он «непрозрачен» для окружающих, т.е. недоступен их пониманию, ибо неспособен жить по закону «общих мнений». Раскаяться в своей «гносеологической гнусности» [*Н.,* т. 4, с. 87], признав, что «любит то же самое, что мы с вами» [*Н.,* т. 4, с. 141], — вот условия, на которых общество согласно принять личность в свои «объятия». Так формируется центральный экзистенциальный конфликт набоковского романа: трагическое противостояние индивидуального сознания — коллективному.

Одиночество во враждебном *мещанском* окружении, а в конце — *эшафот:* этот путь предуказан любой «яркой личности» и в романе Гессе. Ибо «человеку, способному понять Будду, имеющему представление о небесах и безднах человечества, не пристало жить в мире, где правят здравый смысл, демократия и мещанская образованность» [*Г.,* т. 2, с. 250].

Так и в «Курортнике» герой — alter ego самого Германа Гессе, вдруг чувствует, что окружающая его «действительность» — этот якобы существующий мир — всего лишь иллюзия, *мнимая действительность, опутывающая* [*Г.,* т. 2, с. 389] человека, а населяют этот мир «бумажные» существа. Как только герой осознает это, мир перестает давить на него и наступает освобождение [*Г.,* т. 2, с. 174–176]. Миражные, ненастоящие люди окружают и Цинцинната Ц.

Такой же «одиночка» и булгаковский *мастер*: вместо того, чтобы, как все «нормальные» члены Массолита писать на заказ и «к сроку» и за это получать «творческие» путевки в Перелыгино и питаться «У Грибоедова», пишет роман на какую-то «странную» тему — о Христе.

Все земное существование этих героев устремлено к *бессмертию*. Там, в *вечности, в царстве, по выражению Гессе,* «по ту сторону времени и видимости», там их *родина, туда устремляется их сердце* [*Г.,* т. 2, с. 335]. А единственным «вожатым» в земной жизни писатель называет «тоску по дому».

Для человека «с одним лишним измерением», для того, кто, как считает автор «Степного волка», «требует вместо пиликанья — музыки, вместо удовольствия — радости, вместо баловства — настоящей страсти», — для него инобытие, «потусторонность» — истинный *дом* и *родина*, «небеса обетованные».

Смелый прорыв в инобытие совершает Цинциннат Ц. Герой чувствует, что эта «темная тюрьма, в которой заключен неуемно воюющий ужас, держит <…> и теснит» его [*Н.,* т. 4, с. 101], а прекрасное, манящее «там» — «там», где «все поражает чарующей очевидностью, простотой совершенного блага», — сулит его духовной сущности освобождение. И как только Цинциннат Ц. спросил себя: «Зачем я тут?» [*Н.,* т. 4, с. 186], — бутафория материального мира рухнула, а духовный человек, сбросив физическое тело-тюрьму, направился «в ту сторону, где <…> стояли существа, подобные ему» [*Н.,* т. 4, с. 187].

Смерть здесь — освобождение духа, а бессмертие — самоочевидная истина, восхитительная в своей бездоказательности: «Как безумец полагает, что он Бог, так мы полагаем, что мы смертны» [*Н.,* т. 4, с. 47] — утверждал Набоков словами им же выдуманного философа Делаланда.

Формулируя в романе «Пнин» суть экзистенциальной двойственности, на которую обречена человеческая душа в продолжение своей земной жизни, Набоков пишет:

«Не знаю, отмечал ли уже кто-либо, что главная характеристика жизни — это отъединенность? Не облекай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует, лишь пока он отделен от своего окружения. Череп — это шлем космического скитальца. Сиди внутри, иначе погибнешь. Смерть — разоблачение, смерть — причащение. Слиться с ландшафтом — дело, может быть, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго» [*Н1,* т. 3, с. 22].

Для Гессе не только физическая оболочка, но и сама личность человека есть не что иное, как «тюрьма, в которой вы сидите» [*Г.,* т. 2, с. 357]. Только там, в инобытии или в предстоянии его раскрываются тайны внутренней жизни человека.

Большинство набоковских героев остаются на пороге инобытия, лишь ощущая и прозревая нечто, но не переступая грань. Исключение в этом смысле Цинциннат Ц., для которого «трансцендентная гимнастика» — занятие успокоительное и едва ли не обыденное [*Н.,* т. 4, с. 61] [[59]](#footnote-59).

Гессе проникает за грань мира физического гораздо смелее, чем Набоков. «Отважиться <…> на прыжок в космос» [*Г.,* т. 2, с. 241] — для писателя значит постичь себя. Он даже представляет читателям жизнь *бессмертных*: Моцарта, Гете и др.

В художественном мире Набокова своеобразно проросла еще одна тема Гессе — роль *животного*, сексуального начала в человеке. Возможно, к одному из эпизодов романа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» восходит и генезис эротико-садистских сцен «Ады», где герои, Ада и Ван, для обострения своих сексуальных ощущений во время любовных игр клали между собой младшую сестру Ады Люсетту, еще девочку, и через ее посредничество передавали друг другу ласки. Аналогичная, в сущности, сцена эротики втроем — в романе Гессе «Нарцисс и Гольдмунд»: любвеобильный герой оказывается в постели с двумя девушками одновременно, причем одна из них несовершеннолетняя. У Набокова психологический рисунок этих сцен гораздо более напряженно-сексуальный, однако структурно сцены аналогичны. Динамика легко объяснима: эротическое напряжение в литературе, как и все в нашем мире, не стояло на месте, а развивалось, нарастало, все более усложняясь.

Для Гессе «двойственность» человеческой природы — дихотомия *животного*, воплощенного в образе *Степного волка*, и *божественного* — во многом мнима, ибо на самом деле граница между этими двумя ипостасями размыта, а сами «сущности» взаимопроникающи. И все же двойственность существует.

Когда в «Магическом театре» перед героем было поставлено первое *зеркало*, дающее как бы абрис его личности, он увидел «жуткую, внутренне подвижную, внутренне кипящую и мятущуюся картину — себя самого <…>, а внутри этого Гарри — степного волка, дикого, прекрасного, но растерянно и испуганно глядящего волка, в глазах которого вспыхивали то злость, то печаль <…> Печально, печально глядел <…> текущий, наполовину сформировавшийся волк своими прекрасными дикими глазами» [*Г.,* т. 2, с. 356–357].

Это видение героя Гессе удивительным образом перекликается с рассказом Набокова о *первой пульсации «Лолиты»* в его творческом воображении: это был образ, якобы навеянный реальным документом — газетным сообщением «об обезьяне в парижском зоопарке, которая после многих месяцев улещиваний со стороны ученых наконец набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным, и этот рисунок, воспроизведенный в статье, изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен» [*Н1,* т. 2, с. 573].

Образ несчастного зверя, заключенного в клетке и осознающего, что он в ней заключен, — таков, по формулировке Набокова, «начальный озноб вдохновения», предварявший появление Гумберта Г.

Без параллели с *печальным зверем в клетке* Германа Гессе связь этого набоковского видения с образом Гумберта Г. не совсем понятна[[60]](#footnote-60). И поскольку тот газетный текст о нарисовавшей собственную клетку обезьяне, на который ссылается Набоков, не найден, можно с большой долей уверенности предположить, что именно герой Гессе и является толчком к рождению образа Гумберта Г., а рассказ о газетной заметке — столь любимый Набоковым игровой отвлекающий маневр.

Именно *Степной волк* — тайный литературный праобраз Гумберта Г. След генетической связи *Гумберт Г.* — *Гарри Галлер* — общий у обоих героев вензель *Г.Г.* (у Гессе это еще и вензель автора). Анаграммы, вензеля и т. п. у Набокова, как известно, случайными не бывают — они всегда значимы. Параллель *Гумберта Г.* со *Степным волком* проясняет многое.

Оба героя глубоко несчастны, ибо, живя в цивилизованном мире, вынуждены подавлять те естественные желания, влечения и страсти, которые общественная мораль признает порочными. В своей земной жизни герой Гессе, в силу условностей полученного воспитания, сам ужасался животным позывам своей натуры, в глубине души за них себя презирая и признавая их недостойными звания человека. Но в продолжение романного повествования свершается освобождение Степного волка: высвобождение *анархических* порывов души героя происходит сперва в течение «подготовительного периода», пройденного под руководством Гермины, и окончательно — в «Магическом театре» самосознания. Не ограниченное запретами цивилизованного *разума*, сознание героя перестает стыдиться и выпускает на волюзверя из клетки. Герой с наслаждением погружается в эдем (и ад одновременно) чувственных радостей. Хорошо или ужасно такое освобождение дьявольского начала в человеке? У Гессе этот вопрос остается, по существу, открытым. Во всяком случае, даже если освобождение и ужасает, то оно и необходимо, ибо без этого невозможно постижение самого себя. А не познав себя, нельзя надеяться когда-нибудь сыграть «в эту игру получше».

Аналогичный путь проходит в романе и герой Набокова. Но нравственный итог пути оказывается иным. Гумберт Г. с самого начала значительно более скептично, чем Гарри Галлер, относился к запретам общественной морали, считая их смехотворными и лицемерными. Выпустить на волю своего *зверя* он хотел всегда, а потому и делает это сразу, как только предоставляется удобный случай, без нравственных колебаний и сомнений. Ему «подготовительный период» был не нужен. И так же, как герой Гессе, он погружается в фантасмагорический мир «за пределом счастья» [*Н1, т. 2*, с. 206], где *блаженство* неотделимо от *ужаса*, а *рай* от *ада*. Позднее блаженные блуждания по тайным уголкам *эдема* сексуальных радостей, как гетеро-, так и гомосексуальных и лесбийских, были воссозданы Набоковым в «Аде» — в грандиозной метафоре Ардиса, воплотившей ту *волну* «двуполой магии» [*Г.,* т. 2, с. 293], которая захлестнула и героя Гессе.

В «Лолите» Набоков прихотливо варьирует и без того сложный рисунок *убийства–самоубийства* из «Степного волка». И набоковский *Г. Г.*, как и *Г. Г.* Германа Гессе, *убил любовью* свою возлюбленную. А тем самым — и самого себя. Предсказание убийства Лолиточки Гумбертом Г. (прозвучавшие в начале романа слова из модной песенки о Кармен: «Выхватил <…> небольшой кольт и всадил пулю крале в лоб» — [*Н1,* т. 2, с. 279]) оказалось ложной подсказкой. Физически *Г. Г.* убивает не свою возлюбленную, а ее «соблазнителя», а на самом деле — своего *зеркального* двойника К. Куильти.

У Набокова остаетсясострадание к *бедному зверю* «за решеткой», ноосвобождение его не несет в себе ничего хорошего — оно преступно и греховно. Вопрос о соотношении *греха* и *свободной воли* человека — центральный в «Лолите». Может ли человек быть свободен от нравственного Закона? Может ли «разрешить» внутри себя, «по совести» то, что грехом считать принято, но что сам он таковым не считает? Набоков, вслед за Достоевским, который в «Преступлении и наказании» подобным образом испытывал заповедь «Не убий», организует экспериментальное испытание заповеди, актуальной для современного человека, — «Не прелюбодействуй». Результаты набоковского эксперимента вполне аналогичны выводам Достоевского: нарушение нравственного закона в интимной жизни карается столь же неотвратимо, как и во всех иных сферах. Этот Закон объективен и неотменяем, ибо задан, очевидно, свыше.

В этом Набоков, как писатель русский по духу, ближе к нелюбимому им Достоевскому, чем Гессе, искренне его почитавший. Ибо в мире Гессе, по существу, отсутствует само понятие греха. Здесь есть лишь примитивная, а потому презираемая *общественная мораль*. И в этом принципиальное отличие этической позиции Гессе от набоковской.

Принципиально различно и отношение Гессе и Набокова к своим героям. Гарри Галлер — alter ego автора, его проблемы — это и проблемы Германа Гессе, хотя они и предстают в мистико-аллегорическом, преображенном творческой фантазией художника виде. Гумберт Г. — личность, чуждая автору [*Н1,* т. 2, с. 572].

В своем воображении истинный художник решает кардинальные проблемы бытия, как земного, так и инобытийного. Модель «двоемирия» оптимальна для решения этой творческой задачи.

Но метафизические проблемы увидены и показаныГ. Гессе, В. НабоковымиМ. Булгаковым сквозь призму напряженных раздумий о творчестве, о подлинном искусстве, о настоящем художнике и его судьбе в современном мире. В этом — принципиальное отличие исследуемых писателей от романтиков ХIХ и неоромантиков ХХ вв.: в «Степном волке», «Даре» и «Мастере и Маргарите» свершается выход из мира ***физического*** через ***трансцендентное инобытие*** в ***метареальность***, где и находят свое решение, порой весьма сложное и неоднозначное, высшие проблемы бытия человеческого духа, волновавшие их творцов. Проза *мистического реализма* трансформируется в ***мистический метароман***. Помимо реальности физической и инобытийной, возникает третье измерение — ***метареальность***.

Поэтому в центре романовГессе, НабоковаиБулгакова — образ творческой личности, наделенный автобиографическими чертами.

В «Степном волке» — это искусствовед, музыкальный критик и активный публицист-пацифист Гарри Галлер. Собственно артистическая деятельность героя значимой роли в романе не играет, однако эта скрытая энергия художника-демиурга нашла свое выражение в *метафикциональной* реальности «Магического театра».

В «Даре» и «Мастере и Маргарите» герои-писатели автобиографического типа — Годунов-Чердынцев и *мастер*. Наиболее близок автору образ булгаковского *мастера*. Помимо общеизвестных «общих точек» в судьбе — сожжения рукописи и истории большой любви, — это мистическое значение числа *13* в жизни Булгакова [278, с. 84] и генезис самого имени героя — *мастер*. В первых редакциях (начиная со второй) герой был безымянен и однажды обозначен личным местоимением первого лица [*БР,* с. 100], затем, на протяжении третьей редакции, назывался *поэтом* [*БР,* с. 229–264], мелькнуло реминисцентно-типологическое — Фауст [262, 204]. И наконец, приходит имя *мастер*: оно мелькнуло [*БР,* с. 253, 259] и, прежде чем утвердиться окончательно, вновь уступило место *поэту*. Л. Яновская предположила, на мой взгляд, вполне убедительно, что «мастер» произошло от «Твой М.» — так Булгаков подписывал свои открытки, адресованные Е. С. Булгаковой [278, с. 92–93].

В жизни обоих писателей есть *тайная любовь*, а линии *творчества* и *любви* тесно переплетены как в «Даре», так и в «Мастере и Маргарите». Рядом с *мастером* иГодуновым-Чердынцевым — их *прекрасные* *подруги*, Маргарита и Зина Мерц. Обеих героинь связывает с главным героем не только большая любовь, но и духовная близость. Обе женщины страстно поклоняются таланту своих любимых и их творениям. У обеих героинь — жгучая, до кровомщения ненависть к критикам, которые осмелились не оценить гений их возлюбленных.

Перед нами история *тайной*духовной жизни и *тайного*счастья творческой личности в окружающем враждебном мире.

Образы писателя Федора и мастера типологически схожи: обоих отличает позиция Solus rex по отношению к пошлому окружению, бытовому и литературному. Сатирическому изображению литературной среды в обоих метароманах отведено большое место, ведь в полемическом противостоянии ей и рождается истинное искусство. Для обоих героев-писателей творчество составляет смысл жизни и главное наслаждение. И в обоих случаях их творческие интересы ориентированы в прошлое. И дело не только в том, что и мастер и Годунов-Чердынцев сочиняют романы об исторических личностях. Гораздо важнее другое: само их мирочувствование ориентировано в прошлое. Там их идеалы, а в современности они — чужие.

История написания и публикации романов, сочиненных набоковским и булгаковским героями, очень похожи. В обоих случаях они проходят две фазы: счастье творчества, «золотой век» — и разгромная критика, травля по выходе произведения в свет. *Мастер* иГодунов-Чердынцев написали «странные» в идеологическом смысле романы. Как в «Даре», так и в «Мастере и Маргарите» даны обзоры критических откликов на публикацию романов, и все они поражают не только примитивностью суждений, но и языковой безграмотностью. Перед нами великолепные образчики идеологизированного восприятия искусства, абсолютного непонимания его законов. Автор, озабоченный не сиюминутным и злободневным, а вечными проблемами бытия и воплощением в своих сочинениях экзистенциальных ценностей, обречен на остракизм, если не физический, как в древности, то морально-психологический.

Таким образом, советской критике не нужен прекрасный роман о добре и милосердии, о трагедии *человека от государства*, человека, оказавшейся в тисках государственной идеологии, а нужно графоманское сочинение, где бы Иисус был очерчен *черными красками*, а Понтий Пилат сатирически обличаем. Так и критике русской эмиграции не нужен роман о драме личности, посвятившей себя и пожертвовавшей своей жизнью идеалам ложным и примитивным, роман, проникнутый сочувствием к страданиям этого человека, а нужен раскрашенный трафаретный портрет-икона, хотя и давно набивший оскомину, но зато всем понятный.

Обе истории о написании и выходе в свет двух романов убедительно доказывают правоту раздумий Набокова о судьбе художника в обществе.

«Две силы, — писал он, — одновременно боролись за душу художника, два критика судили его труд, и первым была власть. Другой силой, стеснявшей его, оказалась антиправительственная, общественная, утилитарная критика, все эти политические, гражданские, радикальные мыслители. Левого критика занимало исключительно благосостояние народа, а все остальное: литературу, науку, философию — он рассматривал лишь как средство для улучшения социального и экономического положения обездоленных и изменения политического устройства страны»~~[[61]](#footnote-61)~~.

Самый чудовищный вариант, по убеждению Набокова, — в тоталитарных режимах и прежде всего в СССР, где обе силы, противостоящие писателю, — государство и левая оппозиция, объединились.

Собственно, пространство свободы художника в любом обществе, даже самом демократическом, весьма ограниченно: в лучшем случае он может иметь возможность писать (но отнюдь не публиковать!) то, что он хочет, и ему может быть позволено не писать «на заказ» того, чего он не хочет. Но тем ценнее этот оазис независимости и тем большее значение приобретает постулат внутренней духовной свободы художника: ведь это единственное, чем он обладает.

В сущности, различие судеб героев Булгакова и Набокова предопределено именно тем, что писатель Федор живет в стране относительно свободной. Поэтому роман его все же был опубликован, хотя и по чистой случайности и по прихоти одного бездарного графомана. И сам он все же остался жив, здоров и полон творческих сил и планов. Роман *мастера* обруган критикой, по существу, не будучи даже опубликован, а его автор остается боль­ным, опустошенным и смертельно уставшим, уже не желающим ни любви, ни жизни, ни творчества.

Во всех трех исследуемых произведениях на наших глазах свершается таинство акта мистико-креативного воспоминания — интуитивного воссоздания-сотворения «второй реальности» художественного текста.

При этом каждый из художников создал свою версию мистического метаромана, отвечающую его индивидуальным творческим устремлениям: самопознание личности в духе философско-психологических концепции К. Г. Юнга — у Гессе [187, 5, 30, 241], отношения Бога и дьявола в космическом и земном миропорядке — у Булгакова и бытие индивидуального сознания творческой личности в контексте проблем взаимодействия человека и «потусторонности» — у Набокова.

И здесь интересно проследить, как модель художественного «двоемирия» в каждом из исследуемых культовых романов ХХ в. трансформируется в трехчастную структуру мистического метаромана: реальность материальная — трансцендентная — художественная.

## Художественная метареальность романов

###  «Степной волк»

Структурная модель художественного «двоемирия» проявляет себя вполне явственно уже с первых страниц «Записок Гарри Галлера». В рутинное, убийственно обыденное существование героя, которое даже со стороны кажется *внутренним умиранием* [*Г.,* т. 2, с. 198], порой врываются дуновения реальности инобытийной [см., например: *Г.,* т. 2, с. 215–216]. Эти высшие мгновенья, которые возвращают человека к «душе мирозданья» [*Г.,* т. 2, с. 215], моменты единения с ней, эти «подарки» инобытия «ломали стены» физического мира [*Г.,* т. 2, с. 215], — и именно они составляют для героя смысл жизни. Мотив *золотого следа* (*искры, нити, небосвода, литеры книг*) прочерчивает повествовательную ткань романа [*Г.,* т. 2, с. 215, 216, 218, 219, 222, 336], тайно, но неизменно указывая Гарри Галлеру путь к «небесам обетованным».

Первое же упоминание в тексте о *золотом божественном следе* предвосхищает появление «Магического театра».

«Старая серая каменная стена» [*Г.,* т. 2, с. 217] — это, несомненно, символ той глухой преграды, которая отделяет мир земной от потустороннего. И вдруг Гарри увидел «в середине ее красивые воротца со стрельчатым сводом <…> мне показалось, что ворота украшены венком или чем-то пестрым» [*Г.,* т. 2, с. 217].

Поначалу герою подумалось, что просто раньше он этих чудесных ворот не замечал, однако, когда позднее он вновь проходил мимо того же места, то убедился, что никаких чудесных ворот здесь не было и быть не могло:

«Темная каменная стена глядела на меня спокойно сквозь густой сумрак, замкнутая, глубоко погруженная в сон. И никаких ворот, никаких сводов, только темная, тихая стена без проема» [*Г.,* т. 2, с. 224].

Здесь уже повеяло чем-то гофмановским. Ворота явно волшебные: они появлялись и исчезали сказочно-чудесным образом — то были ворота в потусторонний мир. Все вокруг начинает мерцать реально-ирреальным светом.

И наконец, в тексте возникает волшебная надпись-афиша:

«Магический театр

Вход не для всех

— не для всех <…>

Только — для — сума — сшедших!» [*Г.,* т. 2, с. 218].

Далее начинается подготовка, а затем движение героя к вступлению в «Магический театр».

Что же такое «Магический театр»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо проанализировать один из доминантных мотивов в тексте «Степного волка» — мотив *самоубийства*.

Впервые это роковое ключевое слово было произнесено в «Предисловии издателя» — племянника квартирной хозяйки героя, жившего с ним по соседству. «Не нужно никаких больше рассказов и описаний, чтобы показать, что Степной волк вел жизнь самоубийцы» [*Г.,* т. 2, с. 207].

Затем *самоубийцей* Гарри Галлер назван в «Трактате о Степном волке», который теоретически предваряет и подготавливает вступление героя в «Магический театр». Данная в «Трактате» общетипологическая классификация «самоубийц» выглядит в высшей степени глубокомысленно и авторитетно, тем более что почти сразу «прорастает» в размышлениях самого Гарри Галлера. Герой действительно живет с мыслью о самоубийстве, она его и в самом деле успокаивает, даже дает силы продолжать обыденное существование, столь безысходно мрачное для мыслящей личности с высшими духовными запросами. Выясняется, наконец, что он действительно назначил побег из жизни на определенный день, быть может, даже на свое пятидесятилетие.

Есть, однако, в тексте брошюры одна странная, я бы сказала, комическая деталь, которая набрасывает тонкий флер *юмора* на все рассуждение. Здесь, явно сознательно, размыта грань между самоубийством действительным — осуществленным или хотя бы предполагаемым, психологическим и эмоциональным — и чисто теоретическим, умозрительным. Люди, покончившие с собой, вовсе не обязательно были «самоубийцами» в смысле типажа рода человеческого, и, напротив, «настоящие» самоубийцы отнюдь не всегда кончают с собой! Зачем же понадобилось автору серьезного научного трактата размывание границ дефиниций и нарочитое затемнение вопроса?

Дело в том, что на протяжении романа так и остается непроясненным вопрос: было ли самоубийство Гарри Галлера «реальным», или это некая иллюзия? Действительно ли он покончил с собой, или произошло что-то иное? Текст «Трактата» и задает эту неопределенность[[62]](#footnote-62).

И здесь следует обратить внимание на мотив *двери*, который сопутствует теме *самоубийства*. Сперва образ *двери* возникает как конкретно физический: это двери в доме, где поселился Гарри Галлер [*Г.,* т. 2, с. 202]. Но уже здесь одна из вариаций образа обретает метафорический подсвет. На первый взгляд может показаться, что перед нами просто уголок мещанского мирка — без всяких ассоциаций с трансцендентностью. Однако всего одно слово — «рай» — переключает эпизод в иное измерение, «потусторонность» начинает мерцать из-под материального слоя образа *двери*. Так, аллюзийно, зачинается метаморфоза образа. «Дверь» — образ-символ границы между миром физическим и инобытием, это «дверь в потусторонний мир». Значит, *самоубийство* и есть *дверь* в «потусторонность». Логично, что свое твердое решение покончить с собой герой завершает фразой: «Дверь была открыта» [*Г., т. 2*, с. 256]. Но вот, с появлением Гермины, образ возникает вновь и уже в смысле противоположном:

«Вдруг открытая дверь, через которую ко мне вошла жизнь! Может быть, я снова сумею жить, может быть, опять стану человеком. Моя душа, уснувшая на холоде и почти замерзшая, вздохнула снова, сонно повела слабыми крылышками» [*Г.,* т. 2, с. 285].

Итак, две *открытые двери*: одна — вовне мира физического, в «потусторонность», другая — наоборот, в земную жизнь. А между этими двумя явлениями образа — «красивые воротца со стрельчатым сводом», открывавшие путь к «Магическому театру». Эту главную в романе «дверь» открывает Пабло, когда, «улыбаясь, пошел впереди, отворил какую-то дверь, отдернул какую-то портьеру, и мы очутились в круглом, подковообразном коридоре театра, как раз посредине, и в обе стороны шел изогнутый проход мимо множества, невероятного множества узких дверей, за которыми находились ложи» [*Г.,* т. 2, с. 357].

Затем героя ожидает множество *дверей*, ведущих его по всем уголкам и закоулкам его внутреннего мира.

Получается, что *открытая дверь* лишь по видимости воплощала идею самоубийства, на самом же деле вела в «Магический театр», где свершится постижение души героя.

Можно, конечно, предположить, что переход в реальность «Магического театра» есть эвфемистическое обозначение совершенного героем *самоубийства*. Однако слишком многое в тексте романа такой трактовке противится. Прежде всего это заключительная фраза «Трактата»:

«Если бы он уже был с бессмертными, если бы он уже был там, куда, кажется, направлен его тяжкий путь, как удивленно взглянул бы он на эти изгибы, на этот смятенный, на этот нерешительный зигзаг своего пути, как ободрительно, как порицающе, как сочувственно, как весело улыбнулся бы он этому Степному волку!» [*Г.,* т. 2, с. 251].

Значит, было некое продолжение жизни *Степного волка*, где (или, быть может, «после чего?») он узнал истину о себе самом. О том же говорит и финал «Записок», также указывающий на продолжение жизни героя: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше». Наконец, убеждение «Издателя» «Записок Гарри Галлера»: «Нет, я убежден, что он не покончил с собой» [*Г.,* т. 2, с. 208]. И вот что удивительно: это утверждает тот же самый Издатель, сосед Гарри Галлера, который ранее назвал жизнь героя «жизнью самоубийцы»?! Подобные утонченные различения, изысканное размывание границ к лицу высоколобому интеллектуалу, автору «Трактата», но никак не незамысловатому мещанину. Если обе столь разные по уровню своего духовного развития и психологическому строению личности увидели или почувствовали в герое одно и то же — некую колеблющуюся антиномию, — значит, это сложное состояние и в самом деле было.

И еще одна странность в повествовательной ткани романа, косвенно подсказывающая читателю правильное решение вопроса о самоубийстве героя. Эта «странность» — отсутствие Марии, и в особенности Гермины в тексте «Предисловия издателя». «Издатель» видел прежнюю возлюбленную Гарри и рассказывал обо всех ее посещениях, в том числе и о последнем, когда они с Гарри страшно ругались; видел Гарри в его любимом ресторанчике, где тот «пропускал рюмку-другую» [*Г.,* т. 2, с. 201], разговаривал с ним на площадочке с араукарией и т. д. Все те же моменты отмечены и в «Записках Гарри Галлера», уже с позиции героя. Очевидно, «общие точки» в обоих нарративных потоках должны уверить читателя в «действительности» этих эпизодов — точнее, в том, что все это было в земном измерении.

А вот ни Марии, ни Гермины в «Предисловии Издателя» нет. Относительно Марии это еще объяснимо: она появилась у Гарри лишь однажды, а потом он снял для их встреч квартиру: сосед мог не встретиться с ней в тот единственный раз. Но Гермина приходила к Гарри по нескольку раз в неделю, и они занимались танцами под граммофон!

Очевидно, все приключившееся с Гарри в тот «подготовительный» к вступлению в «Магический театр» период происходило в каком-то ином, не физическом измерении, или, точнее, на границе реальности земной и фантастической. «Реальны», конечно, кабачки, бары и ресторанчики: «Одеон», «Старый францисканец», «Черный орел», «Баланс» и др. Были там, конечно, и проститутки с талантливыми джазистами, и наркотиками там приторговывали. Но вот серьезные разговоры о вечности, смысле жизни и о смерти … Все это происходило в иной реальности.

Гофмановское мерцание *волшебства* то и дело возникает на страницах романа: то появляются, то исчезают сказочные ворота «со стрельчатыми створками», мелькают слова и названия с этим корнем: «волшебное желание», «волшебный напиток», «волшебные цветы», «волшебное зеркало» в «волшебном театре», «волшебные звуки оркестра» [*Г.,* т. 2, с. 218, 233, 241, 251, 383, 393], «Волшебная флейта» и «Волшебный рог принца» [*Г.,* т. 2, с. 280, 315, 374]. Образ-мотив *волшебства* прочерчивает словесную ткань текста.

Освоиться в мире «легкой» жизни, мире развлечений, чувственных удовольствий и наслаждений, который раньше представлялся Гарри Галлеру низкопробным и совершенно ему чуждым, но который оказался органичной частью его внутреннего мира и неизбывной потребностью души, — это первый подготовительный этап на пути к «Магическому театру».

Следующая «буферная зона» между реальностью физической и «Магическим театром» — «бал-маскарад в залах “Глобуса”» [*Г.,* т. 2, с. 306]. В подтексте самого названия кроется очень важный символический смысл. Прежде всего, конечно же, семантика слова «Глобус» задает происходящему масштаб вселенского, всемирного действа. Не менее очевидна и другая ассоциация — с шекспировским театром «Глобус», над входом в который была надпись: «Mundus universus exercet histrionеm»[[63]](#footnote-63).

Затем «реальный» веселый праздник карнавала приобретает мистический подсвет благодаря фразе:

«Один из коридоров подвального этажа изображал ад, и там неистовствовал музыкальный ансамбль чертей» [*Г.,* т. 2, с. 347].

Чуть позже происходит окончательное переключение регистров — из реальности мира физического в мистико-трансцендентную: возникший рядом с героем «красно-желтый чертенок» [*Г.,* т. 2, с. 345] сует ему вместо обычного номерка на сданную в гардеробе одежду записку с неразборчиво нацарапанными волшебными словами:

«Сегодня ночью с четырех часов магический

театр — только для сумасшедших —

плата за вход — разум.

Не для всех. Гермина в аду» [*Г.,* т. 2, с. 345].

Благодаря этой записке, герой не ушел с бала, получив свои вещи в гардеробе, а, напротив, погрузился в глубокие недра мистической метареальности, навсегда забыв о какой-либо одежде.

Так подготавливается в тексте романа рождение грандиозной метафоры «Магического театра».

Возвращаясь к вопросу о самоубийстве Гарри Галлера, скажем, что «прыжок в космос» [*Г.,* т. 2, с. 241] — в «потусторонность» — герой все же, по-видимому, не совершил. О том же говорит и один из эпизодов в «Магическом театре»: Моцарт на мгновение поднимает Гарри Галлера в космос, и —

«Но тут я задохнулся и лишился чувств. Я очнулся растерянным и разбитым, белый свет коридора отражался на блестящем полу. Я не был у бессмертных, еще нет. Я был все еще в посюстороннем мире загадок, страданий, Степных волков, мучительных сложностей» [*Г.,* т. 2, с. 388].

Фраза о «посюстороннем мире» отрицает перемещение героя в плоскость инобытия — к «бессмертным», а значит, жизнь физическая продолжается.

И продолжается она в реальности «Магического театра», где в форме игрового «многоперсонажного» действия свершится — правда, еще не в окончательном варианте — постижение внутреннего мира Гарри Галлера. Метафора «Магического театра» воссоздает «потустороннее» бытие сознания героя, представляя в театрализованном действе *прошлую* и *настоящую* жизнь его духа в ее нереализованных возможностях.

«Магический театр» являет собой третий, после *физического* и *«потустороннего»*, уровень повествовательной структуры «Степного волка» — «вторую» реальность художественного мира.

Интересно проследить, как протягиваются нити мотивов из глубин повествования о «действительной» жизни героя, предуготовляя сценические представления «Магического театра».

Так, в жуткой сцене «*Чудо дрессировки степных волков*» [*Г.,* т. 2, с. 375] получило свое законченное образное воплощение то, над чем с первых же страниц своих «Записок» размышлял герой и о чем говорилось в «Трактате».

*Степной волк* — метафора духовной личности, чуждой мещанской усредненности, устремленной к высшим ценностям бытия. Однако Гарри Галлер вполне отчетливо ощущал в себе не только жажду утонченных наслаждений классической музыкой и литературой, но и желаний «зверских». Об этом его собственное стихотворение [Г., т. 2, с. 252].

Эмпирически эта трагическая раздвоенность проявляет себя в обыденной жизни, как, например, в эпизоде встреча с добродушным профессором, специалистом по восточным мифологиям:

«…В то время как я, Гарри Галлер, захваченный врасплох и польщенный, вежливый и старательный, стоял на улице, улыбаясь этому любезному человеку <…>, другой Гарри стоял рядом и ухмылялся, стоял, ухмыляясь, и думал, какой же я странный, какой же я вздорный и лживый тип, если две минуты назад я скрежетал зубами от злости на весь опостылевший мир, а сейчас, едва меня поманил, едва невзначай приветил достопочтенный обыватель, спешу растроганно поддакнуть ему и нежусь, как поросенок, растаяв от крохотки доброжелательства, уважения, любезности. Так оба Гарри, оба — фигуры весьма несимпатичные, стояли напротив учтивого профессора, презирая друг друга, наблюдая друг за другом, плюя друг другу под ноги» [*Г.,* т. 2, с. 260–261].

В «Трактате» эмпирика заранее получило свое теоретическое оформление:

«У Степного волка было две природы, человеческая и волчья, такова была его судьба, судьба, возможно, не столь уж особенная и редкая. <…>

Хотя наш Степной волк чувствовал себя то волком, то человеком, как все, в ком смешаны два начала, особенность его заключалась в том, что, когда он был волком, человек в нем всегда занимал выжидательную позицию наблюдателя и судьи, — а во времена, когда он был человеком, точно так же поступал волк» [*Г.,* т. 2, с. 228–229].

Да, чудовищная попеременная взаимная дрессировка *волка — зайчика — укротителя*, от которой оставался «во рту вкус крови и вкус шоколада, одинаково отвратительные» [*Г.,* т. 2, с. 377], *—* все это часть внутреннего мира героя.

Гарри Галлер и сам знал об отвратительном враждебно-нераздельном сосуществовании в его душе двух несочетаемых и несовместимых, казалось бы, начал: высокой интеллигентной духовности и необузданной жестокости.

В «реальной» жизни героя берет свое начало и другое представление на подмостках камерного театра. Ведь в спектакле, разыгравшемся за дверью с вывеской «*Все девушки твои*» [*Г.,* т. 2, с. 377], ожили воспоминания о всех женщинах, которых он когда-то любил: «благоухающие и неземные, как влажные озерные цветки из водных глубин», по словам писателя, они ожили в «Магическом театре».

Внутренний сюжет «Степного волка» *—* это движение героя по пути «к истинному человеку», по формулировке Гессе, внутри себя: от реальности мира физического через инобытийную к художественной. Причем две последние *—* инобытийная и художественная, соединяются в одну *—* мистико-металитературную. Совершив «ритуальное» самоубийство, Гарри Галлер из мира физического просто исчез, а куда *—* неизвестно: «вдруг, не попрощавшись, но погасив все задолженности, покинул наш город и исчез» [*Г.,* т. 2, с. 207]. Но, надо полагать, в художественную *метареальность*.

### «Мастер и Маргарита»

«Мастер и Маргарита»заключает в себе некую тайну, великую и многослойную, а споры вокруг романа продолжаются по сей день и, кажется, с течением времени лишь обостряются.

И по-прежнему нерешенным остается главный вопрос: что есть роман Булгакова *—* хвала Христу или дьяволу?

Антагонизм оценок и мнений возник сразу после первых публикаций «Мастера и Маргариты» (*Москва*, 1966. № 11; 1967. № 1). В среде интеллигенции роман был принят восторженно [153, 152, 68]. А вот у русской эмиграции вызвал резкое неприятие и был оценен критикой как богохульство [66, с. 429].

Зато сокровенный смысл булгаковского романа сразу понял и четко сформулировал один из самых чутких его читателей — архиепископ Иоанн Сан-Францисский:

«Впервые в условиях Советского Союза русская литература серьезно заговорила о Христе как о Реальности, стоящей в глубинах мира»[[64]](#footnote-64).

Мнение Иоанна Шаховского ценно тем, что этот глубоко и искренне верующий православный иерарх воспринял булгаковский роман вне рамок церковно-православного канона и смог проникнуть в его истинный смысл, увидев не только то, что лежало на поверхности, но и проникнуть в суть текста. Перед нами позиция умного, доброжелательного человека, открытого миру и новым веяниям. Архиепископ Иоанн указал на главное достоинство романа: слово Булгакова о реальности Христа прозвучало в СССР — стране победившего атеизма.

К сожалению, мысли богословов ни понимания, ни отклика у литературных критиков, ни развития в их сочинениях не нашли. Литературоведы метрополии мнение архиепископа Иоанна как бы не заметили, сочтя неким казусом. Позднее прозвучало даже обвинение в неискренности:

«Благословение “Мастера и Маргариты”, полученное от архиепископа Иоанна Сан-Францисского (кн. Шаховского) в предисловии к первому полному (зарубежному) изданию романа, было, кажется, результатом недоразумения или политической акцией, желанием подпустить советологическую “шпильку”»~~[[65]](#footnote-65)~~.

Не думаю, однако, чтобы столь достойная личность могла опуститься до лицемерия и политиканства и тем более размениваться на «шпильки». Надо, к тому же, заметить, что «шпильки» редко бывают умными.

Просто это мнение у нас пришлось не ко двору. Почему? Это очень понятно. Дело в том, что в отечественном литературоведении почти сразу после публикации «Мастера и Маргариты» достаточно четко оформились два противоположных направления — условно назовем их *религиозным, церковно-православным,* и *либерально-интеллигентным*, часто переходящим в *атеистическое*. Представителям обоих направлений не понравилось то, что **одобрение** прозвучало **из уст иерарха православной церкви**. Диаметрально противоположны акценты недовольства: одних уязвило, что булгаковский роман («наш» культовый роман!) был одобрен (кем?) **церковником**; других — что представитель церкви высказал **одобрение**. Впрочем, разница оказалась невелика: противоположности, как это часто бывает, сошлись.

Прямо противоположны и оценки самого романа представителями обоих направлений критической мысли и по сей день. Одни, *церковно-православного* направления, восприняли «Мастера и Маргариту» как кощунственное извращение Евангелия [31, 73, 95, 126, 119, 127, 135, 267, 170, 169, 133, 167, 24], другие, *либеральная интеллигенция*, — как откровение гения [308, 276, 104, 102, 233, 58, 42].

При этом все согласились в том, что:

* в «ершалаимских главах» автор отступил от канонического текста Евангелия [31, 102];
* Воланд — главный и положительный герой романа, воплотивший обе ипостаси — Бога и дьявола [308, 276, 104, 102, 233, 58, 42];
* роман Булгакова написан с позиций религиозно-философского релятивизма и дуализма [95, 42, 77, 276].

Одна сторона трактует эти факты как злокозненный умысел Булгакова, у других вызывает восхищение смелость, с которой писатель обновляет устаревшие религиозные каноны. В последнем случае родилась и получила распространение идея о «новом Евангелии»[[66]](#footnote-66) — от Булгакова. Некоторые критики выражались более осторожно:

«…Роман оказался “слишком хорош” — слишком фактичен, чтобы стать “новой правдой”, новым мифом: в этом его достоинство и недостаток одновременно»[[67]](#footnote-67).

И здесь, к сожалению, нельзя не согласиться с М. Дунаевым:

«Для значительной части наших полуобразованных читателей роман “Мастер и Маргарита” долгое время оставался едва ли не единственным источником, откуда можно было черпать сведения об евангельских событиях. Достоверность булгаковского повествования проверялась им же самим — ситуация печальная»[[68]](#footnote-68).

Восторженное поклонение новому Богу — Иешуа Га-Ноцри, Иисусу в версии Воланда-*мастера*, и в самом деле имеет в основе своей элементарное религиозное невежество. Разумеется, и по прочтении Евангелия можно остаться атеистом, но в этом случае образ Иешуа все же не будет сиять столь ослепительно. Ибо «никто, пив старое вино, не захочет тотчас молодого, ибо говорит: старое лучше» (Лк. 5:39).

Позиция религиозно-православная наиболее полно, на мой взгляд, выражена преподавателем Московской духовной академии Н. К. Гаврюшиным:

«Основательно увязнув в сетях гностических построений, обессилев от литературной травли и тягот быта, Мастер вполне готов был подать руку Сатане — и увидеть в нем Спасителя»[[69]](#footnote-69).

В этих словах — суть понимания булгаковского романа представителями этой части критиков.

А вот книги А. Зеркалова — один из самых выразительных образцов либерально-атеистической интерпретации «Мастера и Маргариты».

Читателю А. Зеркалова предстает картина поистине фантасмагорическая: с одной стороны, хаос несообразностей и нестыковок в тексте Евангелия, а с другой — логически выстроенная цепь задач и сверхзадач, якобы ставимых и успешно решаемых Булгаковым, на самом же деле весьма изобретательно придумываемых для писателя автором монографии. «Булгаков не принял версию Иисуса-мессии», и в романе «почти все содержание Четырехкнижия оказалось опротестовано»[[70]](#footnote-70), в своих «ершалаимских главах» писатель задался целью выявить всю несообразность евангельского повествования и воссоздать истинный, т. е. правдоподобный образ событий почти 2000-летней давности. Так считает известный автор.

Сам творческий процесс, по А. Зеркалову, протекает у Булгакова, как бой с обступившими писателя врагами: «шпага Булгакова наносит удары» на все стороны [102, с. 95]: в адрес школ и исторической, и мифологической, и солярно-метеорологической, и, конечно же, церковно-ортодоксальной, апологетической. Булгаков «опровергает», «отвергает», «доказывает», «обличает» и т. д.

Трудно представить себе творческий процесс, протекающий подобным образом! Так пишут свои сочинения, трактаты на заданную тему, тенденциозные авторы, использующие беллетристику в качестве легкой, развлекательной формы — для недостаточно развитых читателей, чтобы заинтересовать и по возможности приохотить их к чтению серьезных книг и к восприятию значительных идей. Классический образец такого рода сочинительства в нашей литературе, конечно же, роман «Что делать?». Но Булгаков принадлежит совсем к иному, чем Чернышевский, классу писателей.

Радикально разошлись критики религиозно-православного и либерально-атеистического направлений в трактовках личности Иешуа Га-Ноцри, причем не только в оценках персонажа, но и в понимании самого содержания его образа. Одни увидели в нем «нечто оскорбляющее и унижающее божественное достоинство Спасителя»[[71]](#footnote-71): булгаковский Иисус «робок и слаб, простодушен, непрактичен, наивен до глупости»[[72]](#footnote-72).

На противоположном полюсе — восхищение. Восторг, впрочем, иногда доходит до абсурда. А. Зеркалов здесь, как всегда, среди первых: Булгаков «разъял его [Христа. — *А. З.*] этическое учение», «*отсепарировал на две составляющие, новую и старую* <…> Мастер действительно расщупил евангельского героя и разделил его черты между своими персонажами»[[73]](#footnote-73).

Некоторым авторам Иешуа, по своим личным качествам, нравится даже гораздо больше, чем евангельский Христос [233, с. 184–185]. Так, А. Зеркалов пишет, что эгоистические пророчества евангельского Иисуса составляют примерно 80% от общего числа и «соответствуют синоптическому Христу, расчетливому и осторожному вождю, обладающему всеми атрибутами человека власти, грозному и гневному обличителю, страдающему приступами угрюмости и постоянно высчитывающему свое будущее»[[74]](#footnote-74).

Возникающая фигура очень напоминает Христа из поэмы Иванушки Бездомного — совсем *отрицательного героя*.

В книгах А. Зеркалова перед нами встает образ именно такого, «черного» Христа. Соответственно, и тьма, накрывшая Ершалаим после казни Иешуа, символизирует, по мысли автора монографии, отнюдь не гнев природы на казнь Бога, или хотя бы великого человека, нет: «в контексте новеллы тьма — символ наступления темного христианства, нового периода жестокости»[[75]](#footnote-75).

В противоположность евангельскому, делает вывод А. Зеркалов, у Булгакова «новозаветный Бог подменен человеком, олицетворяющим этическую идею добра»[[76]](#footnote-76).

Оригинальную трактовку образа Иешуа предложил Е. Яблоков. Эта интерпретация органично вписана в концепцию ученого о роли мифа в истории вообще и в истории искусства в особенности:

«Для деструктивного сознания миф есть “ничто”. <…> Для самого же Булгакова миф — нормальная, абсолютно неизбежная форма движения цивилизации по оси времени»[[77]](#footnote-77).

По мысли исследователя, «вместо личностей в истории функционируют *имена* — символы, обладающие огромной потенциальной энергией»[[78]](#footnote-78). Во многом именно эти энергетические сгустки — интеллектуально-нравственные и религиозно-философские фантомы — организуют и направляют ход исторических событий. Концепция, на мой взгляд, не только интересная, но во многом и справедливая.

Однако применительно к булгаковскому Иешуа подобная интерпретация выглядит малоубедительно. Иисус для Булгакова, считает Е. Яблоков, — «имя-роль», а не историческая личность — это не существующий в истории герой, в одном ряду с *Наполеоном* — *Пушкиным* — *Сатаной*. Но для Булгакова, как будет показано чуть позже, всякий миф заключает в себе зерно истины. Коллективное сознание потомков, культурная память человечества трансформирует его, преувеличивая, добавляя различные выразительные подробности и досочиняя, но зерно истины в каждом мифе сохраняется (об этом подробнее в главке о «внутреннем тексте» романа). А значит, для Булгакова Иисус не просто *имя-фантом*, на котором человечество выстраивает свой содержательно значимый, в истории функционирующий и на нее влияющий миф, — он действительно был.

Собственно, автор «Мастера и Маргариты» вообще не показывает влияния «мифа об Иисусе» на историю человечества, жизнь общества и людей. На художественном пространстве булгаковского романа *имя-миф* Христа, Его личность, Его учение — ни в Советской Москве, где оно либо дискредитировано, либо о нем вообще не знают, ни в вымышленном Ершалаиме, где никаких последствий от казни Иешуа для истории не предполагается, — никакого влияния на жизнь общества не оказывает. Отсутствие его — вот что определило «лик мира сего».

Но можно ли отсутствие считать влиянием? Думаю, что нет. На это можно, конечно, возразить, что отсутствие чего-либо также является значимым фактором, хотя и отрицательным. Но это в том случае, если перевести проблему в область казуистики. Если же говорить о влиянии реальном, то очевидно, что его может оказывать только фактор существующий, а не фантом. В своей концепции Е. Яблоков не учитывает главного: ключевой вопрос «Мастера и Маргариты» отнюдь не культурологический и не исторический, а экзистенциальный — о бытии Божьем.

Попыткой примирить оба течения в булгаковедении стала известная книга о. Андрея Кураева «“Мастер и Маргарита”: за Христа или против?» [149]. Руководствуясь побуждениями благими — изъять роман Булгакова из ряда литературы, с точки зрения христианина, кощунственной и еретической, автор стремится доказать, что творение *мастера* всецело воплощает волю Воланда. Основания для такой интерпретации довольно основательны. Думаю, однако, позиция *мастера* по отношению к Воланду в романе гораздо сложнее, чем простое подчинение.

Прежде всего, *мастер* вообще мало похож на существо зомбированнное: в отличие от остальных персонажей, у *мастера* после общения с Воландом не наблюдается повреждения рассудка[[79]](#footnote-79). Более того, в отличие от Маргариты, всецело предавшейся Воланду, *мастер* в продолжение их «личной» встречи независим и даже спорит со своим «покровителем». А главное, начав писать роман *вместе с Воландом* (он «угадал» то, чему Воланд был свидетелем), *мастер* «дописал» его уже в инобытии, *вместе с Иешуа (*прощение Пилата — по деликатной подсказке высшего Цензора). Таким образом, сочинительство здесь, по справедливому замечанию А. Варламова, развивается «от тьмы к свету. А не наоборот»[[80]](#footnote-80).

Также о. Андрей Кураев аргументирует свою позицию тем, что именно Воланд дал «грант» на написание романа: «деньги, на которые Мастер творил свое произведение, он нашел в грязи»[[81]](#footnote-81). Но почему тогда Воланд ничего не знал об им же «спонсированном» романе и о его содержании? Возможно, лукавил… А откуда знал о существовании романа Иешуа Верховный Цензор, взявший его на прочтение? Во всяком случае, ясно, что Булгаков намеренно затемняет вопрос об источнике «спонсирования».

Свою интерпретацию «Мастера и Маргариты» А. Кураев строит на тезисе о **нелюбви** Автора к своим героям:

«Иешуа, созданный Мастером, не вызывает симпатий у самого Булгакова <…> “Пилатовы главы” <…> написаны без любви и даже без сочувствия к Иешуа»[[82]](#footnote-82).

На вершине этой вертикали «нелюбви»—самБулгаков, который **не любит** *мастера*. Боюсь, что дело здесь не в Булгакове, а в самом А. Кураеве: это он не любит ни Иешуа, ни *мастера*, ни Маргариту в особенности. А Булгакова любит лишь за то, что тот, как представляется автору, не любит их всех. Но творить возможно только в состоянии любви.

«Героев своих надо любить; если этого не будет, — говорит писатель Максудов, — не советую никому браться за перо — вы получите крупнейшие неприятности» [*Б.,* т. 4, с. 495].

В чем автор работы абсолютно прав, так это в том, что роман о Пилате не выразил позицию самого Булгакова. Однако отношения между двумя версиями евангельских событий гораздо сложнее, чем представлялось О. А. Кураеву.

Главный порок существующих критических позиций — идеологизированный подход к роману, желание авторов видеть в Булгакове либо безбожника, либо ортодоксального христианина. Но такой подход непродуктивен в принципе. «Я не церковник и не теософ», — сказал Булгаков перед смертью С. А. Ермолинскому[[83]](#footnote-83).

Попытки прочтения художественного текста как идеологического трактата и вычленения из него «идей» — этических, философских или религиозных — вообще методологически несостоятельны. Если перед нами творение настоящего художника, то нравственно-философский смысл его произведений всегда несравненно глубже и значительнее тех идеологических концепций и выводов, которые поддаются вычленению из них.

Мысль *художественная* и *научная* — вещи принципиально разные, и существует глубинная «внутренняя разобщенность слова утилитарного от слова художественного»[[84]](#footnote-84). Поэтому очень легко найти убедительные доводы тому, например, что Николай Гоголь, Лев Толстой или Федор Достоевский — философы и мыслители весьма посредственные. Во всяком случае, отнюдь не оригинальные, а безусловно вторичные.

Можно говорить лишь о неких *соответствиях* (да и то очень осторожно) между *художественной* мыслью произведения и разного рода идеологическими концепциями, с которыми она коррелирует. Подобных соответствий, вполне или не слишком справедливых, или просто надуманных, современными булгаковедами отмечено множество.

Некоторые из них проанализированы убедительно. Так, неоднократно отмечалось влияние на Булгакова идей В. И. Экземплярского, а также близость самого типа мировидения, воплощенного в образе Иешуа, к протестантизму [206, с. 78, 82–97].

Однако трудно согласиться и с теми авторами, которые вообще игнорируют содержательную, религиозно-философскую составляющую булгаковского романа.

«Тотальная игра как основной смыслообразующий принцип булгаковского текста, — считают современные исследователи, — приводит к созданию апокрифа на евангельскую тему ареста и распятия Иисуса Христа, включающего его десакрализацию»[[85]](#footnote-85).

Что же здесь первично? Игровая организация текста фатально приводит к десакрализации? Или, напротив, сотворение апокрифа маскируется игровой стихией романа? Правильно расставить акценты в данном случае принципиально важно.

Игра — это форма, и уже по одному тому может нести в себе содержание самое разное, в том числе и серьезное, значительное. Ссылки в разговоре о содержании «Мастера и Маргариты» на *игровую* природу булгаковского таланта, которая якобы и объясняет вольное обращение писателя с евангельской тематикой, думаю, некорректны. И уже совсем неверным было бы считать, будто *игровая* природа поэтики исключает проблемную насыщенность художественных текстов писателя.

Мысль художественная (не идеологическая!), безусловно, в «Мастере и Маргарите» присутствует. И она ориентирована на решение проблем религиозно-философского характера. Но мысль художественная не может, по определению, быть однозначной.

Ключ к разгадке религиозно-философского и эстетического феномена булгаковского романа — в осознании того, что уникальная по своей многозначности и многомерности даже для литературы ХХ в. концепция мироздания, в нем воплощенная, не может быть понята иначе, как через проникновение в хитросплетения его многослойной художественной структуры.

Сюжетно-композиционная модель «Мастера и Маргариты» воплотила метафизическую и космологическую концепцию Булгакова. На возникновение ее в творческом сознании писателя, как показала еще в 1974 г. М. О. Чудакова [266, 288, 291, 287, 19], во многом повлияла работа П. А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922), автор которой увидел в «Божественной комедии» Данте образное воплощение не плоскостной, но сферической геометрии. Булгаков эту работу известного религиозного мыслителя читал. На полях книги он поставил восклицательный знак, подчеркнув слова П. Флоренского о том, что, «разрывая время, “Божественная Комедия” неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки»[[86]](#footnote-86). Можно предположить с большой долей уверенности, что дантовская сферическая концепция мироздания показалась настолько привлекательной для творца «Мастера и Маргариты», что он воссоздал ее в своем «закатном» романе.

Уже по первоначальному замыслу писателя (первая редакция 1928–1931 гг., условно называемая «Роман о дьяволе»[[87]](#footnote-87)) повествование развивалось параллельно на двух уровнях: пришествие дьявола в Москву 1920–30-х гг. и евангельский сюжет о последних днях жизни Иисуса Христа. Затем в эту двухуровневую структуру вплетается третья сюжетная линия — история любви *мастера* и Маргариты. И тогда с образом *мастера* входит всепроникающая и все себе подчиняющая тема *творчества*.

Так возникла многомерная модель, которую организует число *три*: повествование развивается на *трех* уровнях реальности — *земной*, *мистической* и *художественной*,в *трех* временных (*настоящее* — *прошлое* — *вечное*) и *трех* сюжетных потоках (приключения Воланда и Ко в Москве 20–30-х гг., евангельский сюжет, история любви протагонистов романа). Многоуровневая модель романа закодирована в его названии. Ведь первая буква имени Воланда, *W*, — не что иное, как зеркальное отражение буквы *М*, которую Маргарита вышила на шапочке своего возлюбленного [279, с. 223]. Таким образом, в названии романа мы имеем *три М*: **М W М**. Нижнее *М* является *невидимым* мистическим отражением земной реальности в инобытии, и одновременно указывает на третьего протагониста романа — Воланда.

Все тематические и сюжетно-композиционные линии романа берут свое начало в первой сцене — в «Прологе на Патриарших»[[88]](#footnote-88), где и сформирован его проблемный узел.

Начинается все с вполне реалистичной зарисовки: двое советских граждан жарким майским вечером, не утолив свою жажду теплой абрикосовой водой из киоска с надписью «Пиво и воды», расположились на скамейке под липами на Патриарших прудах и продолжили ранее начатый разговор. Что, казалось бы, может быть обыденнее? Однако речь шла об Иисусе Христе, и это переключает повествование в регистр иного измерения. Заметим сразу, что именно «странная тема» — об Иисусе Христе, дает стартовый импульс возникновению, а затем структурированию ирреального на вполне бытовой исходной почве.

Сперва лишь отдельные «выбросы» из мира потустороннего — две странности: аллея, где на скамейке присели двое граждан, оказалась как-то нереально пуста. Так возникает «мотив замкнутого сакрального пространства»[[89]](#footnote-89). А затем на одного из беседующих, Михаила Александровича Берлиоза, вдруг напал панический страх. И вот уже «…знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из того воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок… Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая» [*Б.,* т. 5, с. 8].

Сам Берлиоз, как и полагается ответственному работнику идеологического фронта, объясняет возникновение у него перед глазами того, чего, по словам автора, «не может быть», в духе сугубо материалистическом: «Сердце шалит… я переутомился. Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск…» [*Б.,* т. 5, с. 8]. Дело, впрочем, кончилось не Кисловодском, как мы помним, а совсем другим местом, гораздо менее приятным.

В том же духе материалистического объяснения иррационального будут действовать и правоохранительные органы: добросовестно и серьезно проведенное следствие пришло к выводу, что в Москве «работала шайка гипнотизеров и чревовещателей, великолепно владеющая своим искусством» [*Б.,* т. 5, с. 373].

И наконец, после серии спонтанных всплесков нереального «соткался» в конце аллеи уже вполне материальный Сатана, для которого чрезвычайно «интересен» оказался «предмет <…> ученой беседы» [*Б.,* т. 5, с. 9] двух советских граждан. Причем «нечистая сила» приближается к лидеру тандема — Берлиозу — буквально синхронно развитию доказательств того, что Иисуса Христа вообще на свете не было. Сперва является мелкий бес Коровьев — на начальные аккорды лекции о небытии Божьем, и, наконец, на рассуждения о мифологическом происхождении фигуры Иисуса, — на другом конце аллеи возникает сам Воланд. Появление его предваряет словесная аура — однокоренные и созвучные слову «черт» [150].

Воланд является не просто на разговор об Иисусе Христе, но на подго­товленную, себе родственную идеологическую почву — в страну Советов, где об Иисусе Христе возможны только две версии: или он действительно жил, но тогда это был совсем «черный», «отрицательный» Иисус (поэма без грамотного Ивана Бездомного), или, что гораздо лучше (лекция эрудита Берлиоза), его, «как личности, вообще не существовало на свете» [*Б.,* т. 5, с. 9]. А чтобы окончательно удостовериться, что точно попал в «свою» страну, Во­ланд задает «контрольные» вопросы:

«Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в Бога? <…> Клянусь, я никому не скажу.

— Да, мы не верим в Бога, — <…> ответил Берлиоз. — Но об этом можно говорить совершенно свободно.

Иностранец откинулся на спинку скамейки и спросил, даже привизгнув от любопытства:

— Вы — атеисты?!

— Да, мы — атеисты, — улыбаясь, ответил Берлиоз <…>

— Ох, какая прелесть! — вскричал удивительный иностранец и завертел головой, глядя то на одного, то на другого литератора.

— В нашей стране атеизм никого не удивляет, — дипломатически вежливо сказал Берлиоз, — большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге.

Тут иностранец отколол такую штуку: встал и пожал изумленному редактору руку, произнеся при этом слова:

— Позвольте вас поблагодарить от всей души!» [*Б.,* т. 5, с. 10–11.]

Здесь критики обычно обвиняют Берлиоза в сознательном вранье: «большинство населения» Советской России 1920–30-х гг. (это показала перепись 1937 г.) были людьми верующими. Далее анализ этой сцены чаще всего сводится к уличению Берлиоза во лжи и безграмотности [104, с. 18–61]. Надо, однако, заметить, что Булгаков мог и не знать результатов переписи 1937 г., так как она была признана «дефектной» и материалы ее не были опубликованы, а в переписи 1939 г. пункта о вероисповедании уже не было. Но важнее другое: подобная интерпретация неоправданно сужает семантическое поле сцены и всего романа. Неужели стал бы дьявол являться в Москву для того главным образом, чтобы обличить Берлиоза во вранье, а затем вселиться в его квартиру? А между тем программа посещения Москвы у Воланда, судя по всему, не только продуманна и спланирована, но и имеет весьма серьезное обоснование. Ведь цель этого «визита» — проведение ежегодного Великого бала Сатаны в ночь весеннего полнолуния[[90]](#footnote-90). Событие это сакральное, вселенского масштаба и имеет свои традиции, в частности, королевой бала должна быть уроженка места проведения бала. А вот место…

Оно не может быть случайным. Подсказку того, каков был критерий выбора *места,* дает сцена «на каменной террасе»[*Б.,* т. 5, с. 348] бывшей Румянцевской библиотеки. На замечание Воланда о Москве: «Какой интересный город, не правда ли?» Азазелло почтительно возражает: «Мессир, мне больше нравится Рим!» [*Б.,* т. 5, с. 349]. Очевидно, что в подтексте диалога лежит известная православно-патриотическая формула: «Москва — третий Рим, четвертому Риму не быть». Соответственно, просматривается аналогия: как Священная Римская империя, расколовшаяся на два центра христианства — Византию и католический Рим, — была порабощена дьяволом, так сегодня пала, покорившись дьяволу, и лежащая у ног его Москва — центр православия. Вполне логично, что местом своего ежегодного торжества Сатана, в ознаменование очередной победы, избрал сердце бывшей Святой Руси.

Булгаков нарисовал в своем романе не картину общественно-бытовой жизни России 1920–30-х гг., но воссоздал ситуацию мифолого-аллегорическую. Неслучайно в 1960-е гг., когда роман впервые увидел свет, у советского читателя эта сцена никаких сомнений в ее достоверности не вызывала, а воспринималась как вполне актуальная едкая сатира на господствующую атеистическую идеологию. К тому времени и в самом деле можно было «в каждом окне увидеть по атеисту» [*Б.,* т. 5, с. 13]. Так что, если Булгаков отчасти и пренебрег фактами, зато это позволило ему увидеть явление, выражаясь словами Достоевского, «в его началах и концах».

Писателю в данном случае было важно не то, врет Берлиоз или нет, а совсем другое: официальная идеология провозгласила СССР страной «победившего атеизма», а следовательно, Россия стала «своей» для дьявола. Что же последует за этим?

И тогда Воланд задает один из фундаментальных вопросов философии: «ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?» [*Б.,* т. 5, с. 14].

Предполагаются три возможные варианта ответа: Бог, дьявол и — «сам человек и управляет» [*Б.,* т. 5, с. 14]. Последний — тезис советский, который и «озвучил» Иван Бездомный.

Этот вариант, несмотря на неавторитетность персонажа, его высказавшего, вполне серьезен: именно так отвечала на вопрос марксистско-ленинская философия. Этот постулат опровергнут Воландом легко и в высшей степени убедительно. Сперва теоретически, в знаменитом монологе об о том, как и чем может «управлять» человек [см.: *Б.,* т. 5, с. 14–15]. Затем следует доказательство «седьмое» — практическое, а потому уже неопровержимое: собиравшийся председательствовать на заседании МАССОЛИТа Берлиоз, совершенно незапланированно попадает под трамвай.

Итак, из трех возможных ответов два отвергнуты: сам человек управлять не может — это абсурд; от Бога советские люди отказались, а Он отвергнувших Его оставляет Сам, ибо свято соблюдает принцип свободной воли человека и его нравственного выбора. Остается вариант последний: жизнью советского человека будет управлять дьявол.

Интересно, что вымышленный Ершалаим выглядит гораздо более реальным, а люди в нем — несравненно более свободными, чем Москва и «москвичи». Ведь жизнь людей в древнем мире *освещена* присутствием Бога, и даже грешники там знают Бога. «Москвичи» же, *сознательные атеисты*, добровольно отдали себя во власть дьяволу. А царство дьявола — не что иное, как мираж и наваждение, оттого и вполне «действительная» жизнь «москвичей» кажется призрачной и иллюзорной. И главный закон правления Сатаны — тотальное порабощение воли человека. Если Бог хочет от человека *любви* не по принуждению, но *свободной*, и именно во исполнение высшего принципа *свободной* воли человека Христос отступил от «москвичей», то дьявол вселяется к ним безо всякого приглашения.

Завершающим аккордом спора о том, кто управляет миропорядком, звучит диспут о дьяволе, обыгранный у Булгакова с замечательным остроумием.

«— А дьявола тоже нет? — вдруг весело осведомился больной у Ивана Николаевича <…>

— Нету никакого дьявола! <…> вот наказание! Перестаньте вы психовать.

Тут безумный расхохотался так, что из липы над головами сидящих выпорхнул воробей.

— Ну, уж это положительно интересно, — трясясь от хохота проговорил профессор, — что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет! — он перестал хохотать внезапно и, что вполне понятно при душевной болезни, после хохота впал в другую крайность — раздражился и крикнул сурово: — Так, стало быть, так-таки и нету?» [*Б.,* т. 5, с. 45].

Да, советская материалистическая идеология, конечно же, отрицала не только бытие Божие, но и дьявола также. Однако дьявол, в отличие от Бога, постулат о свободе выбора человека не соблюдает (не он ведь его установил!), а потому и разрешения на вселение на опустевшее святое место не спрашивает. Не случайно прощальным напутствием, брошенным Воландом вдогонку стремительно летящему навстречу своей смерти Берлиозу было: «Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу» [*Б.,* т. 5, с. 46].

«Москвичи» полагали, что в их жизни не будет ни Бога, ни дьявола (об этом, кстати, с гордостью заявлялось в популярных эстрадных песенках), но в этом они жестоко ошибались: Сатана факт своего существования утверждает, не спрашивая на то ничьего добровольного согласия.

И если к сцене «на Патриарших» применить метафору Суда [104, с. 18–33], то увидим, что советский человек оказался в ситуации незавидной: отказавшись от адвоката — Христа, а также и от самого Судьи — Бога, он отдал себя в руки прокурору — дьяволу[[91]](#footnote-91). Эта метафора в 1930-е, в связи со знаменитыми процессами над «врагами народа», была весьма актуальна — Булгаков увидел ее метафизический подтекст.

Таково мрачное пророчество Булгакова об исторической перспективе Советской России. Предвидение, к несчастью, сбывшееся.

Параллельно линии Воланда развивается в «Мастере и Маргарите» вторая его повествовательная доминанта — линия Христа. Собственно, таков и был первоначальный двухуровневый замысел романа — параллельное движение «московской» и «евангельской» историй, а также пришествие в мир Воланда и Христа.

Уже в «Прологе на Патриарших» сформулирован главный проблемный узел разговора об Иисусе Христе, или Иешуа Га-Ноцри: существовал ли Иисус-человек вообще как историческая личность? И если да, то был ли он Богом, Сыном Божиим?

Каково место повествования о Христе в общей структуре романа? Парадокс в том, что именно история Иешуа, видимо второстепенная, является скрытой доминантой повествования. Главный экзистенциальный вопрос романа — *о бытии Бога* и о соотношении функций Бога и дьявола в космическом миропорядке. Оба вопроса находят свое решение в художественной практике сотворения макротекста *романа о Христе*.

Истинный образ Христа возникает в процессе взаимодействия его версий на трех структурных уровнях романа: ***действительном*** — рассказ «очевидца» Воланда, ***художественном*** — роман *мастера* и ***мистическо-трансцендентном*** — Его бытие в вечности. Последнее — уже собственно булгаковский уровень повествования. Версии Воланда и *мастера* — образ земного Иешуа — идеально состыкованы, по существу совпадают, благодаря чему создается впечатление, что роман *мастера* продолжает рассказ Воланда. В главе «Казнь», а также в «Эпилоге» еще два фрагмента сюжетной линии о Христе являются Ивану Бездомному — сначала *во сне*, а затем в *видении*. Глава «Казнь» продолжает рассказ Воланда и им же «навеяна», а «Эпилог» — роман *мастера* и одновременно трансцендентный фрагмент макротекста об окончательном прощении Пилата. Было ли *видение-сон* Ивана Бездомного мистическим откровением о судьбе Понтия Пилата в инобытии, или продолжением романа *мастера*? Это остается не проясненным. Думаю, и то и другое. В единстве сюжетной линии «ершалаимских глав» Л. Яновская справедливо видит свидетельство единого автора — самого Булгакова [278, с. 745].

В единую непрерывную линию это фрагментированное повествование выстраивается благодаря не только перманентности сюжета, но и внутренним мотивным *скрепам*. Выделим две из них: это образ Левия Матвея и мотив исцеления Пилата от мигрени.

Левий Матвей впервые возникает в «ершалаимских» главах — в реальности *историко-художественной*; затем происходит знаменитый диалог с Воландом на крыше Румянцевского дома — в реальности мистико-трансцендентной, надо полагать. Кажется, нет Левия Матвея в реальности мира физического? Но вот фраза, неожиданно ворвавшаяся в поток объективного повествования о будничной жизни Москвы 1920–30-х гг.: в Торгсине продавец «острейшим ножом, очень похожим на нож, украденный Левием Матвеем, <…> снимал с жирной плачущей розовой лососины ее похожую на змеиную с серебристым отливом шкуру» [*Б*., т. 5, с. 338].

Как видим, образ Левия Матвея, как и его любимого учителя Иешуа Га-Ноцри, присутствует на всех трех уровнях повествования.

О пилатовой мигрени читатель узнает из рассказа Воланда на Патриарших, а отзвук его (уже в тексте романа *мастера*) — в главе «Погребение», где замечено, что в виске у прокуратора «от адской утренней боли осталось только тупое, немного ноющее воспоминание» [*Б.,* т. 5, с. 300]. Оно останется с Пилатом, по-видимому, навсегда — как напоминание о человеке, который его исцелил, а он его казнил[[92]](#footnote-92).

Но главное, что соединяет фрагменты истории земной жизни Иешуа Га-Ноцри в единое целое, — это идеология повествования.

Обратим внимание на то, что принцип наррации Воланда-«очевидца» — принцип «исторической достоверности», совпадает с речами атеиста Берлиоза. «Ваш рассказ <…>, профессор, <…> совершенно не совпадает с евангельскими рассказами» [*Б.,* т. 5, с. 44], — беспомощно пытается возразить Воланду Берлиоз, на что тот, «снисходительно усмехнувшись», отвечает:

«Помилуйте, <…> уж кто-кто, а вы-то должны знать, что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле никогда, и если мы начнем ссылаться на евангелия как на исторический источник…» [*Б.,* т. 5, с. 44].

Конечно же, Воланд, пародируя стиль мышления и риторики советского атеиста, лукавит и издевается. Но серьезно здесь то, что версия, «навеянная» Воландом и по духу совпадающая с концепцией Э. Ренана [215], устраивает дьявола, и он «рекомендует» ее к распространению. *Мастер* в своем романе эту религиозно-философскую концепцию развивает уже в художественной форме.

Что касается собственно текста романа «Понтий Пилат», то мы знаем его по тем двум обгоревшим отрывкам («Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение»), которые читает Маргарита. Но эти отрывки всецело посвящены Пилату, в них Иешуа уже нет — он к тому моменту казнен. Живого, земного Иешуа Га-Ноцри мы видим в главах «Понтий Пилат» и «Казнь». Последняя глава, «Казнь», приснилась Ивану Бездомному после его разговора с *мастером* — фактически это продолжение его романа. Но надо помнить, что «в доме скорби» — клинике Стравинского — с Иваном «работает» Воланд (см. главу «Раздвоение Ивана»), а следовательно, можно предположить, что и видение казни Иешуа «навеяно» и Воландом. Так, глава «Казнь» оказывается точкой пересечения двух повествовательных потоков — Воланда и *мастера*. Еще более четко на их тесную связь указывает восклицание *мастера*: «О, как я угадал! О, как я все угадал!» [*Б.,* т. 5, с. 132]. Значит, в рассказе «очевидца» Воланда он узнал свой роман.

В целом можно утверждать, что рассказ Воланда совпадает с текстом романа *мастера*. Так протягивается незримая нить «ренановской» трактовки личности Иисуса, связующая Берлиоза, Воланда и *мастера*. Но различна степень свободы у членов этой цепочки. Берлиоз говорит то, что ему положено говорить, сам принимая весьма слабое участие в осмыслении своих же слов: он, используя современное выражение, «озвучивает» спущенную ему идеологическую позицию. Воланд вполне осмысленно рассказывает достоверную правду, но так, как считает нужным ее рассказывать. Ну а художник, говоря словами Достоевского, обречен «угадывать и … ошибаться» [*Д.,* т. 13, с. 455].

Правда, позиция Берлиоза далека от концепции Э. Ренана. В противоположность Берлиозу, который во всеоружии своего эрудированного атеизма доказывал, что Иисуса, «как личности, вообще не существовало на свете» [*Б.,* т. 5, с. 9], у Э. Ренана историческая достоверность существования этого великого человека сомнений не вызывала, более того, Иисус Назарянин вызывал восхищение, на грани восторженного поклонения. Но ученик всегда идет дальше своего учителя: достаточно было высказать «смелый» тезис о том, что евангельское повествование отнюдь не богодухновенно, — остальное уже договорилось само. «Во след» Э. Ренану Л. Толстой писал:

«Читатель должен помнить, что не только не предосудительно откидывать из Евангелий ненужные места, но, напротив того, предосудительно и безбожно не делать этого, а считать известное число стихов и букв священными»[[93]](#footnote-93).

Ну а если так, то почему, собственно, «известное число стихов и букв», повествующих об Иисусе Сыне Божием, о Его воскресении и о чудесах, Им совершенных, следует отвергнуть как легендарные наслоения, а другие «строчки» — про жизнь Иисуса-человека — считать достоверными?

Одним словом, достаточно было сказать «А», как другие договорили остальные буквы алфавита. Чего ни Э. Ренан, ни его предшественник Д. Ф. Штраус, думаю, не хотели и даже не предполагали. Эта модель взаимоотношений «генератора идеи» и ее примитивного исполнителя была исследована Достоевским в «Братьях Карамазовых».

Но вот укладывается ли сюжетная линия о Христе в романе Булгакова в «ренановскую» модель? Можно ли ставить знак равенства между версиями личности Иешуа, принадлежащими Воланду и *мастеру*, и концепцией самого Булгакова?

Взгляд *автора-повествователя* играет решающую роль в освещении любого персонажа. Булгаков, конечно, эту прописную истину знал и если бы хотел воплотить в этих рассказах свою точку зрения, то не стал бы пользоваться масками посредников. Тем более столь не авторитетных, как дьявол Воланд и неврастеник *мастер*. Правда, в глазах либерально мыслящей интеллигенции Воланд — лицо вполне достойное и уважения, и доверия. Но вот «перекличка идей» с идеологом советского атеизма Берлиозом его явно и окончательно должна скомпрометировать — даже в глазах либеральной критики.

Булгаковская концепция Богочеловека, безусловно, не сводима к той, что изложена в «Евангелии от Воланда» и «угадана» *мастером*, — по той хотя бы очевидной причине, что оба фрагмента являются лишь частью сюжетной линии Иешуа, а роман Булгакова о Христе не заканчивается казнью Иешуа Га-Ноцри.

Ключ к решению проблемы образа Иешуа в булгаковском романе — в различении двух его ипостасей: ***земной*** и ***трансцендентной***. Иешуа ***земного —*** во плоти — мы видим в рассказе Воланда и в романе *мастера* «Понтий Пилат». Иешуа ***инобытийный*** существует лишь на уровне булгаковского макротекста, и здесь он уже — верховный правитель Вселенной [158, с. 155] и Его воля разлита в мироздании. Однако в реальности мистико-трансцендентной Он невидим и вообще не персонифицирован. Отсюда и недоразумение, возникшее среди булгаковедов и религиозных критиков романа: говоря об образе Христа у Булгакова, они анализируют то, что видят — Иешуа ***земного***. Образ Того, Чье бытие невидимо, остается вне сферы исследования.

Как соотносятся образы Иешуа **земного** и **инобытийного**?

Основные черты человеческой личности Иешуа Га-Ноцри, хотя и в преображенном виде, но проявят себя в Иешуа — правителе Вселенной. Это и его деликатная мягкость (отчего он и не *приказывает* Воланду, а *просит*), милосердие и др. Но и в образе Иешуа земного проступают черты Божественности. Достаточно вспомнить момент, когда «прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль» [*Б.,* т. 5, с. 30], подобная нимбу.

Возникает вопрос: почему же Воланд, причем и в собственном своем рассказе, «пропустил» черты божественности Иешуа Га-Ноцри? Объяснение, думаю, простое: ведь «и бесы веруют, и трепещут» (Иак. 2:19). Воланд, конечно же, знает, Кто здесь есть Кто. Однако, как проницательно заметил архиепископ Иоанн Сан-Францисский: «…Злая сила… по-своему воскрешает евангельские события, где она была побеждена»[[94]](#footnote-94). Дьявол знает истину, но не приемлет ее, а потому стремится исказить ее и в таком виде «навеять» людям.

В тексте *мастера* черты божественности в образе Иешуа Га-Ноцри проступают по иной причине: блуждая в дебрях скептического разума, писатель все же сумел сохранить убежденность в божественной природе Иешуа.

Именно поэтому, когда Пилат решает судьбу мирного бродячего философа, в голове его вдруг «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: “Погиб!”, потом “Погибли!..”» [*Б.,* т. 5, с. 31].

Критики, не склонные к мистике и всяким «наплывам» из трансцендентных сфер, объясняют тревоги Пилата тем, что он вынес приговор невиновному. Неужели можно быть столь наивным, чтобы предположить, будто это случилось впервые в жизни прокуратора? Нет, конечно. Дело совсем в другом: в этом поступке Пилата — решение мировых судеб человечества. В земном измерении он совершил нечто не совсем, скажем так, правильное. Но на этом уровне его поступок имеет весомые оправдания и даже убедительные обоснования. Однако этот земной поступок Пилата оставил свой неизгладимый и непоправимый отпечаток в вечности, в инобытии. И на этом уровне Пилат подписал смертный приговор не безвестному «невиновному», а самому себе и всему человечеству: он отправил на казнь Бога, пришедшего спасти людей. Неужели можно предполагать столь глобальные («Погибли!») последствия от просто несправедливого приговора человеку, пускай даже самому прекрасному? Одним «добрым человеком» больше, одним меньше … Если от каждого несправедливого приговора земля будет сотрясаться … Нет, здесь речь не о казни безвинного, но о некоем всеобщем потрясении Вселенной. И тогда понятно, почему в голове Пилата возникает мысль «какая-то совсем нелепая среди них о каком-то долженствующем непременно быть — и с кем?! — бессмертии, причем бессмертие почему-то вызывало нестерпимую тоску» [*Б.,* т. 5, с. 31].

И все же, несмотря на тесное взаимодействие земной и инобытийной ипостасей образа Иешуа, они друг другу едва ли не внеположны.

Казненный Пилатом бродячий философ — очень симпатичный, добрый и крайне наивный молодой идеалист. Но не более того. Перед Иешуа Га-Ноцри вся сфера зла вообще закрыта. Он, скажем, не только убежден, что провокатор Иуда — «очень добрый и любознательный человек» [*Б.,* т. 5, с. 31], искренне интересующийся вопросами государственной власти, но даже не понимает истинной причины, почему тот «светильники зажег» [*Б.,* т. 5, с. 31]. В целом образ земного Иешуа у Булгакова абсолютно соответствует ренановской концепции Иисуса — прекрасного человека, в нравственном и духовном плане высоко развитой личности, даже духовидца и, безусловно, великого реформатора религиозного сознания, основателя новой религии, чуждой обрядности и формальных канонов.

Но ренановская концепция никак не предполагала преображения молодого реформатора в Бога после его казни. Более того, Э. Ренан был убежден, что никакого инобытия — Царствия Небесного — и не нужно. Если бы люди были нравственно и духовно достаточно развитыми, они поняли бы, что Царство Божие, при условии соблюдения принципов жизни, о которых говорил Иисус, достигается на земле. Сказки о торжестве истины и добра в загробной жизни, так же как и о чудесах и проч., необходимы людям с недостаточно высоким уровнем развития. Толпе нужны иллюзии и мифы, иначе жизнь наций невозможна, без них не было бы ни прогресса, ни достижений …

В романе Булгакова, напротив, истина торжествует только в инобытии. И решение темы Христа здесь парадоксально: образ Иешуа земного дан опосредованно, сквозь призму масок двух рассказчиков — «очевидца» Воланда и сочинителя *мастера*, а собственно в авторской версии — в реальности мистико-трансцендентной, Иешуа невидим. И здесь нельзя не отдать должное такту истинного художника: он не берется Христа изображать, или, как выразился бы Воланд, «описывать».

Аналогичный прием Булгаков уже опробовал в пьесе «Александр Пушкин»: автор как бы уклоняется от того, чтобы вывести на сцену эту священную для русского человека личность, и главный герой ни разу не появляется перед зрителем. Он невидим, но влияние его личности определяет все, что происходит в спектакле. Как считает М. Петровский, Булгаков здесь ориентировался на пьесу великого князя Константина Романова (К. Р.) «Царь Иудейский» [206, с. 155].

«Выразительность этого художественного решения, — пишет исследователь, — основана на том, что из общеизвестной ситуации выведена (вернее, введена в нее особым — “отрицательным” — образом) фигура самого высокого уровня, такая фигура, что ее отсутствие в произведении превращается в художественное событие, осмысляется не как вычеркивание, а как подчеркивание»[[95]](#footnote-95).

Фигура Иешуа **земного** весьма сложно взаимодействует не только с реальностью «настоящей» — исторической, но и с сочиненной, а также с инобытийным измерением Иешуа — верховного властителя Вселенной и высшего Цензора. Следуя за Э. Ренаном в изображении Иисуса земного — в рассказе Воланда и романе *мастера*, — писатель радикально опровергает ее на уровне макротекста своего романа, сочиняя его продолжение в реальности мистико-трансцендентной.

На этом уровне повествования получает ответ ключевой философский вопрос, поставленный на его первых страницах: «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?» Управляет Бог. И хотя Зло торжествует в земном измерении, в масштабе Вселенной побеждает Добро.

Движение сюжета об Иешуа Га-Ноцри соответствует фазам процесса сотворения макротекста романа об Иисусе Христе, благодаря чему историко-философское и метафизическое решение темы Христа переключается в регистр креативной проблематики.

Начинается «Мастер и Маргарита» с *творческой неудачи*: советский поэт Иван Бездомный написал «большую антирелигиозную поэму, <…> но, к сожалению, ею редактора не удовлетворил», так как «Иисус у него получился, ну, совершенно живой, некогда существовавший Иисус, только, правда, снабженный всеми отрицательными чертами Иисус» [*Б.,* т. 5, с. 9].

 Неудача эта двойная: если с точки зрения эрудированного атеиста Берлиоза, оплота советской идеологии, порочно то, что Иисус показан как лицо реально существовавшее, — то для нормального человека дико как раз то, что автор «очертил <…> главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками» [*Б.,* т. 5, с. 9].

Что можно найти дурного в личности Христа, его жизни или учении, — трудно представить. Можно подвергать сомнению Его божественное происхождение или даже сам факт его существования как исторической личности, можно считать его проповедь утопичной … Но очертить черными красками!? Впрочем, то, что может показаться гротесковым вымыслом Булгакова, на самом деле имеет реальный прототип: «лгун, пьяница, бабник» — так писал о Христе Д. Бедный (см. *Комментарий* к роману [*Б.,* т. 5, с. 633]). Да и в будущем у него находились последователи. Как мы помним, А. Зеркалов в своей книге тоже очертил личность исторического Христа самыми черными красками.

Для Булгакова творение Бездомного — великолепный образчик антиискусства. Автор его косноязычен и невежественен, зато главное достоинство художника — «изобразительная <…> сила <…> таланта» [*Б.,* т. 5, с. 9] — может оказаться в антимире советского «искусства», большим недостатком: она-то и *подвела* Ивана Николаевича: «Иисус у него получился совершенно живой». Абсолютный нонсенс в глазах Булгакова и ненависть автора к своему герою, Христу.

Естественно, что и выход из этого нонсенса может быть только на грани фола: лучшее, что может сделать советский писатель, — это дать священную клятву никогда больше ничего не писать [*Б.,* т. 5, с. 131]. Евангельский сюжет о Христе — лакмусовая бумажка, которая обнаруживает полную эстетическую несостоятельность советского «искусства».

Следующая фаза сотворения романа о Иисусе Христе — роман *мастера* — возникает как антитеза опусу Бездомного. Иисус не только «существовал», но был добр, он пришел к людям со словом правды и милосердия. Более того, Иешуа Га-Ноцри наделен чертами Богочеловека (см. *Комментарий* к роману [*Б.,* т. 5, с. 621, 638]).

Полному *незнакомству с вопросом* здесь противостоит огромная эрудиция историка, а то, что автор его — *писатель,* узнается не по членскому билету, а *по любым пяти страницам* его книг[*Б.,* т. 5, с. 343]. И творит настоящий писатель не «к сроку», не на заказ и не для того, чтобы получить путевку в Перелыгино, а потому, что сам процесс сочинительства доставляет ему ни с чем не сравнимое наслаждение. Зато и читают, и рецензируют его не критики, состоящие на откупе у земных властей, а правители мироздания — Воланд и сам Иешуа.

Понятно, что в глазах советской критики творение *мастера* — *странное*, и, в силу извращенности ценностных ориентиров и понятий, именно этот роман, буквально излучающий энергию любви и добра, неизбежно оценен как крайне вредный.

А как в глазах Булгакова? *Историческая правда* ощущается как недостаточная. А потому роман имеет продолжение в инобытии, где Иешуа, наив­ный бродячий философ-арестант из романа *мастера*, обретает свой истинный лик верховного правителя Вселенной и высшего Цензора.

Различие между двумя повествованиями — текстом романа *мастера* и собственно булгаковским макротекстом — проясняется при анализе одного из очень важных в «Мастере и Маргарите» — мотива *предсмертных слов* героев.

Последние слова Иешуа ***земного***: «Игемон …» [*Б.,* т. 5, с. 177]. Критики религиозного лагеря с возмущением пишут о кощунственном извращении Евангелия, ведь Христос умер со словами, обращенными к Богу Отцу: «Или, Или! лама савахфани? то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46). А Иешуа — о Пилате?! Критик либерально-атеистиче­ского направления А. Зеркалов придумал объяснение, как всегда изысканное в своей неестественности: в булгаковском «сюжете игемон достаточно полно повторяет действия евангельского Бога»[[96]](#footnote-96).

Но не мог же Булгаков не предвидеть, что такая ассоциация — Пилата с Богом Отцом — возникнет! Параллель *Пилат* — *Бог* действительно значима в романе. Однако смысл ее совсем иной и более сложный, чем это представлялось А. Зеркалову.

Ответвление мотива — *предсмертный* стон Иуды: «Ни… за… — не своим, высоким и чистым молодым голосом, а голосом низким и укоризненным проговорил Иуда» [*Б.,* т. 5, с. 307].

Эта перекличка многое проясняет. И Иешуа, и Иуда — оба обращают последние слова к виновнику своей смерти с укором и сожалением, потому что эти люди дороги их сердцу[[97]](#footnote-97).

Да, Пилат очень дорог сердцу Иешуа, ведь он знает, что верно угадал в жестоком игемоне «доброго человека» и что нашел путь к его сердцу. И в конце концов сбудется, причем в сновидении самого Пилата [*Б.,* т. 5, с. 309–310], безумная фантазия наивного философа о совместной прогулке и приятной беседе, описанная в первой из «ершалаимских» глав:

«Прогулка принесла бы тебе большую пользу, а я с удовольствием сопровождал бы тебя. Мне пришли в голову кое-какие новые мысли, которые могли бы, полагаю, показаться тебе интересными, и я охотно поделился бы ими с тобой, тем более что ты производишь впечатление очень умного человека» [*Б.,* т. 5, с. 27].

Судя по тому, что эта прогулка снится как нечто игемоном страстно желаемое, она изначально близка сердцу этого «свирепого чудовища».

И здесь не могу не отдать должное А. Зеркалову: удивительно верно по своей проницательности одно его замечание. Вот так называемая «трусливая» реплика Иешуа: «А ты бы меня отпустил, игемон». Однако смысл ее — страх отнюдь не за себя, а за Пилата: Иешуа «просит игемона пощадить самого себя»[[98]](#footnote-98). Да, причина «трусливого» поведения Иешуа — острое сострадание к своим губителям— прежде всего, к «доброму человеку» Понтию Пилату, который, отдав приказ казнить, обрек себя на свое страшное «бессмертие». И «странное», по словам Афрания, поведение перед казнью:

«Он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» [*Б.,* т. 5, с. 296–297].

Иешуа действительно страшно боится — за людей, которые собираются совершить нечто ужасное, а главное, уже ничем не поправимое дело, — убить его. Так и в Евангелии Иисус говорит рыдающим женщинам: «дщери Иерусалимские! не плачьте обо Мне, но плачьте о себе и о детях ваших» (Лк. 23:28).

И тогда понижение уровня адресата предсмертных слов — с Бога Отца до игемона — становится понятным. Предсмертное слово Иешуа Га-Ноцри подчеркивает принципиальное различие между героем романа *мастера* и евангельским Христом: это разные личности. Иешуа **земной** — человек, и мысли его — о земном. Иисус — Бог, и в последний миг своей земной жизни Он обращается к Своему Небесному Отцу.

Повествование об Иешуа **земном** имеет продолжение в инобытийной реальности, где все предстает «в своем настоящем обличье» и обретает свое окончательное разрешение. Да, в земной реальности (по версии Воланда — *мастера*)Иешуа не воскресал — просто его тело крадет полубезумный фанатик Левий Матвей. Но в сфере трансцендентной, вопреки концепции Э. Ренана, именно он оказывается Богом.

А потому и Левий Матвей здесь не фанатик, а посланец Бога: ведь в реальности земной он возлюбил *всем сердцем своим, и всею душею своею, и всем разумением своим* (Второзак. 6:5), как сказано в первой и главной Заповеди, не какого-то странного и крайне наивного бродячего философа, а Самого Бога истинного. Так что презрительное или в лучшем случае пренебрежительно-снисходительное отношение к этому персонажу большинства критиков представляется малооправданным.

Поступки Левия Матвея и в самом деле странны, если не сказать безумны. Сначала хотел убить Иешуа, чтобы спасти от мучений, затем украсть его тело — трудно сказать, зачем: то ли, чтобы спасти от бесчестия, то ли, чтобы инсценировать воскресение (этот вариант маловероятен, так как предполагает продуманность и замысел, а в отношении Левия Матвея это труднопредставимо), а вероятнее всего — просто, чтобы с ним не расставаться. Наконец, когда оба замысла не удались, он решает отомстить за Иешуа, убив предателя. Но первопричиной всех замышлявшихся поистине глупых преступлений — двух убийств и проклятия самого Бога — была **любовь**. И то, что ни один из своих ужасных замыслов Левий Матвей не смог реализовать, говорит о том, что его любовь к Богу была взаимна: Он не допустил, чтобы Его неразумный, но преданный служитель стал преступником. И вот замечательная психологическая деталь: этот кощунник и едва не состоявшийся убийца чрезвычайно беспокоится о том, чтобы вернуть украденный им из хлебной лавки *нож*. Поистине наивная порядочность на грани святости!

Этот *хлебный нож*, изначально предназначенный для целей вполне мирных, но едва не ставший, вопреки своей «природе», орудием убийства, можно считать деталью-символом образа Левия Матвея — «простой души», любящей и преданной, глубоко порядочной, но в поистине кричащем противоречии со своей имманентной сущностью взвалившей на себя нечто абсолютно ей несвойственное — жестокое преступление.

Но главное — только этот человек по праву может называться настоящим учеником Иешуа, ибо, услышав голос истины, он смог бросить все и пойти вслед за ней. Да, Левий Матвей человек «простой», малообразованный и в высшей степени импульсивный, зато он наделен глубоким и любящим сердцем. Не случайно в последнем эпизоде, где мы видим земного Левия Матвея, — встреча двух «учеников» Иешуа, бывшего сборщика податей и Пилата, читатель ощущает явное моральное превосходство несчастного оборванца над правителем всей Иудеи. Вопреки мстительному ожиданию Пилата, Левий Матвей вовсе не расстраивается, узнав, что Иуда уже наказан, а, напротив, сразу успокаивается и безропотно оставляет Пилату «славу» человека, покаравшего предателя. Левию Матвею не нужна слава — ему важно, чтобы предатель был наказан, а сам он останется с Тем, Кого любит. А для этого ему необходим пергамент, и этот самый драгоценный для него подарок может теперь даже примирить с врагом — тем, кто отдал на казнь любимого Иешуа! Сцена Пилата и Левия Матвея (глава «Погребение») построена на соперничестве этих двоих за право называться настоящим «учеником» Иешуа — именно оно лежит в подтексте диалога. И хотя реальный победитель — Пилат, ибо предатель наказан по его приказу, морально побеждает Левий Матвей, несмотря на то, что сам уступает место (подозрительно слишком уж легко и охотно!) Ведь ему важно не место, а то, что предатель понес кару, он же теперь сможет спокойно продолжать дело любимого им человека. Сцена поистине гениальная по своей эмоциональной напряженности и выразительности!

Вполне закономерно, что именно образ Левия Матвея, по видимости столь несимпатичного фанатика, оказывается одной из внутренних скреп композиционной структуры романа: он, как и Иешуа, существует на всех трех уровнях повествования.

Но вернемся к структурной модели «Мастера и Маргариты». Сюжеты о пришествии в мир дьявола и Бога с первых страниц романа развиваются по принципу *параллельного противостояния*. Они синхронны во времени (со *среды* до *пятницы*) и имеют «общие точки»: как Воланд, так и Иешуа владеют несколькими языками, национальность, возраст и род занятий не определенны, дома и семьи нет, оба читают мысли своих собеседников и обладают даром предвидения. Правда, в последнем случае есть важное различие: если Иешуа с искренней тревогой предвидит смерть Иуды, то Воланд события творит сам и лишь делает вид, что предсказывает. Его астрологическая мишура [*Б.,* т. 5, с. 16], — не более чем дымовая завеса. Конечно же, сам Воланд программирует Берлиоза на смерть, а «нечистая сила» организует обстоятельства, в частности, Чума-Аннушка проливает масло.

И здесь просматривается еще одна параллель-противостояние: два *чуда* — Воланда и Иешуа. В обоих случаях чудо — одно злое, другое благое — творят сами властители Зла и Добра. И оба маскируют ими сотворенное под нечто хотя и не совсем обычное, но, в конечном итоге, объективно-естественное. Воланд делает вид, будто смотрит натальную карту своей жертвы, а Иешуа говорит, будто просто по внешним признакам «угадал» страдание Пилата. Но вот качественное различие: Воланд пугает, а Иешуа успокаивает, ибо просто не хочет человека тревожить и порабощать. Кстати, маскировка Иешуа оказалась столь удачной и убедительной, что большинство булгаковедов и по сей день убеждены: просто наблюдательный человек и экстрасенс!

Наконец, оба заводят разговор на «странную» тему — кто управляет жизнью человеческой? Это сходство, однако, призвано подчеркнуть различие.

Оба говорят о высших силах, управляющих жизнью человеческой, и оба спорят со своими оппонентами — Берлиозом и Пилатом, которые убеждены, что жизнью, своей и чужой, управляет «сам человек»[[99]](#footnote-99). Нет, жизнью человеческой управляет, конечно же, «кто-то совсем другой» [*Б.,* т. 5, с. 15] — уж кому, как не Воланду с Иешуа это знать! Но как по-разному они говорят об этом! Воланд — грубо и жестоко — о знаменитом «кирпиче», который «ни с того ни с сего <…> никому и никогда на голову не свалится» [*Б.,* т. 5, с. 15]. Иешуа — тонко и изящно — о волоске жизни, который перерезать «может лишь тот, кто подвесил» [*Б.,* т. 5, с. 28]. Да и смысл они в свои слова вкладывают разный: Воланд говорит о том, что люди находятся в его власти, во власти дьявола и он «управляет» их жизнями, Иешуа же, очевидно, непоколебимо убежден, что над человеком — один лишь Промысел Божий.

Понимание Иешуа и Воландом того, кто же управляет человеческой жизнью и «всем миропорядком», определяет и то, что совершают они, придя в этот мир. Иешуа, по закону Бога милосердного, исцеляет грешника Пилата от *головной* боли. Воланд, по закону справедливости, отрезает *голову* грешнику Берлиозу.

Так, уже на первых страницах романа Булгаков показал, в чем принципиальное различие функций Бога и дьявола на земле: если закон дьявола — *справедливое возмездие*, то закон христианского Бога — *милосердие* [171, с. 27–30]. Такое понимание разделения функций Бога и дьявола может показаться некорректным, ибо принято считать, что *справедливость* — это высшее благо и она в руках Бога, как и наказание. Однако суть христианства в том, что Христос, Сын Божий, и Сам Бог пришел в наш мир для того, чтобы отменить Ветхий Завет — Закон справедливого наказания, и поставить на его место закон милосердия — *несправедливого прощения*.

Мысль Булгакова по духу глубоко христианская. Ведь Христос пришел не к праведникам (ибо от чего их и спасать?), но к грешникам. Он пришел в мир, чтобы своей великой искупительной жертвой освободить людей от справедливого наказания за грехи. На место закона *справедливого наказания* был поставлен закон *милосердия*. В этом суть христианского вероучения. Во власти дьявола остался лишь тот, кто сам отказался от Христа, а следовательно, и от *помилования*. Для таковых остается подчинение «ведомству» Воланда — «ведомству» по исполнению наказаний.

Сюжетная линия Берлиоза — блестящий тому пример. В критике возникал вопрос: почему самое страшное наказание постигло именно председателя МАССОЛИТа — отнюдь не самого большого, казалось бы, грешника на текстовых просторах романа? И почему именно голову? Но не случайно ведь говорил Воланд, что смерть от саркомы легкого Берлиозу не грозит: в наказаниях его «ведомству» всегда есть четкая логика. А она такова: голова эрудита Берлиоза набита информацией самой разнообразной, но в ней нет мысли о Боге, напротив, там живет Его отрицание. А отсюда — логический вывод: голова — лишняя и, более того, самая вредная часть его организма. Так идеология, как и голова, — главная часть человека и общества в целом: и то и другое в Советской России оказалось ничтожным и вредным — по закону оно подлежит отсечению.

Стопроцентно выверенная логика и во всех других наказаниях, постигших «москвичей» за время их посещения Воландом. Буфетчик Соков кормил людей несвежими продуктами — умирает от рака *печени*. Домоуправа Босого, бравшего взятки за вселение в квартиры во вверенном ему доме и по невежеству своему не читавшего Пушкина, наказывают арестом и представлением «Скупого рыцаря», а затем вселением в самую замечательную квартиру — палату лечебницы профессора Сперанского. Бездельников служащих, занимавшихся в рабочее время в различных культурно-развлекательных кружках, наказывают безостановочным пением русской народной песни (вариация стихотворения Д. Давыдова) «Славное море, священный Байкал…». Ряд аналогичных примеров читатель может продолжить самостоятельно.

И, наконец, последнее, весьма значимое различие между историей пришествия в наш земной мир Бога и дьявола: Иешуа здесь казнят, Воланд же устраивается вполне со всеми удобствами.

И тогда вновь: кто все-таки «управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле?»

Принципы дьявольского управления «распорядком на земле» обнаруживают себя явно — в практике деятельности Воланда: оказавшись безраздельным хозяином в замечательной стране, где можно «в каждом окне увидеть по атеисту», он приступает к исполнению своих добровольно и с удовольствием взятых на себя обязанностей — наказывает грешников.

Принципы Божественного управления не столь явны. Если тема *справедливого наказания* захватывает все событийное поле романа, то тема *милосердия* звучит скрытым лейтмотивом, проявляя себя эпизодически, но зато развиваясь по принципу восхождения — от примитивно-физиологического через человеческое к божественному.

*В среду*, на представлении в Варьете, проявляет себя *милосердие* элементарное, я бы сказала, физиологическое. Сцена в Варьете, вопреки мнению некоторых критиков, указывающих частные и малосущественые причины проведения сеанса «Черной магии»[[100]](#footnote-100), значима концептуально. Воланд, посетивший Москву, чтобы провести здесь свой Великий бал, имеет и другую цель, очевидно, с первой взаимосвязанную: он хочет познакомиться с «москвичами». Но неужели Воланду надо «знакомиться» с людьми, которых он прекрасно знает на протяжении нескольких тысячелетий?! В этом-то саркастическая фишка Булгакова и заключается. Дело в том, что советская пропаганда провозгласила: к концу 1920-х, к 10-летнему юбилею Октябрьской революции, в СССР сформировался «новый человек», с качественно новыми мировоззрением, моралью и даже психологией.

Воланду, естественно, захотелось «повидать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре» [*Б.,* т. 5, с. 202]. Что же это за качественно новый человек «нарисовался» в этой стране? Ряд незатейливых фокусов-экспериментов показал, однако, что все осталось по-прежнему. А несколько позже Воланд с изумлением (деланным, разумеется) восклицает: «Неужели <…> среди москвичей есть мошенники?» [*Б.,* т. 5, с. 203].

Фраза «люди как люди» в монологе Воланда ключевая: не народилось в СССР никакого «нового человека». Все те же грешники — мелкие, покрупнее, с новыми, дополнительными грехами («квартирный вопрос только испортил их…»).

Кстати, свое художественное воплощение миф о «новом человеке» — с новым отношением к труду, к любви, к Родине и т. д. — получил в «октябрьской» поэме В. Маяковского «Хорошо!» (1927). Эпизод в Варьете явно ответная реплика Булгакова поэту — выразителю идей советской власти[[101]](#footnote-101).

Но осталось в людях и нечто хорошее, по-видимому, изначально в них заложенное — *милосердие*. Раздались все же голоса (правда, по преимуществу женские), молившие вернуть несчастному завравшемуся конферансье его голову[[102]](#footnote-102): «Ради Бога, не мучьте его! <…> Простить! Простить!» [*Б.,* т. 5, с. 123][[103]](#footnote-103).

И все же это *милосердие* ничем не оплаченное. Вспомним, что предложение: «Голову ему оторвать!» [*Б.,* т. 5, с. 123] — буквально пару минут назад поступило от самих же зрителей в ответ на заявление Бенгальского, что дождь из червонцев — это всего лишь фокус, «случай так называемого массового гипноза» [*Б.,* т. 5, с. 122][[104]](#footnote-104), а денежные знаки ненастоящие. И неизвестно еще, какой бы приговор вынесли зрители этой несчастной голове, если бы им предложили на выбор: помиловать конферансье, но тогда червонцы окажутся «ненастоящими», или деньги остаются им, а Бенгальский — без головы? Результат такого эксперимента, думаю, весьма проблематичен. А вот пожалеть человека, когда это тебе ничего не стоит, — это можно.

А вот *в пятницу*, на балу у Сатаны, Маргарита просит о прощении Фриды, уже *жертвуя* своей просьбой о возвращении любимого. На что Воланд справедливо, но с неудовольствием заметил о *ми*лосердии, что «иногда совершенно неожиданно и коварно оно проникает в самые узенькие щелки» [*Б.,* т. 5, с. 274]. Да, *милосердие* проникает всюду и проявляет себя везде, даже в стенах «ведомства» по исполнению наказаний.

И, наконец, утром *в воскресение*, свершается прощение Пилата — не только от лица *мастера* — автора романа о нем, но по инициативе самой *жертвы* его преступления — Иешуа.

И если *милосердие* Маргариты человеческое, то *милосердие* Иешуа — высшего, божественного порядка: здесь *жертва* прощает виновника своих мучений. Для сравнения: Маргарита Латунского не простила бы ни за что и ни при каких обстоятельствах.

Так метароман о Христе, начавшись с абсурдного опуса Ивана Бездомного, где Иисус был очерчен *черными красками*, заканчивается торжеством Божественного милосердия: в финальной сцене, в реальности *мистическо-метафикциональной*, Иешуа, умилосердившись над Пилатом, подтверждает, вопреки очевидности, что «казни не было».

Ключевой христианский символ возникает в момент *милосердного прощения* Фриды: «Послышался вопль Фриды, она упала на пол ничком и простерлась крестом перед Маргаритой» [*Б.,* т. 5, с. 276].

Воля Иешуа решает посмертную судьбу не только Пилата, но и *мастера*… И даже Берлиоза, окончательный приговор которому вынесен Словом Христа: «каждому будет дано по его вере» [*Б.,* т. 5, с. 265]. *Атеист* Берлиоз отрицал бессмертие души человеческой, однако *факт* оживления его головы на балу у Воланда со всей очевидностью доказал обратное. И все же *для него* бессмертия не будет, *он* уйдет в *небытие*. «Ибо от слов своих оправдаешься, и от слов своих осудишься» (Мф. 12:37).

Так Слово Божие торжествует в разгар «черной мессы» и в нарушение логики «чистого разума». Только воля Бога может действовать *вопреки* естественным законам, ибо ей нет пределов.

Каково же соотношение сил в противостоянии Бога и дьявола? Ответ Булгакова мудр и парадоксален: Зло торжествует в земном измерении, Добро — в инобытии.

Трагическая безысходность существования человека в «тюрьме» материального мира у Булгакова получает свое разрешение в реальности инобытийной. Следуя за Э. Ренаном в изображении Иисуса **земного** — в рассказе Воланда и в романе *мастера*, писатель радикально опровергает ее на уровне макротекста своего романа, сочиняя его продолжение в реальности мистико-метафикциональной.

А каковы пределы *могущества* Воланда? Булгаков показал максимум того, что может дьявол: он не только властвует в стране *атеистов*, но завоевывает и души *избранных* (Маргариты). Cатана у Булгакова *переступает* границу функций своего *ведомства* и начинает творить «добро»: устраивает встречу любовников, возвращает им дом, даже знаменитую подковку с бриллиантами оставляет — чтобы они не нищенствовали… Но тогда-то (в апогее могущества!) и обнаруживается его бессилие. Воланд может восстановить рукопись романа и на время успокоить *мастера*, но не в силах вернуть творческий дар и исцелить душу. Он может вернуть Маргарите ее возлюбленного, но каким? Больным, опустошенным и смертельно уставшим, уже не желающим ни любви, ни жизни, ни творчества. Если представить будущую жизнь этой несчастной с таким *любовником* — это было бы поистине прóклятое существование.

Этот, «реалистический» вариант судьбы *мастера* и Маргариты мы видим в «Эпилоге» на примере судьбы Ивана Бездомного и его жены:

«Каждый год, лишь только наступает весеннее праздничное полнолуние, под вечер появляется под липами на Патриарших прудах человек лет тридцати или тридцати с лишним. Рыжеватый, зеленоглазый, скромно одетый человек. Это — сотрудник института истории и философии, профессор Иван Николаевич Понырев <…> И возвращается домой профессор уже совсем больной. Его жена притворяется, что не замечает его состояния, и торопит его ложиться спать.

Но сама она не ложится и сидит у лампы с книгой, смотрит горькими глазами на спящего. Она знает, что на рассвете Иван Николаевич проснется с мучительным криком, начнет плакать и метаться. Поэтому и лежит перед нею на скатерти под лампой заранее приготовленный шприц в спирту и ампула с жидкостью густого чайного цвета.

Бедная женщина, связанная с тяжко больным, теперь свободна и без опасений может заснуть» [*Б.,* т. 5, с. 350].

Да, именно это ожидало Маргариту, если бы не вмешательство Иешуа — Верховного правителя Вселенной. Именно за такое «счастье» простояла она несколько часов нагая, подставляя свое колено и руку для целования грешникам всех времен и народов.

«Добрый дьявол» может дать *все…*, кроме главного для человека — любви, счастья и самой жизни.

В главе «Извлечение мастера» — убедительное тому подтверждение. Это только Маргарита, в силу природного женского недомыслия (увы! даже самые умные женщины легковерны и недальновидны!), уверена, что Воланд «Всесилен, всесилен!» [*Б.,* т. 5, с. 279]. Простим ее: ей очень хочется, чтобы так было, ибо иначе исчезнет ее последняя надежда, а жертва окажется напрасной. На самом деле все, конечно, не так. Воланд может восстановить рукопись и успокоить нервы *мастера* — остальное не в его власти.

Подчиняясь высшему в иерархии космического миропорядка закону Бога, дьявол вопреки своей воле творит, в конечном итоге, добро. Этот постулат и сформулирован в эпиграфе из «Фауста», предпосланном Булгаковым к своему роману:

Критики почему-то чаще всего воспринимают эти «рекомендательные» слова Мефистофеля как декларацию всесилия дьявола, в то время как здесь он более чем отчетливо исповедует **ограниченность** своих возможностей и, более того, свою подчиненность [317, 338]. «Добро» дьявола вынужденное. Будучи не в силах победить Бога, он пытается «примазаться» к Его славе. Такова диалектика взаимодействия Бога и дьявола. М. Дунаев справедливо объясняет:

«Зло, исходящее от дьявола, преобразуется во благо для человека, благодаря именно Божьему попущению, Господнему произволению»[[105]](#footnote-105).

И именно об этом говорит текст булгаковского романа, чего, к сожалению, не заметил уважаемый богослов.

Такова, очевидно, и позиция самого Булгакова. Писатель в эпиграфе к «Мастеру и Маргарите» дает собственный, отличный от всех известных переводов презентации Мефистофеля у Гете [42, 158]: «Ein Teil von jener Kraft // Die stets das Böse will und stets das Gute schafft (часть той силы, что вечно хочет зла и постоянно творит добро/благо).

Булгаковский перевод, наиболее близкий к оригиналу, почти дословный, делает акцент на желании зла и **невольности** совершаемого блага.

Весьма интересны в этом смысле и знаменитые софизмы Воланда о диалектике *света* и *тени*, которые он высказывает перед Левием Матвеем:

«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? 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 фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп <…> Ты и не можешь со мной спорить, по той причине, о которой я уже упомянул, — ты глуп» [*Б.,* т. 5, с. 350].

Это любимое критиками рассуждение часто цитируется в качестве окончательной истины и приводится как последний, уже неопровержимый аргумент в споре о добре и зле. Присмотримся, однако, к сим словесам. А откуда, собственно, известно, что *свет* без *тени* невозможен? Да, это мы живем в мире, где *свет* рождает *тень*, поэтому мы ничего иного не можем себе представить. Быть может, лишь наш способ мышления таков, что мы не в состоянии представить себе мира без *тени*, ведь восприятие окружающего искажено внедренным в нас «вирусом» зла. Биполярная система *тень-свет* — лишь координаты нашего испорченного грехом сознания. А чтó вне этой системы, нам неведомо.

Но и в нашей системе мышления, если отрешиться от представлений общепринятых, станет очевидно, что *свет*: красота, радость любовь, энергия творчества, — все это существует отнюдь не всегда только в сравнении с противоположным — безобразием, бессилием, ненавистью и т. д. Более того, это зло познается в соотношении с добром: если человек живет во зле (болен и бессилен, уродлив, и безобразие окружает его, живет в грязи, физической и моральной и т. п.) и иного не знает, то он будет считать свое состояние *нормальным*. Что его жизнь *дурна*, он поймет, только увидев *свет* и познав *добро*. А вот добро человек способен ощущать не только по контрасту со злом, но и самостоятельно. Чтобы пережить счастье любви, необязательно прежде ненавидеть, а чтобы испытать радость творчества, совсем необязательно до этого быть бессильным бездарем. Так что *свет* без *тени* может быть (правда, не в нашей, человеческой системе мышления, в нашей системе это возможно лишь в краткие мгновения и периоды озарений, вдохновения, просветления), а вот *тень* без *света* невозможна в принципе.

Не случайно в первоначальных рукописях «Мастера и Маргариты» мелькнула фраза: «Свет порождает тень, но никогда, мессир, не бывает наоборот»[[106]](#footnote-106).

Принято считать, что парадоксы Воланда на тему *света* и *тени* выражают и позицию самого Булгакова. Часто это одни из аргументов в пользу концепции о дуалистической, или релятивной концепции мироздания, якобы нашедшей свое художественное воплощение в булгаковском «закатном шедевре». Вполне вероятно, однако, что сам Булгаков сознавал, что «каламбур» его персонажа о *свете* и *тени* не только неудачен, но и не безвреден, а ему, как автору, придется за него отвечать и даже расплачиваться. Остроумную догадку о том, что в образе «темно-фиолетового рыцаря» Булгаков изобразил себя, высказал В. П. Крючков [147, с. 229]. Как Данте, пройдя Чистилище в образе своего героя alter ego, так и создатель «Мастера и Маргариты» в образе Коровьева, прожившего свой срок в столь неприглядном земном обличье, — оба «свой счет» оплатили и закрыли [*Б.,* т. 5, с. 368].

В конечном итоге абсолютно прав был «недалекий фанатик» Левий Матфей, когда назвал своего «умного» собеседника *софистом*. Ведь софи́зм (греч. sophisma — хитрая уловка, измышление) это — «рассуждение, кажущееся правильным, но содержащее скрытую логическую ошибку и служащее для придания видимости истинности ложному утверждению. С. является особым приемом интеллектуального мошенничества, попыткой выдать [ложь](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2648) за истину и тем самым ввести в [заблуждение](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/385). Отсюда “[софист](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/5248)” в одиозном значении — это [человек](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1359), готовый с помощью любых, в т. ч. недозволенных, приемов отстаивать свои убеждения, не считаясь с тем, истинны они на самом деле или нет»[[107]](#footnote-107).

Ничего сверхъестественно умного в софизмах Воланда нет — всего лишь *слова, слова, слова*… Правда, весьма эффектные. Хотя и лживые, как всегда. Ведь он переносит законы бытия человеческого сознания на космический миропорядок, что, разумеется, абсолютно некорректно. Тем более не к лицу ему — обитателю космических сфер. И очевидно, сам сознавая свое бессилие, Воланд злится — и изливает свой «гнев бессилия» [*Б.,* т. 5, с. 37] на ни в чем не повинного Левия Матвея, обозвав его *глупцом*. Iuppiter iratus ergo nefas!

Вообще сцена на крыше Румянцевской библиотеки производит более чем странное впечатление: Дух премудрый тратит свою блестящую логистику на Левия Матвея — человека, который живет сердцем, а аргументы ума и логики для него — не более чем колебание воздуха. Очевидно, что в своем монологе о *свете* и *тени* Воланд скорее исповедал свое бессилие, чем доказал правоту.

Собственно, тема бессилия дьявола и задана эпиграфом к «Мастеру и Маргарите». Известно, что сам Булгаков эпиграф предпослан всему роману, а не только первой его части, как сделано в редакции Е. С. Булгаковой [277, с. 356]. Отсюда можно сделать вывод, что если роман Булгакова все же «роман о дьяволе», как и предполагал первоначально автор, то придется признать, что он — об ограниченной власти Сатаны в системе миропорядка.

И тогда становится понятной запись, сделанная писателем на полях рукописи первоначального замысла романа о Сатане (глава «Консультант с копытом»): «Помоги, Господи, кончить роман» [*БР*, с. 99]. Призывать помощь Бога на создание романа о дьяволе! Стоит задуматься над сакральным смыслом этого обращения. Во всяком случае, очевидно, что, во-первых, Воланд — отнюдь не «любимец Булгакова»[[108]](#footnote-108) и не «гарант» Истины в его романе [276, с. 85], а во-вторых, что он вовсе не соединяет в одном лице Бога и дьявола, как это представляется многим булгаковедам.

Роман «Мастер и Маргарита» ставит ключевую проблему искусства вообще и искусства ХХ в. прежде всего: возможно ли художественное воплощение образа Христа и евангельской темы в литературе светской? Действительно, трудно представить себе художественный текст (тем более сочиненный в эпоху кризиса религиозного сознания), где каноническая новозаветная традиция получила бы вполне адекватное выражение. Писателю пришлось бы дословно повторить текст Евангелия, ибо в нем уже сказано все. **Любая художественная версия Евангелия** еретична**.** И в этом сказывается духовно-религиозная неполнота светского искусства. И все же, пока оно существует, великие художники берутся за воплощение евангельской темы в своих книгах.

Восхождение к постижению Бога совершается у Булгакова через доказательство бытия дьявола, ибо писатель с грустью осознавал, что человеку-грешнику вообще, а современному тем более, дьявол ближе, чем Бог. В современном, постхристианском мире человек даже добро не может получить иначе, как из рук и уст дьявола.

А еще роман Булгакова — о трагедии художника, который, сам ощущая недостаточность своего понимания Бога, и Христа прежде всего, тем не менее не может подняться до постижения и принятия Истины. Не оттого ли все повествование всепроникающе иронично?

Но дорого само чувство этой недостаточности. А еще дороже вера в милосердие Того, Кто оценит это ощущение.

Роман «Мастер и Маргарита» воплотил тоску Булгакова по недостижимой для современного человека близости к Богу, и в то же время — исполненное надежды пророчество о посмертной судьбе писателя ХХ в.: не признающий над собой власти ни Бога, ни дьявола, он будет оправдан за то, что его творческий дух искал «горняя» и устремлялся к Истине.

### «Дар»

В романе «Дар» автор предлагает читателю весьма заманчивую игру: заглянуть в «святая святых» творческой лаборатории сочинителя и, пройдясь по ее лабиринтам, приоткрыть дверь в «тринадцатую комнату» бытия индивидуального сознания художника-демиурга. Разумеется, это лишь иллюзия откровения. И все же в этой игре, как и в любой другой, только доля игры — остальное может оказаться сущей правдой.

Поэтому примем условия, предлагаемые автором, в надежде узнать и нечто от истины.

Набоковский «Дар» изо всех трех исследуемых художественных текстов, несомненно, наиболее металитературен, ибо воссоздает непосредственно бытие творческого воображения художника-демиурга. Острое ощущение животрепетной реальности бытия Слова, когда *от рифмы вспыхивает жизнь* [*Н.*, т. 4, с. 216], присуще творящему сознанию истинного писателя. На наших глазах буквально от легчайшего прикосновения мысли автора оживает неодушевленное: дома, улицы, деревья и т. д., оживает прошлое, — а воображение Творца заражает все предметы окружающего мира «вторичной поэзией».

Что же отличает такое сознание?

Прежде всего — и это бросается в глаза с первых же страниц романа — то, что везде и во всем герой его, писатель Федор Годунов-Чердынцев, ищет проявления законов творения: в порядке «чередования трех-четырех сортов лавок <…> скажем: табачная, аптекарская, зеленная», — он стремится уловить «композиционный закон» и «вывести средний ритм для улиц данного города» [*Н.*, т. 4, с. 193]. А обычная улица в его восприятии структурирована по законам артефакта: она идет «с едва заметным наклоном, начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман» [*Н.*, т. 4, с. 192].

Более того, весь мир в восприятии писателя Федора одушевлен и одухотворен. Вот капли дождя, в каждой из которых завтра «будет по зеленому зрачку)», вот «раздражительное притворство кариатиды, приживалки, — а не подпоры» или «запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся», или «небольшое коричневое пианино, так связанное, чтобы оно не могло встать со спины и поднявшее кверху две маленьких металлических подошвы»; «терпеливый чемодан» или «тигровые полоски, не поспевшие за отскочившим котом»; «мокрые коричневые березы <…> стояли безучастные, обращенные всем вниманием внутрь себя»; улицы, «которые давно успели втереться ему в знакомство, — мало того, рассчитывали на любовь», «швейцар энергично выбивал пыльный мат о ствол невинной липы: чем я заслужила битье?»[*Н.*, т. 4, с. 192, 195, 196, 233, 239, 502] и т. д.

Но, что самое важное, окружающий мир герой видит сквозь призму жизни слов, которая в свою очередь составляет для него саму ткань бытия. Вот имя — «мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали Clara Stoboy»; или: «Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин?»; «Эррио, — головастая э-оборотность которого настолько самоопределилась <…>, что грозила полным разрывом с первоначальным французом»; «вроде слова “некогда”, которое служит и будущему, и былому» [*Н.*, т. 4, с. 195, 216, 222, 504].

Мир предстает как проекция сознания творца.

Все это — жизнь предметов и слов — и есть «то таинственнейшее и изысканнейшее, что <…> один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может, даже миллиона людей, мог преподавать» писатель Федор — образно-ассоциативная «многопланность мышления» [*Н.*, т. 4, с. 344]: способность воспринимать предмет и явление во всем многообразии впечатлений, вызываемых ими воспоминаний и ассоциаций, подобий и возможных ответвлений. Само творчество рождает в воображении писателя Федора целую сеть метафорических ответвлений: это и *игра*, и *охота*, и *шахматы*, и *сон*. Роман «Дар», писал Ю. Левин, есть образец «синтетической прозы», где «мир предстает перед нами в потоке комплексного и неиерархического “восприятия — воображения — воспоминания — осмысления” главного героя романа, который подобен дирижеру, исполняющему многоголосую партитуру»[[109]](#footnote-109).

Что оживляет и одухотворяет неодушевленный мир окружающих предметов? Мысль художника? Да, конечно, но это верно лишь отчасти.

В. Александров называл «многопланность мышления» Набокова искусством «космической синхронизации»[[110]](#footnote-110), имея в виду, что «основу набоковского творчества составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»[[111]](#footnote-111).

Для Набокова, как и для его героя, мир одухотворен изначально: художник лишь видит эту скрытую жизнь. А мир материальный обретает жизнь, оказавшись в точке пересечения одухотворяющей энергии свыше и поэтического видения бытия творческой личности.

Доминантная роль в процессе сотворения новых миров, как мы уже говорили, принадлежит Мнемозине — *креативной памяти*.

Композиция «Дара», построенного по модели «романа-коллажа», состоящего «из целого ряда “матрешек”»[[112]](#footnote-112), выстраивается как последовательная реализация трех ликов *креативной памяти*.

Так, в стихах начинающего писателя Годунова-Чердынцева реальные воспоминания детства преобразуются творящим воображением сочинителя в произведение искусства — его первый поэтический сборник [21].

Начало новой фазы творческого процесса в сознании писателя Федора — переход к «суровой прозе» — означено фразой, прозвучавшей сразу после «текста» воображаемой рецензии, а по существу, саморецензии на свой поэтический сборник: «Стрелки его часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени» [*Н.*, т. 4, с. 215].

Но, как сказано в пьесе «Событие», писавшейся одновременно с «Даром», в 1938 г.: «Надо помнить, что искусство движется всегда против солнца» [*Н.*, т. 5, с. 452]. Такова в мире Набокова формула настоящего искусства. Всякий, кто знаком со специфической логикой его поэтики, увидит здесь «сигнал»: тайный механизм, сокрытый в глубинах творческого «я» личности писателя Федора и одухотворяющий его бытие, включился — стартовал процесс креации на более высоком витке спирали.

Вслед за выходом в свет сборника стихов последовала серия нереализованных замыслов, сочинение каждого из которых, однако, шло по модели *затухающего ритма,* — повесть о Яше Чернышевском и даже роман о близком по духу, обожаемом отце.

Проба романа об отце представляет собой синтез *воспоминания* о действительном *прошлом* и творящего *воображения* — с блестками тех «зайчиков» из трансцендентной реальности в сознании писателя Федора, которые отличают всех «любимых» набоковских героев автобиографического типа.

Замечательно, что образ отца впервые возник на «пороге» реальности «жизни действительной» и *инобытийной*, когда однажды повествователь увидел его в основании радуги, что считается знаком трансцендентного состояния человека [*Н.*, т. 4, с. 261].

А затем:

«Он перепрыгнул лужу <…> и отпечатал на краю дороги подошву: многозначительный след ноги, все глядящий вверх, все видящий исчезнувшего человека» [*Н.*, т. 4, с. 261–262].

Так бывшее в жизни, благодаря *креативной* *памяти*, навеки запечатлевается в инобытии (след, «все глядящий вверх»).

Детские воспоминания Федора Годунова-Чердынцева переплетаются с воспоминаниями его матери, и вот уже, исподволь их пронизывая, возникают картины, рожденные живым воображением сочинителя:

«Я вижу затем <…> Далее я вижу горы <…> От гула воды в ущелье человек обалдевал, каким-то электрическим волнением наполнялась грудь и голова <…> Особенно ясно я себе представляю <…> Передвигаясь с караваном по Тянь-Шаню, я вижу теперь <…> Как-то зимой, переходя по льду через реку, я издали приметил <…> Поднимаясь, бывало, по Желтой реке и ее притокам, роскошным сентябрьским утром, в прибрежных лощинах, в зарослях лилий, я с ним ловил <…> Исследовав тибетские нагорья, я пошел на Лоб-Нор <…>» [*Н.*, т. 4, с. 299–307].

Все это видит «тот представитель мой, которого в течение всего моего отрочества я посылал вдогонку отцу» [*Н.*, т. 4, с. 301] и благодаря которому автор может рассказывать о воображенном как о действительно бывшем, причем в как бы объединяющей их с отцом форме первого лица множественного числа: *наш*, *наших*, *нас*, *мы* и др.

Еще более парадоксально объединяющее-разделяющее употребление местоимения «он» в отрывке:

«Отец однажды, в Ордосе, поднимаясь после грозы на холм, ненароком вошел в основу радуги, — редчайший случай! — и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю. Сделал еще шаг — и из рая вышел <…> Он перепрыгнул лужу <…> Идя полем, один, под дивно несущимися облаками, он вспомнил, как с первыми папиросами в первом портсигаре подошел тут к старому косарю, попросил огня <…> Он углубился в лесок <…> Дальше, на болотце, <…> вход в парк <…> К дому приводили все тропинки <…> Он шел к еще невидимому дому по любимой из них, мимо скамьи, на которой по установившейся традиции сиживали родители накануне очередного отбытия отца в путешествие: отец — расставив колени, вертя в руках очки или гвоздику, опустив голову, с канотье сдвинутым на затылок, и с молчаливой, чуть насмешливой улыбкой около прищуренных глаз и в мягких углах губ, где-то у самых корней бородки; а мать — говорящая ему что-то, сбоку, снизу, из-под большой дрожащей белой шляпы, или кончиком зонтика выдавливающая хрустящие ямки в безответном песке. Он шел мимо валуна со взлезшими на него рябинками <…>, мимо заросшей травой площадки, бывшей в дедовские времена прудком <…>» [*Н.*, т. 4, с. 261–263].

Местоимение третьего лица здесь, казалось бы, должно указывать на отца, но в процессе повествования становится очевидно, что «он» указывает на субъекта воспоминания, самого автора, путешествующего в своем одухотворенном *памятью* воображении по запутанным, извилистым тропинкам прошлого. Так оба — отец и сын — соединяются в одно целое. Но вдруг эти два субъекта, составлявшие одно, расходятся во времени, где они совпали лишь на мгновение благодаря энергетическому толчку креативной памяти — и вот отец остался в прошлом, а сын проходит мимо.

Примечателен и момент возвращения писателя Федора из прошлого в настоящее:

«Он шел мимо валуна со взлезшими на него рябинками <…>, мимо заросшей травой площадки <…>, мимо низеньких елок, зимой становившихся совершенно круглыми под бременем снега: снег падал прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет — и вот уже, впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо, залепляя левую грань стеклянного столба остановки, но асфальт оставался черен и гол, точно по природе своей неспособен был принять ничего белого <…> — между тем как кругом все только что воображенное с такой картинной ясностью <…> бледнело, разъедалось, рассыпалось, и, если оглянуться, то — как в сказке исчезают ступени лестницы за спиной поднимающегося по ней — все проваливалось и пропадало» [*Н.*, т. 4, с. 263].

Здесь перед нами предвестие философской концепции Ван Вина о единстве категорий *пространства* и *времени*. Место плавно преображается во время: путешествие в воображении по тропинкам парка обретает временную характеристику — картина летнего парка сменяется зимним пейзажем, образ падающего снега переключает повествование в координаты времени вечного, а затем — в настоящее. Это возвращение из «сновидческой» реальности восстановленного креативной памятью прошлого в действительность настоящего происходит через некий «просвет» — будто истончившуюся ткань времени, таинственное место, через которое возможен переход из одного измерения в другое. Через волшебный пространственно-временной коридор происходит, хотя уже непосредственно, без всяких буферных сочленений, и возвращение в прошлое:

«Он пошел к трамвайной остановке сквозь маленькую на первый взгляд чащу елок, собранных тут для продажи по случаю приближавшегося Рождества; между ними образовалась как бы аллейка; размахивая на ходу рукой, он кончиком пальцев задевал мокрую хвою; но вскоре аллейка расширилась, ударило солнце, и он вышел на площадку сада <…>» [*Н.*, т. 4, с. 268].

Образ отца соткан из «реальных» воспоминаний автора и его субъективного, восторженно-любовного, отношения к нему. И вот уже родилось это волшебство — оно «держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью» [*Н.*, т. 4, с. 308].

И однако столь явственно звучавшая уже нота творения внезапно оборвалась — *живые картины*, уже, казалось, возникшей реальности, *распылились в пустоте* — роман не написался. Почему не сочинился роман о горячо любимом отце, а о явно чуждой личности Чернышевского — состоялся? Можно, конечно, списать эту загадку на счет неизъяснимых парадоксов творческого процесса. Но ведь и парадоксы имеют скрытую логику. Хотелось бы ее понять.

Творческое постижение личности «другого», по Набокову, есть «протеическое» перевоплощение в чужое сознание.

Но возможно ли проникнуть в мир мыслей и чувств личности божественной? Очевидно, что нет.

«И ныне я все спрашиваю себя, о чем он, бывало, думал среди одинокой ночи: я страстно стараюсь учуять во мраке течение его мыслей и гораздо меньше успеваю в этом, чем в мысленном посещении мест, никогда невиданных мной» [*Н.*, т. 4, с. 302].

Да, в процессе сочинительства писатель Федор постигает божественную сущность личности отца, и она подсвечена его тайной связью с личностью Пушкина — своего рода Бога на небосклоне культурного сознания русского человека.

«В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами, дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше. Это было так, словно этот настоящий, очень настоящий человек, был овеян чем-то, еще неизвестным, но что, может быть, было в нем самым-самым настоящим» [*Н.*, т. 4, с. 298].

Не случайно отец впервые появляется в тексте романа сверхъестественным образом, выйдя из основания радуги. Но Божество не поддается воплощению.

И вот уже творческое воображение героя переезжает с *улицы Пушкинской* на *улицу Гоголя* [*Н.*, т. 4, с. 327]. В свои права окончательно вступает *память креативно-трансцендентная* — рождается роман о Чернышевском.

Не только Чернышевский встает из мертвых благодаря чуду креации — эта фраза могла бы предварять все три «внутренние текста» романов Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова: о Гете и о Моцарте в «Степном волке», о Чернышевском в «Даре» и о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри в «Мастере и Маргарите». Герои, рожденные воображением Гарри Галлера и *мастера*, как и писателя Федора, также являются в макротекстах из реальности *сновидческой*: Гарри Галлеру снится Гете [*Г.,* т. 2, с. 277–282], а первый эпизод истории об Иешуа и Пилате «навеян» двум гражданам — Берлиозу и Ивану Бездомному — Воландом [*Б.,* т. 5, с. 19].

Так из *художественных* *снов* структурируется у Гессе — Набокова — Булгакова третий уровень трехмерной модели мира — *металитературный*.

## Художественная и историческая правда мистической метапрозы.

### Концепт «исторической личности»

Творческие интересы трех главных героев «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты» сосредоточены на желании воссоздать «истинный» образ великого человека или просто значительной фигуры прошлого, любимый автором или не слишком. Это одна из креативных доминант художественных снов Гарри Галлера, романов писателя Федора и *мастера*.

Поэтому ключевое значение здесь приобретает вопрос: каково соотношение правды *исторической* и *художественной* в литературном произведении вообще и у *Гессе — Набокова — Булгакова*, в частности?

Набоков свои мысли по этому поводу высказал в эссе о Пушкине:

«Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает. Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем» [*Н1,* т. 1, с. 542].

Итак, правда — это то, что «мы чувствуем», а значит, она всегда субъективна. А потому, «в сущности, не имеет значения, если то, что мы представляем в своем воображении, всего лишь большой обман <…> Я прекрасно понимаю, что это не Пушкин, а комедиант, которому плачу, чтобы он сыграл его роль. Какая разница! Мне нравится эта игра, и вот я уже сам в нее поверил. Одно другим сменяются видения…» [*Н1,* т. 1, с. 543].

Перед нами позиция воинствующего агностика-субъективиста? Не совсем так.

Да, позиция в высшей степени парадоксальная, если не сказать на грани абсурда, ибо, казалось бы, отрицает саму возможность написания достоверной биографии, будь то научная или художественная. Однако зерно истины в позиции Набокова есть. Просто художник ясно отдает себе отчет в том, что образы «вымышленных» героев рождаются в его воображении по тем же принципам, по которым возникают и образы «реальных» *исторических лиц*. И еще он твердо знает, что правда художественного вымысла безусловно выше правды фактической. Ведь правда художественная проникает в сокровенный подтекст «действительности». Вспомним слова Достоевского: «сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства». Не случайно первую и лучшую читательницу его романа, возлюбленную писателя Федора Зину Мерц, «совершенно не занимало, прилежно ли автор держится исторической правды, — она принимала это на веру, — ибо, если это было не так, просто не стоило бы писать книгу. Зато другая правда, правда, за которую он один был ответственен, и которую он один мог найти, была для нее так важна, что малейшая неуклюжесть или туманность слова казалась ей зародышем лжи, который немедленно следовало вытравить» [*Н.*, т. 4, с. 385].

И вот что замечательно: основополагающие принципы написания книги об обожаемом, восторженно любимом Пушкине или искренне почитаемом Гоголе, по существу, те же, что и о презираемом Чернышевском, — так же, как и о вымышленном (или остраненно автобиографическом?) Себастьяне Найте. И в этом смысле у Набокова есть предшественник — Л. Толстой. Ибо не таков ли и «странный» историзм автора «Войны и мира»? Ведь, как это уже давно было замечено критиками, его Наполеон, Кутузов или Александр I — такие же литературные герои, как Андрей Болконский, Пьер Безухов или Наташа Ростова.

Но (и в этом существенное отличие от Л. Толстого) суть творческой сверхзадачи, поставленной и решаемой писателем Федором в его «странном» романе о Чернышевском, сам он сформулировал так:

«Я хочу все это держать как бы на самом краю пародии <…> А чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» [*Н.*, т. 4, с. 380].

Речь здесь, таким образом, идет о двойной пародии: на реальную, историческую фигуру Чернышевского и одновременно — на свою версию этой личности. В подтексте *своей* художественной версии личности Чернышевского у писателя Федора неизменно ощущается скрытая ироническая усмешка, пародийно окрашивающая ее, но не отрицающая, а как бы намекающая читателю на то, что перед ним не истина в последней инстанции, а все же *комедиант, которому* автор *платит, чтобы он сыграл роль*. Не случайно набоковская концепция личности и судьбы Чернышевского выражена в финальных строфах обрамляющего *сонета* — но в форме не утвердительной, а вопросительной.

Ничего похожего на подобные «усмешки», конечно, никогда не было и не могло быть у Л. Толстого. Автор «Войны и мира» со свойственным ему деспотизмом неизменно настаивал на том, чтобы его версию, его правду *художественную* принимали за правду *историческую* и никак иначе.

Набоковская, субъективная концепция создания художественного образа исторической личности характерна и для творчества Гессе и Булгакова.

Так, рецензенту книги «Жизнь господина де Мольера» А.Н. Тихонову Булгаков писал:

«Я утверждаю, что я отчетливо вижу своего Мольера. Мой Мольер и есть единственно верный (с моей точки зрения) Мольер <…>» [*БП*, с. 365].

И герой «Степного волка», Гарри Галлер, воинственно и даже агрессивно отстаивает истинность «своих» Гете и Моцарта, как, очевидно, и других им любимых «великих». Правда, его подруга Гермина подшучивает над такой убежденностью:

«Значит, — начала она снова, — этот Гете умер сто лет назад, а наш Гарри очень его любит и чудесно представляет себе, какой у него мог быть вид, и на это у Гарри есть право, не так ли? А у художника, который тоже в восторге от Гете и имеет какое-то свое представление о нем, у него такого права нет, и у профессора тоже, и вообще ни у кого, потому что Гарри это не по душе, он этого не выносит, он может наговорить гадостей и убежать» [*Г.,* т. 2, с. 275].

Подшучивать над авторской версией и в мире Набокова, как и в булгаковском, никому не возбраняется. И все же… В глубине своего воображения художника-демиурга он убежден в собственной правоте, ибо только акт творения открывает правду о человеке, его жизни, о самом миропорядке. Ведь только сочинитель наделен правом творить «то, чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было».

Логика и алгоритм сотворения художественного образа исторической личности, как будет показано дальше, во многом аналогичен процессу *мифотворчества*.

Наряду со стремлением «угадать» и воссоздать в процессе креации истинный образ исторической личности, другой важный аспект сочинительства — сам способ постижения «чужой» души изнутри.

По Набокову, творческое постижение личности «другого» есть «протеическое» перевоплощение в чужое сознание. Так писатель Федор «почти физически чувствовал, как при каждом таком перевоплощении у него меняется цвет глаз, и цвет заглазный, и вкус во рту» [*Н.,* т. 4, с. 248].

Пульсация таких перевоплощений организует креативную линию повествования в «Даре»: сперва освоение сознания воображаемого критика, пишущего рецензию на книжку «Стихов» Федора Годунова-Чердынцева, а затем своей матери, читающей хвалебную рецензию на его первую книжку:

«На мгновение он почувствовал по отношению к самому себе материнскую гордость; мало того: материнская слеза обожгла ему края век» [*Н.,* т. 4, с. 216].

Позднее — Якова Александровича Чернышевского, везде и всегда видевшего призрак своего умершего сына [*Н.,* т. 4, с. 219–221], и его предсмертный внутренний монолог [*Н.,* т. 4, с. 484–486] и, наконец, в креативное сознание Кончеева [*Н.,* т. 4, с. 255–260, 512–518].

«Любая душа может стать твоей, — писал Набоков в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта», — если ты уловишь ее извивы и последуешь им» [*Н1,* т. 1, с. 191]. Смысл творчества — в том, чтобы «сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» [*Н1,* т. 1, с. 191].

Возник этот принцип еще в «Даре»:

«…Он [Годунов-Чердынцев. — *А. З.*] старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу…» [*Н.,* т. 4, с. 222.]

Не случайно в лекции о Флобере Набоков с сочувственным восхищением цитирует строки из письма автора «Мадам Бовари»:

«Сегодня <…> я был (*мысленно.* — *В. Н.*) одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем» [15, с. 220].

В этой *чужой облюбованной душе* автор может ощущать себя очень по-разному, порой весьма неуютно. Многое могло удивлять его, «как чопорного путешественника могут изумлять обычаи заморской страны, базар на заре, голые дети, гвалт, чудовищная величина фруктов» [*Н.,* т. 4, c. 222–223], в «просторные недра» иных душ он погружался «с содроганием и любопытством» [*Н.,* т. 4, c. 222]. И все же в любом случае автор осуществляет в своем творении «идею эстетической любви»[[113]](#footnote-113), ибо иное отношение в плане сочинительства абсолютно непродуктивно. Своим студентам Набоков говорил:

«Красота плюс жалость — вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, форма умирает с содержанием, мир умирает с индивидом» [15, с. 325].

О том же говорил и Булгаков устами писателя Максудова: «Героев своих надо любить; если этого не будет, не советую никому браться за перо — вы получите крупнейшие неприятности» [*Б.,* т. 4, с. 495]. Оттого и попытка советского поэта Ивана Бездомного обернулась творческой неудачей, ибо автор «очертил <…> главное действующее лицо своей поэмы, то есть Иисуса, очень черными красками». И напротив, сам дьявол со своими слугами у Булгакова получились весьма симпатичными, ведь они тоже литературные герои — плоды любовной креации автора.

Интересный пример реализации принципа «эстетической любви» в процессе творческого освоения личности «другого» — в одном эпизоде повести Гессе «Курортник». Случай чрезвычайно интересный, а потому о нем подробнее.

Соседом героя новеллы в гостинице оказался некий «Голландец», который ужасно ему мешал своим очень «громким» (впрочем, вполне благопристойным и «дозволенным») образом жизни, так что вскоре герой — alter ego автора, человек чрезвычайно нервный, легковозбудимый и впечатлительный, люто своего соседа возненавидел. Как всегда в подобных случаях, отвратительны стали все черты этого человека, даже само его благодушие и здоровый вид. После нескольких бесплодных попыток со своим «врагом», разумеется, мысленно, расправиться (подраться, услать куда-нибудь, убить и т. д.) — герой-писатель решает пойти по пути противоположному, по тому, который указывает человеку христианская мораль, — своего «врага» *полюбить*. Легко сказать, но как это сделать? Спасительный выход подсказал герою его творческий дар: происходит «вживание» в душу «другого», ее креативное освоение:

«Полюбить что-то означает для писателя — вобрать в себя, в свою фантазию, греть и лелеять там, играя, поворачивать туда и сюда, вложить частицу собственной души, оживить собственным дыханием» [*Г.,* T. 2, c. 144].

Прежде всего писатель стремится найти в облике своего бывшего «врага», ставшего теперь персонажем, черту, которая бы возбудила «жалость и сострадание» [*Г.,* т. 2, c. 145]. И, разумеется, находит: короткая шея. На этой детали писатель строит образ и самую судьбу своего героя. Последняя, правда, оказалась трагичной: короткая шея предвещала одышку и, по логике вещей, ожирение сердца — «Голландца» хватил первый удар, и вскоре наступила неминуемая кончина. Но главное, свершилось «его человеческое естество, его слабость, неизбежная смерть стали мне до того братски близки, что я давно уже перестал питать к нему какое-либо зло» [*Г.,* т. 2, с. 145].

Этот сюжет, конечно же, ироничен: своего врага по жизни писатель все-таки убил, правда, полюбив его при этом глубоко и искренне. Однако есть здесь зерно истины: креативно освоить для художника — значит полюбить.

Все три «внутренних текста» романов Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова: о Гете в «Степном волке», о Чернышевском в «Даре» и о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри в «Мастере и Маргарите», герои, рожденные воображением Гарри Галлера и *мастера*, как и писателя Федора являются в макротекстах из реальности *сновидческой*: Гарри Галлеру снится Гете [*Г.,* т. 2, с. 277–282], а первый эпизод истории об Иешуа и Пилате «навеян» двум гражданам — Берлиозу и Ивану Бездомному — Воландом [*Б.,* т. 5, с. 19].

###  «Художественные сны» о Гете и Моцарте

Если повествовательная доминанта «Степного волка» — анализ глубин подсознательного героя и постижение-сотворение его «я» средствами искусства слова, то есть и иная его сверхзадача — это постижение личности «бессмертных» и создание их истинного образа.

Эта тема, как и другие мотивные линии, берет начало в текстовой реальности мира физического. Современная культура давно стала «кладбищем», где «Иисус Христос и Сократ, Моцарт и Гайдн, Данте и Гете были <…> лишь потускневшими именами на ржавеющих жестяных досках» [*Г.,* т. 2, c. 262], — именно это более всего убивает Гарри Галлера. Страстное желание «сорвать парики с каких-нибудь почтенных идолов» [*Г.,* т. 2, c. 213], живет, наряду с другими разрушительными устремлениями, в его душе.

Последним сильнейшим толчком, заставившим героя стремительно, со скандалом и без оглядки бежать из реальности мира физического, из мира мещанской усредненности стала «картинка в рамке с твердой картонной подпоркой-клапаном, стоявшая на круглом столе. Это была гравюра, и изображала она писателя Гете, своенравного, гениально причесанного старика с красиво вылепленным лицом, где, как положено, были и знаменитый огненный глаз, и налет слегка сглаженных вельможностью одиночества и трагизма, на которые художник затратил особенно много усилий. Ему удалось придать этому демоническому старцу, без ущерба для его глубины, какое-то не то профессорское, не то актерское выражение сдержанности и добропорядочности и сделать из него в общем-то действительно красивого старого господина, способного украсить любой мещанский дом» [*Г.,* т. 2, с. 264].

Канонический, приглаженно-усредненный образ, мертвенно-слащавый и никого уже не способный ни взволновать, ни поразить самой даже своей трагичностью (ибо самый трагизм здесь заключен в рамки официоза!), вызывает у героя яростное отторжение, ибо этот «дух — прямая противоположность духу Гете» [*Г.,* т. 2, c. 275], духу личности, которая сердцу Гарри Галлера столь близка и любима. Эта квинтэссенция мещанства окончательно уничтожает в *Степном волке-одиночке* остатки надежды на возможность далее *жить* в реальности мира физического.Для *жизни* в настоящем смысле этого слова такое прозябание в состоянии духовного омертвения не пригодно.

Далее начинается процесс «оживления» образов «великих» — не только Гете, но и Моцарта, а в перспективе, можно предполагать, и других «бессмертных», столь дорогих Гарри Галлеру, — Новалиса, Ж.-П. Рихтера[[114]](#footnote-114), Глюка, Гайдна, Данте…

Замечательно, что процесс «оживления» «бессмертных» и постижения истины происходит в романе по мере удаления от реальности мира физического.

Сперва в реальности «сновидческой» «оживает» уже персонифицированно [*Г.,* т. 2, с. 279–282] «настоящий» Гете. Приснившийся герою, он оказывается вовсе не экспонатом из «веймарского музея» [*Г.,* т. 2, с. 278], *основоположником и национальной знаменитостью* [*Г.,* т. 2, с. 264], который легко и вполне уютно вписался в мещанский быт, но и не тем романтичным, бунтующим и страдающим от несовершенства мира поэтом, каким представлял его себе Гарри Галлер. На глазах у него происходит метаморфоза в духе кинематографической: старик со строгим чопорным лицом вдруг «сделался выше ростом, чопорность в позе и напыщенность в лице исчезли. И воздух вокруг нас был теперь сплошь полон мелодий, полон гетевских песен, я явственно различал “Фиалку” Моцарта и “Вновь на долы и леса…” Шуберта. И лицо Гете было теперь розовое и молодое и смеялось, и он походил то на Моцарта, то на Шуберта, как брат, и звезда у него на груди состояла сплошь из луговых цветов, и в середине ее весело и пышно цвела желтая примула» [*Г.,* т. 2, с. 281].

В реальности «сновидческой» герою открывается истина высшего и более сложного порядка: перед ним стоял насмешливо-мудрый, отнюдь не чуждый эротичных пристрастий старик, способный одинаково остро переживать и радость бытия, и его трагизм, любящий не только высокое и вечное, но в не меньшей степени и земное.

Не менее парадоксален и образ столь обожаемого героем Моцарта, явившийся ему уже не во сне, а в метафикциональной вечности «Магического театра». Для Гарри Галлера это имя всегда звучало как заклинание, знаменуя собой «самые любимые и самые высокие образы <…> внутренней жизни» [*Г*., т. 2, с. 385]. А вот в реальности «Магического театра» божественный Моцарт, который был для героя, словами Гессе, «пожизненным пределом <…> любви и <…> поклонения», ругается отборнейшей низкопробной бранью [*Г.,* т. 2, с. 387–388] и вполне лояльно относится к *радиомузыке*, которая до глубины души возмущает героя. Это он, божественный Моцарт, с каким-то даже наслаждением настраивает радиоприемник (sic!), чтобы, к неописуемому ужасу Гарри, послушать трансляцию из Мюнхена фа-мажорного «Кончерто гроссо» Генделя.

«Дьявольская жестяная воронка выплюнула ту смесь бронхиальной мокроты и жеваной резины, которую называют музыкой владельцы граммофонов и абоненты радио, — а за мутной слизью и хрипами, как за корой грязи старую великолепную картину, можно было и в самом деле различить благородный строй этой божественной музыки, ее царственный лад, ее холодное глубокое дыхание, ее широкое струнное полнозвучие.

— Боже, — воскликнул я в ужасе, — что вы делаете, Моцарт? Неужели вы не в шутку обрушиваете на себя и на меня эту гадость, не в шутку напускаете на нас этот мерзкий прибор, триумф нашей эпохи, ее последнее победоносное оружие в истребительной войне против искусства? Неужели без этого нельзя обойтись, Моцарт?» [*Г.,* т. 2, с. 391–392].

Кощунственное извращение высокой музыки современными техническими средствами ее передачи на расстояния — этот мотив также берет свое начало в текстовой реальности мира физического. Так, хозяйка квартиры рассказала Гарри Галлеру об увлечении радиоприемниками ее племянника, поклонявшемуся технике, как Богу. И тогда уже героя удручало предчувствие того, что развитие техники, творя чудеса перемещения во времени и пространстве, будет убивать в человеке его божественное начало и все более отдалять его от небес и от себя самого:

«И все это, как сегодня зачатки радио, будет служить людям лишь для того, чтобы убегать от себя и от своей цели, опутываясь все более густой сетью развлечений и бесполезной занятости» [*Г.,* т. 2, с. 286–287].

Впрочем, уже в тот разговор «с тетушкой» Гарри Галлер был гораздо снисходительнее, чем всегда, в отношении к этому техническому чудовищу, — очевидно, потому, что в тот момент уже находился на пути к «Магическому театру», соединяющему и разрешающему те антиномии «жизни действительной», которые доставляли столько страданий герою в «реальном» мире.

Более того, на последних страницах романа великий Моцарт фантастическим образом преображается на глазах героя в джазиста Пабло.

«Сновидческие» прозрения Гарри Галлера, соединившие в себе реальности «потустороннюю» и металитературную, необъяснимым образом разрешили те конфликты между личностью и судьбой столь любимых им «бессмертных», с одной стороны, и духом их творчества — с другой.

Трагизм мироощущения Гете-поэта, который понял и выразил в своих произведениях «всю безвыходность, странность, все жгучее отчаяние человеческого бытия» [*Г.,* т. 2, с. 279]. с одной стороны, а с другой — один из романтичнейших и трагичнейших поэтов своего времени, этот Гете дожил в радостном благополучии до 82 лет, будучи признан и обласкан властью и сам занимая достаточно высокий официальный пост. А гармоничный и жизнеутверждающий в своей музыке Моцарт, который пел жизни «сладостную песнь», славил «наши чувства <…> как нечто вечное и божественное» [*Г.,* т. 2, с. 280], проповедуя, по словам писателя, «оптимизм и веру», напротив, сам «был беден, и умер рано, непризнанный, в бедности» [*Г.,* т. 2, с. 280]. Впрочем, радостно-гармоничный Моцарт воплотил в своей музыке не только оптимизм, но, с не меньшим совершенством, в «Дон Жуане», и тему *смерти*, под аккомпанемент которой и свершается финальный акт представления в «Магическом театре» — убийство героем своей возлюбленной.

Эта высшая истина, объединяющая биполярности мира материального и открывшаяся Гарри Галлеру в *метафикциональной* реальности «Магического театра», разрешается в концепции Гессе о *многосложности* души человеческой.

Разумеется, та истина о «великих» прошлого, которая открывается герою Гессе, весьма субъективна и относительна. И он сам это прекрасно понимает.

В отличие от жанрово не структурированых *сновидческих* откровений Гарри Галлера в «Степном волке», «внутренние тексты» «Дара» и «Мастера и Маргариты» — сочинения героев-писателей Федора Годунова-Чердынцева и *мастера*, четко организованы по модели «текст в тексте» и занимают в набоковском и булгаковском романах ключевое положение. «Жизнь Чернышевского» и «Понтий Пилат» — это романы о том, чего писатель «никогда не видал, но наверно знал, что оно было».

У Набокова и Булгакова оба героя-писателя Федор и *мастер* сочиняют роман. Собственно «сочинительству» предшествует кропотливое изучение исторических свидетельств и документов, «погружение в материал», и лишь затем каждый писатель начинает творить. И все же об исторической достоверности их героев говорить, судя по всему, не приходится. Далек от правды фактической образ Понтия Пилата [278, 102], образ Иешуа, очевидно, еще дальше. Насколько истинна интерпретация личности Чернышевского в романе Годунова-Чердынцева, определить вообще невозможно.

После креативно-интуитивного «погружения в материал» наступает следующая, главная фаза — сотворение новой, художественной реальности, не менее действительной, чем мир материальный. В процессе *сочинительства* писатель творит *новые миры*, созданные волей и фантазией художника и пронизанные все оживляющей *эстетической любовью*.

Какова объективная ценность *художественной* правды Годунова-Чердынцева и булгаковского *мастера*? Быть может, перед нами *игра* — в историю, в правду и т. д.? Но ведь истина рождается и в *игре* тоже.

Оба «внутренних» текста, булгаковский и набоковский, были восприняты читателями и прежде всего критиками, мягко говоря, неоднозначно, спровоцировав бурную полемику и вызвав самые противоречивые оценочные суждения. Забавно, что в обоих случаях возмущение критиков уже было «предсказано» в макротекстах «Дара» и «Мастера и Маргариты». Набоков замечает:

«Прелестный пример того, как жизнь бывает вынуждена подражать тому самому искусству, которое она осуждает»[[115]](#footnote-115).

Негодование вызвала неординарная трактовка героями-писателями (а следовательно, по традиционной логике критиков, и авторами макротекстов) личностей Чернышевского, Понтия Пилата и Иисуса Христа[[116]](#footnote-116).

Главная отличительная особенность критических откликов на содержание «внутренних текстов» булгаковского и набоковского метароманов (откликов как действительных, так и вымышленных, «предсказанных» в макротекстах) — их идеологическая упрощенность: образ исторической личности должен быть в художественном тексте или совсем «черным», или агиографически «положительным».

###  «Понтий Пилат»

Современные критики трактуют фигуру Пилата либо как абсолютно «черную» — в большинстве случаев (в одном предисловии к роману сцена Пилата и Иешуа Га-Ноцри даже интерпретирована как противостояние абсолютного зла и абсолютного добра), либо, что гораздо реже, как личность «положительную» — трагического героя в духе драматургии классицизма, раздираемого борьбой между чувством и долгом [205, с. 454–465], — или вообще как «идеального правителя»[[117]](#footnote-117). Уравновешенно-взвешенная позиция — в работах Л. Яновской.

Максимально широк и диапазон оценок Иешуа Га-Ноцри: от карикатуры на Христа [149, 95] до:

«Возможно, <…> что Иешуа Га-Ноцри, не просто плод фантазии Булгакова, а действительно «угаданный» им образ грядущего «обновленного» Бога, который даст ответы на все вопросы, накопившиеся за две тысячи лет в душах людей? Возможно <…>, что лозунг «все люди добры» — это новый вариант Нагорной проповеди, который спасет человечество как вид?» [[118]](#footnote-118).

Последнее, конечно, абсурдно. Но бывает и такое, причем отнюдь не в порядке исключения.

В оправдание критикам, правда, надо признать, что аллюзии с личностью Христа и Его судьбой, очевидно, вообще заключают в себе неразрешимое противоречие: с одной стороны, «идеал Христов» входит в эстетическое целое образа «положительно прекрасного человека» почти с логической неизбежностью, ибо другого идеала человечество на протяжении своего существования не создало, и даже атеистическая литература вынуждена своих положительных героев «подсвечивать» чертами Христа, как, например, М. Горький и в романе «Мать», и в знаменитом очерке «В. И. Ленин». А с другой стороны, сам этот подтекст компрометирует героя, ибо столь же неизбежно возникает ощущение недостаточности (как раз в литературе атеистической его не возникает) героя-человека в сравнении с Богочеловеком.

Этот парадокс и определил драматические судьбы восприятия литературоведами и критиками образа Иешуа Га-Ноцри.

Концепция личности Иисуса, воплощенная в романе *мастера*, очевидно еретична. Отступления от евангельского текста слишком очевидны, чтобы о них писать. Какова, однако, логика этой апокрифической мысли? Здесь прежде всего надо осознать, что это логика, как и сама мысль, креативно-эстетическая, а не историко-религиозная.

А потому сосредоточимся на творческих принципах создания образа Иешуа Га-Ноцри.

Прежде всего это алгоритм *мифотворчества*.

Сотворение мифа в художественном тексте, «на глазах читателя», — считал Г. М. Гаспаров, — это оригинальный «прием, делающий читателя непосредственным очевидцем, во всех мельчайших бытовых подробностях, мифологических событий <…> имеет амбивалентный результат: миф превращается в реальность, но и реальность тем самым превращается в миф. Исчезает всякая временная и модальная (“действительность vs. недействительность”) дискретность, один и тот же феномен, будь то предмет, или человеческий характер, или ситуация, или событие, существует одновременно в различных временных срезах и в различных модальных планах <…> прошлое и настоящее, бытовая реальность и сверхреальность — это одно и то же, единая субстанция, переливающаяся из одного состояния в другое по тысячам каналов, так что каждый такой переход оказывается подобен повороту калейдоскопа, с бесконечным разнообразием меняя расстановку, сочетаемость, членение и распределение все тех же элементов»[[119]](#footnote-119).

Думается, однако, что *мифотворчество* как элемент поэтики имеет в общей системе романа несколько иные смысл и цель. Границы между двумя реальностями — мира физического и мифа — в «Мастере и Маргарите» размыты. Однако эти две ипостаси у Булгакова друг другу не приравнены, но иронично противопоставлены. *Мастер* в своем романе «Понтий Пилат», как и Булгаков в макротексте «Мастера и Маргариты», «угадывают» и воссоздают самую логику сотворения мифа. Причем макротекст и «внутренний текст» в исследовании механизма сотворения мифа весьма непросто между собой коррелируют.

Первый миф, который творится на наших глазах, — мифо *пришествии в Москву дьявола*. Вот явление Воланда на Патриарших прудах:

«Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно, разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй — что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было.

Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится.

Раньше всего: ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец» [*Б*., т. 5, с. 10–11].

Лейтмотив портрета — абсолютная недостоверность свидетельств… Чьих? Надо полагать, очевидцев, с показаний которых и составлялись сводки. Однако, как известно, «пуста была аллея» [*Б*., т. 5, с. 9] в тот вечер, а значит, и никаких очевидцев быть не могло. К тому же, сама противоположность свидетельств делает их откровенно неубедительными.

Истину знает лишь повествователь: его информация дается как единственно достоверная. Хотя и эта «истина» не слишком убедительна, поскольку, если вдуматься, откуда может и повествователь знать, каков «на самом деле» был… дьявол?! Тем более что он «иностранца» ведь тоже не видел. Пренебрежем, однако, этими соображениями здравого смысла и примем условие, нам предлагаемое.

Если сравнить свидетельства — «достоверное» повествователя и остальные, — то вырисовывается некая скрытая логика. Оказывается, и в информации недостоверной есть некое зерно истины. Коронки не золотая или платиновая, а по каждой с разных сторон. Рост — все-таки высокий, хотя и не сверхъестественно. А вот на ногу не хромал ни на какую — это уже плод воображения свидетелей. Хромота возникла, очевидно, по принципу «дополнительности»: поскольку стало известно, что речь идет о «нечистой силе», а хромота — неизменный атрибут дьявола, значит, и этот хромал. А вот на общеизвестные культурно-литературные признаки сатаны — берет, «трость с черным набалдашником в виде головы пуделя» — никто из «москвичей» внимания не обратил — возможно, из-за низкого уровня культуры.

Проанализируем еще несколько случаев. Например, сеанс черной магии в Варьете. Здесь у нас есть исходная точка достоверности, ибо мы знаем — из романного повествования, — чтó было «на самом деле». «В действительности» спустя какое-то время дамы, оставившие в фантастическом магазине свои вещи и получившие взамен шикарную одежду, оказывались посреди улиц в неглиже или даже в чем мать родила — в зависимости от того, что оставили себе, а что — в миражном магазине. Вот драматичная история одной из дам:

«В ярком свете сильнейших уличных фонарей он [Римский. — *А. З.*] увидел на тротуаре внизу под собой даму в одной сорочке и панталонах фиолетового цвета. На голове у дамы, правда, была шляпка, а в руках зонтик» [*Б*., т. 5, с. 148].

Эту даму спас от позора случившийся поблизости лихач на конке.

А вот как преобразились эти события уже на следующий день в разговорах москвичей:

«…Вчера в театре фокусник такие фокусы показывал, что все ахнули, всем раздавал по два флакона заграничных духов и чулки бесплатно, а потом, как сеанс кончился, публика вышла на улицу, и — хвать — все оказались голые! <…> сама лично в гастрономе на Арбате видела одну гражданку, которая пришла в гастроном в туфлях, а как стала у кассы платить, туфли у нее с ног исчезли и она осталась в одних чулках. Глаза вылупленные! На пятке дыра» [*Б*., т. 5, с. 214].

В окончательном варианте миф, уже оформившийся и «отвердевший», выглядел так:

«В Москве две тысячи человек вышли из театра нагишом в буквальном смысле слова и в таком виде разъехались по домам в таксомоторах» [*Б*., т. 5, с. 373].

При сопоставительном анализе этих отрывков явственно вырисовывается алгоритм превращения действительно бывшего — в миф: факт «реальный» как бы укрупняется («две тысячи» голых граждан сразу и гуртом разъехались в такси — вместо отдельных дам, оказавшихся на улице в разное время, в разных местах и в разной степени раздетости, и спасавшихся при возможности в случившемся поблизости транспорте, часто гужевом) и обрастает красочными художественными деталями.

Та же логика и в случае с посещением «нечистой силы» Торгсина. Рассказывать будут так:

«Потом уж очевидцы, присутствующие при начале пожара в торгсине на Смоленском, рассказывали, что будто бы оба хулигана взлетели вверх под потолок и там будто бы лопнули оба, как воздушные детские шары» [*Б*., т. 5, с. 341].

«На самом же деле» все было иначе:

«…Оба негодяя — и Коровьев, и обжора Бегемот — куда-то девались, а куда — нельзя было понять» [*Б*., т. 5, с. 341].

Согласитесь, что: «куда-то девались, а куда — нельзя было понять» и «взлетели вверх под потолок и там будто бы лопнули оба, как воздушные детские шары» — мало чем различаются. Так что рассказывают, в сущности, то же или близко к тому, что было «на самом деле», лишь добавляя неизбежные художественные подробности.

Алгоритм сотворения мифа, продемонстрированный читателям автором макротекста на материале «реальных» событий в Москве, проецируется на «внутренний текст» — на повествование о евангельских событиях в «ершалаимских» главах. Однако направление развития мысли здесь противоположное. Если в «московских» главах читатель становится свидетелем движения от «реальной» конкретики к мифу, то в «ершалаимских» — наоборот: используя предполагаемый, угаданный им алгоритм мифотворчества, *мастер* стремится воссоздать «действительные» евангельские события.

**Первое:** мифологическое сознание склонно к умножению количества: если Евангелие говорит о двенадцати учениках, то вероятнее всего, что «на самом деле» был всего один. Еще: в Евангелии сказано, что, когда Иисуса вели на распятие, женщины «плакали и рыдали о Нем» (Лк. 23:27). Надо думать, что «рыдали» не все женщины: вероятнее всего, их было гораздо меньше, а громкие их стоны — «оттого, что задавили нескольких <…>, когда толпа подалась вперед» [*Б.,* т. 5, с. 41].

**Второе:** алгоритм мифологического сознания работает по принципу «дополнительности». Так, поскольку Мессия, по ветхозаветному пророчеству Захарии, войдет в ликующий Иерусалим, сидя «на ослице и на молодом осле» (Зах. 9:9), а само пришествие ожидалось в ближайшее время, в сознании людей уже сформировалась определенная мифологема: Иешуа въехал «в Ершалаим через Сузские ворота верхом на осле, сопровождаемый толпою черни, кричавшей <…> приветствия» [*Б.,* т. 5, с. 28]. «На самом же деле» Иешуа, по рассуждению *мастера*,вероятнее всего, вошел «в Ершалаим <…> пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто <…> ничего не кричал» [*Б.,* т. 5, с. 28].

И, наконец, **третье** и главное: миф всегда сохраняет зерно правды о реальном событии [80]. Отсюда и «странная» тема романа *мастера* — об Иисусе, который действительно был и которого распяли.

Как ни удивительно, сохраняет коллективная память для потомков имена: самого Иешуа, Левия Матвея, Пилата, Варравы и, наконец, имя предателя — Иуда из Кариота. Так, имя булгаковского героя — Иешуа Га-Ноцри — не искажает «настоящее» имя Христа — Иисус Назарянин, а, напротив, воссоздает его изначальное арамейское звучание [278, 42]. «Восстановлены» Булгаковым и другие имена — Иуды, Варравана [278, с. 439–441]. Булгаковский вариант имени *Левия Матвея* — это слегка измененная огласовка + контаминация трех евангельских: Левий Алфеев, Левий и Матфей [42, с. 199]. Очевидно, таково оригинальное свойство памяти мифа — не изменять имена, изменяя почти все остальное.

Сохранились в романе *мастера* и некоторые детали образа евангельского Иисуса. Например, *бездомность*: Христос говорит о Себе: «лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:20). Иешуа: «У меня нет постоянного жилища <…> я путешествую из города в город <…> Я один в мире» [*Б.,* т. 5, с. 22].

Своеобразно контаминируют, сохраняя при этом свое смысловое ядро, два евангельских эпизода: моление Христа о чаше и прощение благоразумного разбойника на кресте.

У Иешуа **земного** его человеческое эгоистическое начало проявляет себя дважды, и оба раза — как чисто физиологическое. Первый раз — после страшного удара Крысобоя. Второй — когда ему, уже на кресте, дают воды: «Радость сверкнула у того в глазах, он прильнул к губке и с жадностью начал впитывать влагу» [*Б., т. 5*, с. 176]. Но уже в следующий момент, как только инстинкт самосохранения утратил свою остроту, — мысль о другом человеке:

«Иешуа оторвался от губки и, стараясь, чтобы голос его звучал ласково и убедительно, и не добившись этого, хрипло попросил палача: — Дай попить ему» [*Б.,* т. 5, с. 177].

Церковь, как известно, установила, что Христос на Кресте и до этого, когда Его били, страдал отнюдь не абстрактно-аллегорически, а вполне действительно, физически. И в сцене моления о чаше проявил Свое человеческое начало: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия» (Мф. 26:39), — молил Он. И оба — как Христос, так и Иешуа — возвышаются над нечеловеческой болью ради участия к другому человеку: Христос на Кресте обещает разбойнику спасение, Иешуа старается исполнить просьбу своего соседа-бедолаги. В определенном смысле можно сказать, что в сцене на кресте *мастер* воссоздает, конечно же, не букву, но сам дух евангельского повествования.

Однако отличие разительно. Суть его в том, что качественно понижен и уровень сострадания к «другому», и самой помощи ему. Христос решает проблемы разбойника кардинально: Он берет его от мучительной смерти в Жизнь вечную. Иешуа на мгновение чуть облегчает страдание, а по существу, лишь продляет их. Что ж, каждый делает, что в его силах.

Еще более радикально понижен уровень самого образа *чаши* — с Чаши сакрального страдания до простой плошки с водой.

Разумеется, к рассмотренной схеме сводимы далеко не все отступления в романе *мастера* от евангельского сюжета, и все же это главные направления его творческого пересоздания.

Логика движения мысли художника-демиурга, стремящегося, используя алгоритм мифа, «угадать» и воссоздать истинную картину события, очевидна: понизить уровень события (не нарушая его значимости), соскрести слой деталей, возникших «для красоты» и по принципу «дополнительности».

Роман *мастера* воплотил взгляд художника ХХ в., который не может принять Христа, «как дитя», и пытается вычленить некую *историческую правду*, очи­стив ее от легендарных наслоений — такова творческая доминанта. И все же, что драгоценно, *мастер* сохранил при этом убежден­ность в «бытии Божьем» — в реальности Иисуса. В сравнении с «просвещенным» атеизмом Берлиоза это уже немало.

В построении образа Иешуа чрезвычайно важна также роль его культурно-эстетического подсвета — многое здесь определяется именно им.

Так, И. С. Урюпин убедительно проанализировал один из религиозно-философских истоков образа Иешуа Га-Ноцри:

«Созданный М. А. Булгаковым образ Иешуа Га-Ноцри максимально отразил стремление писателя, совпадавшее с общей тенденцией религиозных поисков русской интеллигенции рубежа веков (H. A. Бердяев, В. В. Розанов, Д. С. Мережковский, Б. П. Вышеславцев, Н. М. Зернов, С. Л. Франк), представить “реального”, “живого” Христа»[[120]](#footnote-120).

Другая составляющая образа Иешуа Га-Ноцри — аллюзия на «прекрасного героя» Достоевского — князя Мышкина. Главное, что их связывает, — это гуманистическая идея о том, что *все люди добрые:* «злых людей нет на свете» [*Б.,* т. 5, с. 29]. Возможно, и изменение возраста Иешуа — двадцать семь лет вместо тридцати трех Христа [42, с. 194] — связано с аллюзией на князя Мышкина: ведь это тоже «был молодой человек <…> лет двадцати шести или двадцати семи» [*Д.,* т. 8, с. 6].

Модели функционирования аллюзий на личность Христа в образах Мышкина и Иешуа Га-Ноцри различны, более того, в отношении друг к другу как бы «зеркально-обратны». «Идеал Христов» в подтексте образа «прекрасного» героя Достоевского возникает благодаря скрытым перекличкам с текстом Евангелия, в то время как Иешуа Га-Ноцри и его судьба соотнесены с Христом и с евангельским сюжетом напрямую. Однако по существу все обстоит как раз наоборот: князь Мышкин гораздо в большей степени «христоморфен», чем герой Булгакова. «Христоподобие» Иешуа Га-Ноцри — во внешней оболочке образа, но мало связано с личностью героя, с нравственно-психологическим содержанием образа. Аллюзия на Христа здесь возникает скорее благодаря историко-культурному колориту общей ситуации. Если в случае Мышкина «христоподобие» онтологично, то Иешуа Га-Ноцри есть не кто иной, как «вполне прекрасный человек» [*Д.,* т. 28, ч. II, с. 241] Достоевского в исторических одеждах Иисуса Христа. Оттого-то так далек он от евангельского Христа.

Смысл переориентации булгаковского Иисуса с евангельского прототипа на «вполне прекрасного человека» Достоевского, очевидно, в том, что для *мастера*, как человека ХХ в., гуманистический аспект личности Христа и его проповеди важнее, чем религиозный. Божественность — лишь слабо мерцающий нимб над головой Иешуа, главное же — нравственная позиция.

Однако в фокусе романа *мастера* — трагедия Пилата, а не история Иешуа Га-Ноцри[[121]](#footnote-121). И надо заметить, что в сюжете о Пилате — совсем иная креативная стратегия и принципы пересоздания евангельского образа, чем в случае Иешуа. Мифотворчество, как и историко-литературные аллюзии здесь отступают на второй план, а близость к евангельскому тексту максимальна.

Суть трагедии Понтия Пилата сокрыта в глубинах евангельского текста — именно эта проблема привлекла внимание писателя. Это трагедия *человека от государства* [42, с. 206].

Все четыре Евангелия повествуют о метаниях Пилата — между тем, что он говорит, тем, чего явно хочет, и его поступками. Один из первых язычников (в противоположность иудейскому, богоизбранному народу!), он услышал в словах Христа голос истины, но за ней не пошел.

«Пилат говорит Ему: мне ли не отвечаешь? не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя?» (Ин. 19:10.)

Но если действительно так, почему же он предал на казнь этого человека, в котором не нашел никакой вины и которого сам назвал «праведником» (Мф. 27:24)? В Евангелии от Иоанна Христос, отвечая на приведенные слова Пилата, говорит ему: «ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе» (Ин. 19:11). Неожиданное, казалось бы, сопоставление — Иуда и Пилат. Но именно в этих словах — настоящее оправдание Пилата, причем предложенное ему самим Иисусом. Ведь Иуда — человек свободный, поэтому вся вина за совершенное всецело лежит на нем. Пилат — раб государства, и это его, хотя бы отчасти, оправдывает.

Но Пилат гордостью правителя поступиться не захотел, зато попытался трусливо уйти от ответственности, «умыв руки», и, что еще хуже, он не признался в своем бессилии, но отделался лицемерной фразой, имеющей вид философской доктрины и тем его оправдывающей: «что есть истина?» (Ин. 18:38.)

Так из глубин евангельского текста всплывает тема *трусости*. Причем не физической, а моральной, гораздо более страшной, ибо трусость физическая может быть преодолена волей, моральная же безнадежна. Этот скрытый внутренний конфликт и обнажает *мастер* в своем романе и делает важнейший с точки зрения современного человека вывод: «в числе человеческих пороков» один из самых главных — «трусость» [*Б.,* т. 5, с. 296].

Другой проблемный аспект булгаковского повествования — о границах свободной воли человека и его власти над другими людьми. Об этом же идет речьв диалоге Пилата и Иешуа о «волоске», на котором подвешена жизнь человеческая, о том, кто ее подвесил и кому дано ее перерезать:

«— Ну, хотя бы жизнью твоею, — ответил прокуратор, — ею клясться самое время, так как она висит на волоске, знай это!

— Не думаешь ли ты, что ты ее подвесил, игемон? — спросил арестант, — если это так, ты очень ошибаешься.

Пилат вздрогнул и ответил сквозь зубы:

— Я могу перерезать этот волосок.

— И в этом ты ошибаешься, — светло улыбаясь и заслоняясь рукой от солнца, возразил арестант, — согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» [*Б.,* т. 5, с. 28.]

*Человек от государства*, тем паче высокого ранга, всегда убежден в своей власти над подчиненными, а соответственно, и в своей личной свободе. Но это лишь грандиозная иллюзия. В этом смысле история Пилата — еще один убедительный контраргумент в споре с концепцией «сам человек и управляет».

Как и в Евангелии, в романе *мастера* могущественный правитель предстает бессильнейшим из рабов. Он не может ни говорить то, что хочет, ни поступать, как хочет, — и отдает на казнь человека, который ему глубоко симпатичен. Не может даже жить там, где ему нравится, а мучается в ненавистном Ершалаиме среди презираемых иудеев.

И парадокс в том, что слабый, беззащитный арестант гораздо более свободен, чем прокуратор всей Иудеи. «Правду говорить легко и приятно» [*Б.,* т. 5, с. 31] — какая божественная музыка звучит в этой великой формуле свободы! И как это недостижимо для правителя всей Иудеи.

Истинное соотношение между правдой двух миров — физического и нравственно-духовного — проявляет себя и утверждает уже навеки в реальности инобытийной: Иешуа Га-Ноцри — в земном «обличье» свободный духом арестант — оказывается Верховным правителем Вселенной, а могущественный игемон, храбрый воин, но трусливый, слабый человек, на «двенадцать тысяч лун» [*Б.,* т. 5, с. 370] заключен в тюрьму. Впрочем, скалы, в которые заключен Пилат, — лишь зримое воплощение той духовно-психологической тюрьмы, в которой он жил в земном мире, ее инобытийный аналог, обнаживший суть этого несчастного существования.

В реальности земного мира только Иешуа Га-Ноцри, вопреки очевидностям, видит в Пилате не «свирепое чудовище» [*Б.,* т. 5, с. 21] и даже не «игемона», а «доброго человека» — умного и глубоко несчастного:

«Беда в том, — продолжал никем не останавливаемый связанный, — что ты слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласись, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон» [*Б.,* т. 5, с. 27].

Богослов М. Дунаев оскорблен понижением тематического уровня разговора между Пилатом и Иешуа: неужели Спаситель не нашел более значительной темы для беседы, чем мигрень Пилата?! [94, с. 306–348.] Но ведь Иешуа вовсе не Христос, а плод фантазии ищущего истину художника века двадцатого. И проблемы Иешуа Га-Ноцри,волнующие его, более приближены к земному, человеческому, хотя и понимаемы им всегда с некоторым трансцендентным отблеском. К тому же о чем можно говорить с человеком, когда у него голова от боли раскалывается? Неизвестно еще, о чем бы говорил с Пилатом Христос, если бы у того был приступ мигрени. И Иешуа начинает говорить о значительном: о волоске, на котором висит жизнь человека, о Царстве истины и т. д. — лишь после того, как прошла боль.

Зачем понадобилась *мастеру* Пилатовамигрень? Думаю, это элемент общей мифологемы *чуда* [102, с. 60].

Иешуа видит истину о Пилате: тому совершенно неинтересно, более того, ненавистно все то, чем он вынужден заниматься в своей должности прокуратора. Он ненавидит все: Ершалаим, его храм, дворец Ирода Великого с его варварской архитектурой, глубоко презирает иудейский народ со всеми его пророками и проповедниками, фокусниками и чародеями и прочим. И, однако, свою глубоко ненавистную ему должность он смертельно боится потерять! До булгаковского *мастера* о *трагедии* Пилата так не говорил никто.

Создателя «Мастера и Маргариты» чаще всего обвиняют в еретическом отступлении от текста Евангелия. Религиозно-философская позиция Булгакова-художника отразила разочарование русской интеллигенции ХХ в. в нравственном состоянии церкви. И все же воссозданная его героем-писателем история Понтия Пилата, во многих деталях не совпадающая с библейским повествованием, вскрывает его суть и глубинный смысл.

### «Жизнь Чернышевского»

Когда советские читатели, в том числе и те, кто прочитал роман «Дар» в «самиздате», впервые познакомились с карикатурой на автора «Что делать?», это произвело впечатление поистине шокирующее. В высшей степени эпатирующим выглядел, конечно, сам факт изображения в сатирическом духе и стиле властителя дум прогрессивно мыслящей демократической интеллигенции XIX в., ставшего в советскую эпоху фигурой «культовой».

Затем наступил этап осмысления. И тогда выяснилось, что все закономерно: Набоков разрушает миф о Чернышевском — общественном деятеле, кумире русской интеллигенции либерально-социалистического толка, ибо именно в его идеях видит истоки революции, которая погубила Россию в ХХ в. Одним словом, «Чернышевский заинтересовал автора как предтеча Ленина и большевиков»[[122]](#footnote-122). Вызывал у В. Сирина отторжение и Чернышевский-писатель: в нем автор «Дара» видит совершенный образчик тенденциозного сочинителя, антихудожника. В этом смысле выстраивались антитезы: *Годунов-Чердынцев — Чернышевский*, *Пушкин — Чернышевский* и др. [87, 273, 230, 260]. Здесь, впрочем, следует заметить, что на самом деле Чернышевский-беллетрист — явление уникальное по соединению в нем полярностей, казалось бы, несовместимых. Оригинальнейший теоретик, предвосхитивший в своих романах ультра-модернистские эстетические новации искусства ХХ в., — и писатель, в своей творческой практике более чем посредственный. Набоков использовал в своих романах наиболее оригинальные новации его экспериментальной поэтики [39, 118].

А затем обнаружилось, что образ Чернышевского в «Даре» и вообще не столь уж и отрицательный, ибо в скандальной четвертой главе романа ощутимы элементы и сострадания, и сочувствия, и даже исторического оправдания и приятия личности ее героя [253, 64].

Из сопоставления этих полярных мнений сам собой, казалось бы, напрашивается весьма тривиальный вывод о том, что набоковская интерпретация личности Чернышевского — общественного деятеля и сочинителя — сложна и, по меньшей мере, неоднозначна. Вывод, однако, слишком банален, чтобы быть истинным. Хотелось бы понять причины явного творческого интереса Набокова-писателя к исторической фигуре, очевидно ему чуждой и которая, как кажется, ничего, кроме иронического или даже саркастического неприятия, вызывать не могла.

«Жизнь Чернышевского» — художественная биография исторического лица. Но какой, по мнению Набокова, должна быть книга об исторической личности? Среди моделей отвергнутых — — чрезвычайно модная на протяжении всего ХХ в. и глубоко презираемая Набоковым «биография романсэ» [*Н.*, т. 4, с. 226, 380], где герои говорят цитатами из произведений своего создателя и видят во сне куски из его будущих поэм или повестей.

Какую же «правду»открывает Федор в своем «странном» романе о Чернышевском? Но прежде, чтобы очистить ее от плевел лжи, обратим внимание на критические отзывы о «Жизни Чернышевского», которым в «Даре» отведено так много места. Все оценки художественного произведения извне в мире Набокова важны, ибо они (кроме специально оговоренных случаев) указывают читателю, как думать **не надо**.

Так, сцена, которая в «Даре» предваряет главу о Чернышевском, — это разговор у Чернышевских (семья русских эмигрантов — однофамильцы Николая Гавриловича) о предполагаемом сочинении Годунова-Чердынцева, где высказываются различные мнения о возможных интерпретациях фигуры этого исторического деятеля. Диапазон предполагаемых решений достаточно широк: от откровенно поверхностных («Мой дядя был изгнан из гимназии за чтение “Что делать?” <…> Не имею определенного мнения <…> Чернышевского не читал, а так, если подумать <…> Прескучная, прости Господи, фигура!» — [*Н.*, т. 4, с. 377]) или снисходительных («Кому интересно, что Чернышевский думал о Пушкине? Руссо был скверным ботаником, и я ни за что не стал бы лечиться у Чехова. Чернышевский был прежде всего ученый экономист, и как такового его надобно рассматривать…» [*Н.*, т. 4, с. 378]) до примитивно апологетических. Последняя точка зрения, предполагающая написание романа агиографического типа, явно доминирует. Прозвучала, наконец, и более проницательная догадка хозяйки дома: «ему <…> хочется вывести на чистую воду прогрессивных критиков» [*Н.*, т. 4, с. 379]. И тут же — «сигнальное» упоминание о Волынском (А. Л. Флексер) и Ю. Айхенваль­де, которые до писателя Федора с этой задачей успешно справились.

Понятно, что все эти предварительные версии приведены ис­ключительно для того, чтобы показать, каким роман Годунова-Чердынцева **не будет**. Ибо настоящий писатель никогда не станет повторять то, что всем и без него давно известно.

«В сущности, подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира, какого до него никогда не было…»[[123]](#footnote-123)

Так что предположениео том, что целью «романа» о Чернышевском была *идеологическая* полемика с революционными демократами — предшественниками современных социалистов и коммунистов, приходится отбросить. Тем более что позднее отзыв «о “Жизни Чернышевского” как о пощечине марксизму» [*Н.*, т. 4, с. 391] прозвучал из уст графомана, а у самого писателя Федора реакцию вызвал исключительно ироническую.

Недаром все же писатель настойчиво называет свое творение *романом*, а не *памфлетом*, скажем…

Концепция этого романа возникает в творческом воображении Федора не сразу: сперва она «вспыхивает», «наклевывается», зарождается, затем словно выкристаллизовывается в полемической оппозиции к другим, тривиальным и «ожидаемым» моделям и, наконец, оформляется в нечто целостное.

И вот что неожиданно выясняется: как раз с точки зрения общественно-политической, отношение писателя Федора/Сирина к Чернышевскому не столь однозначно отрицательное, чтобы стать основой для сатирического памфлета. Чернышевский — общественный деятель, борец *с государственным порядком вещей* — вызывал у автора его «Жизнеописания» скорее эмоции положительные, едва ли не на грани восхищения. Не случайно замечание о том, что в процессе работы над своим «романом» Федор «понемножку начинал понимать, что такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-крити­ческие домыслы, и что либералы или славянофилы, рисковавшие меньшим, стоили тем самым меньше этих железных забияк» [*Н.*, т. 4, с. 383].

Более того, «ему искренне нравилось, что Чернышевский, противник смертной казни, наповал высмеивал гнусно-благостное и подловеличественное предложение поэта Жуковского окружить смертную казнь мистической таинственностью» [*Н.*, т. 4, с. 383].

Из двух сил, заявлявших свои права на свободу художника — правительство и левые радикалы, — Набокову все же всегда были гораздо более симпатичны последние.

«Нужно отметить, что по своему образованию, уму, устремлениям и человеческим достоинствам эти люди стояли неизмеримо выше тех проходимцев, которых подкармливало государство, или старых бестолковых реакционеров, топтавшихся вокруг сотрясаемого трона»[[124]](#footnote-124).

Оттого и в сцене гражданской казни, так же как и во время допроса, Николай Гаврилович изображен в высшей степени уважительно и даже не без ореола благородного героизма: «Его перевес бил в очи» [*Н.*, т. 4, с. 452]. А те комические детали, которые могли бы стать снижающими, обретают окраску прямо противоположную: они вызывают к герою симпатию и сочувствие. Даже при оценке Чернышевского-писателя, автора «Что делать?», Федор Годунов-Чердынцев отказывается от удовольствия поиздеваться над очевидной антихудожественностью этого литературного сочинения и неожиданно заявляет: «Утверждаем, что его книга оттянула и собрала в себе весь жар его личности» [*Н.*, т. 4, с. 457]. Единственный, кажется, у Набокова случай, когда общественная, «идейная» значимость произведения поставлена выше ценности эстетической, а глумление над неуклюжестью стиля и слога признано аморальным. Более того, автор с искренним увлечением восклицает: «Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист» [*Н.*, т. 4, с. 453].

Даже дикая по безграмотности фраза из «Что делать?»: «Долго они щупали бока одному из себя», — была благодушно прощена [*Н.*, т. 4, с. 453].

Отношение писателя Федора к Чернышевскому определялась в его «романе» отнюдь не тем, нравились или не нравились автору политические взгляды его героя, и не Чернышевский — идеолог и общественный деятель — вызывает у него неприятие, а что-то совсем другое… Тем более что *идеология* (проблематика, позиция или взгляды), по твердому убеждению Годунова-Чердынцева, в принципе не может быть предметом искусства. «Роман» с заданием *идеологическим* в системе его эстетических взглядов невозможен.

Впрочем, эмоциональным толчком к началу сочинительства явилась у писателя Федора неожиданная мысль поначалу все же идеологического порядка:

«Его так поразило и развеселило допущение, что автор, с таким умственным и словесным стилем, мог как-либо повлиять на литературную судьбу России» [*Н.*, т. 4, с. 375].

«Веселие» может показаться легковесным и чисто эстетским, однако на самом деле в основе его лежит вполне серьезное убеждение В. Сирина в том, что человек — это его стиль.

«Забавно-обстоятельный слог, кропотливо вкрапленные наречия, страсть к точке с запятой, застревание мысли в предложении и неловкие попытки ее оттуда извлечь (причем она сразу застревала в другом месте, и автору приходилось опять возиться с занозой), долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл в мелочном толковании своих мельчайших действий, прилипчивая нелепость этих действий (словно у человека руки были в столярном клее, и обе были левые), серьезность, вялость, честность, бедность» [*Н.*, т. 4, с. 374–375].

Для Набокова *такой* слог отражает стиль мышления и мирочувствования личности, а следовательно, является важнейшей характеристикой самой личности.

Способ постижения эпохи через стилевое мышление различных общественно-политических деятелей в воображении Федора формировался постепенно. И вот уже мысль *идеологическая* начинает преображаться в *художественную*: «По мере того, как он читал, удивление его росло, и в этом чувстве было своего рода блаженство» [*Н.*, т. 4, с. 375].

Предположение, будто «блаженство» это связано исключительно со злорадством по поводу убожества личности предполагаемого героя, думаю, было бы не только несомненным упрощением, но и неверно по сути. *Злорадство* — чувство в творческом отношении безусловно непродуктивное. Эмоцией, творящей новые миры, может быть только *любовь*. Лишь она одна может дать импульс к *сочинительству*.

Странно, кажется, говорить о *любви* писателя Федора/Сирина к Чернышевскому. Однако очевидно, что не карикатура или осмеяние было целью написания «Жизни Чернышевского».

«Жизнь Чернышевского» — произведение «странное», помимо прочего, еще и тем, что перед нами, по существу, отнюдь не «роман» в привычном смысле, а авторское повествование, вобравшее в себя и подчинившее себе различные свидетельства-первоисточники. Среди них реальные: сам Чернышевский (его дневники и письма), воспоминания жены, родных, друзей и знакомых, научная биография Ю. М. Стеклова [238] и др.

Есть среди них лицо вымышленное и, с точки зрения вопросов наррации, примечательное — некий биограф Страннолюбский. Фамилия указывает на близость Чернышевскому-разночинцу, на самом же деле это лицо есть не что иное, как второй голос автора. Известный прием, когда автор ради придания собственным мыслям и суждениям авторитетности и для вящей убедительности произносит их от лица некоего «другого», тем более, что этот «другой» аттестуется как «лучший биограф» Чернышевского [*Н*., т. 4, с. 399]. Возникает к тому же эффект удвоения авторского мнения, а тем самым и усиления его позиции. Вот, скажем, умозаключение от лица этого фиктивного Страннолюбского:

«За все ему воздается “отрицательной сторицей”, по удачному слову Страннолюбского, за все его лягает собственная диалектика, за все мстят ему боги» [*Н*., т. 4, с. 497].

Конечно же, суждение (одно из ключевых в «Жизни Чернышевского») принадлежит автору — писателю Федору, а похвала — скрытый ему, то есть себе, комплимент.

Контрапункт множества голосов — осколочных отражений личности героя в сознании других людей, включенных в единый кругозор сверхсознания автора, — эту модель романа-биографии Набоков повторит в «Истинной жизни Себастьяна Найта».

Однако в «Жизни Чернышевского», в отличие от «Истинной жизни Себастьяна Найта», повествование от автора всецело доминирует: он не только комментирует рассказ и суждения других повествователей, но приоткрывает перед читателем свое лицо сочинителя — создателя и организатора текста.

В результате рождается неожиданный по своей парадоксальности эффект: достоверный в своих первоисточниках рассказ производит впечатление откровенного художественного вымысла.

В «Жизни Чернышевского» модель контрапункта множества повествовательных потоков осложнена доминирующим жанром *сонета*. Эта поэтическая форма оказывается тайным ключом ко всему произведению. Попробуем пойти по пути, предуказанному автором, — вглядимся пристальнее в *сонет*.

Чему *преграждает* он *путь*? И что стремится *объяснить*? Ответ на первый вопрос — в первой части сонета, на второй — в финальной.

В первых трехстишиях (на самом деле завершающих сонет) возникает образ Истины:

Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный,

Все так же на ветру, в одежде оживленной,

К своим же Истина склоняется перстам,

С улыбкой женскою и детскою заботой

Как будто в пригоршне рассматривая что-то,

Из-за плеча невидимое нам [Н., т. 4, с. 391].

Странный образ, странная Истина… Не суровая, неподкупная и нелицеприятная, а с ликом женственно-детским… Не познает она предмет своего искреннего и живого любопытства, а, словно любовно рассматривая, изучает. Указание ли это художнику, взявшемуся за сочинение «романа» об исторической личности? По-видимому, да. И еще одно важное указание-намек: *правда* о личности не открыта, все расхожие истины ложны, ибо тривиальны и общедоступны… Настоящая Истина ждет своего первооткрывателя, игриво загораживая ему путь…

И тогда начинается *творческий сон* — о судьбе «реальной» исторической личности.

«Душа окунается в мгновенный сон — и вот, с особой театральной яркостью восставших из мертвых, к нам навстречу выходят…» [*Н.*, т. 4, с. 391–392.]

На наших глазах свершается таинство акта *воспоминания — сотворения* «второй реальности».

В своем романе писатель Федор реализовал концепцию искусства как *жизнетворчества*, а *жизни как произведения искусства*. Новая, «вторая» реальность литературного текста являет собой сложнейший контрапункт различных вариантов *пародирования*, прослеженных автором: жизнь «реального» Чернышевского пародирует его сочинения, которые, в свою очередь, пародируют узоры его судьбы, а порой и самой истории, а то причудливо сплетаются с пародийными «завитками» судеб других исторических лиц и т. д. и т. п. Сочинитель внимательно следит (совершенно так же, как сам Набоков в автобиографическомромане «Другие берега»!) и за *соприкосновением* «исторических узоров» [*Н.*, т. 4, с. 445] в жизни своего героя, и за развитием в ней множества сложно переплетенных литературных *тем* и *мотивов*: *прописи, ангельская ясность, путешествия, очки, машины, слезы, кондитерские, офицеры* и др. Все художественное пространство судьбы героя словно прочерчено реминисцентными линиями — *гоголевскими* («ландшафт, <…> воспетый Гоголем», «почти гоголевский восклицательный знак мелькает в его “студентском” дневнике», «летел проворным аллюром бедных гоголевских чиновников», «запах гоголевского Петрушки» [*Н.*, т. 4, с. 393, 394, 403, 422]), *диккенсовских* («в патоке этой патетики есть мошка от Диккенса» [*Н.*, т. 4, с. 406]), *лермонтовских* («человека с безуминкой, с печоринкой» [*Н.*, т. 4, с. 447]), из *Жорж Санд* («опасался, <…> не вздумает ли норовистая супруга носить мужское платье — с легкой ноги Жорж Занд» [*Н.*, т. 4, с. 407]) и др.

В итоге возникает параллель, многозначительная в смысле метафизическом и с точки зрения концепции *жизнетворчества*: «Пушкина нет в списке книг, доставленных Чернышевскому в крепость…» [*Н*., т. 4, с. 433]. И *нет Бога* в книге его жизни: «Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге» [*Н*., т. 4, с. 475].

Так, через воссоздание фактической стороны жизни своего героя, увиденной и осмысленной сквозь призму его *литературного стиля*, писатель Федор приходит к постижению правды *метафизической*: в подтексте «жизни действительной» он увидел неизменный трагикомический алгоритм судьбы героя.

«Такова уж была судьба Чернышевского, что все обращалось против него: к какому бы предмету он ни прикасался, и — исподволь, с язвительной неизбежностью, вскрывалось нечто совершенно противное его понятию о нем <…> за все его лягает собственная диалектика, за все мстят ему боги» [*Н*., т. 4, с. 497].

Да, трагедию Чернышевского писатель Федор видит отнюдь не в репрессиях внешнего порядка — публичная казнь, ссылка и т. д. Как раз эта сторона жизни Чернышевского могла бы стать канвой биографии скорее героического типа…

Мотив *мести богов* то и дело всплывает в тексте «Жизнеописания». За что же столь сурово и безжалостно? Как мы уже видели, отнюдь не за деятельность общественно-политическую. Два главных экзистенциальных изъяна видит Годунов-Чердынцев в мышлении и мироощущении Чернышевского: метафизический и эстетический.

«Для Чернышевского гений был здравый смысл» [*Н*., т. 4, с. 433]. Материализм — как мировоззрение, способ мышления и жизненная позиция. «Чернышевский все видел в именительном» [*Н*., т. 4, с. 417], а этот падеж, как известно, выражает лишь одну шестую (в некоторых языках — даже меньше) возможных жизненных комбинаций. Упрощение и выпрямление действительности. «Простак Фейербах» [*Н*., т. 4, с. 422] — вместо *живительной истины Гегеля, истины, не стоячей*, «как мелкая вода, а, как кровь» *струящейся* «в самом процессе познания» [*Н*., т. 4, с. 422]. Именно этот метафизический выбор оказался губительным для Чернышевского. Для человека, которого «иррациональная новизна сердит пуще темноты ветхого невежества» [*Н*., т. 4, с. 418], не только сущность вещей остается недоступной, но и сами явления проходят мимо незамеченными. Так близорукость физическая оказалась закономерным следствием — метафизической. Материалистический выбор в философии реализовал себя в эстетике Чернышевского: он был «лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства» [*Н*., т. 4, с. 414].

Итак, философский материализм и материалистическая эстетика — вот два главных фактора, предопределившие трагическую судьбу Чернышевского. Вывод может показаться слишком легковесным или даже поверхностным, однако в системе экзистенциальных воззрений Федора (и Набокова), в системе его аксиологии он вполне оправдан. Ведь законы сотворения реальности «жизни действительной» и художественной едины, и тот, кто не понимает одни, не в состоянии постичь и другие.

Перед нами драма личности, посвятившей себя и пожертвовавшей самой своей жизнью идеалам упрощенным и ложным. Но «роман» Годунова-Чердынцева отнюдь не насмешка над ущербностью материалистического и атеистического образа мышления и сознания (как это будет в повести «Отчаяние») — он проникнут сочувствием к страданиям несчастного человека. Причем, возникнув подспудно, это сострадание к личности, и героической и комической одновременно, далее нарастает, все более усиливаясь. «Грустно, грустно все это» [*Н*., т. 4, с. 420] — сочувственные авторские замечания подобного рода, неожиданные по своей серьезности, все чаще мелькают на страницах «Жизнеописания». Именно они придают повествованию щемящий тон сострадания.

В этом смысле небезынтересна параллель между четвертой главой «Дара» и «Приглашением на казнь».

«Многое в мире Цинцинната, — отмечает Н. Букс, — создано по рецепту, изобретенному Чернышевским <…> роман “Приглашение на казнь” представляет собой пародийно реализованную утопию, изображенную в романе “Что делать?”»[[125]](#footnote-125).

Чуть ли не буквальное совпадение образов Марфиньки в «Приглашении на казнь» и Ольги Сократовны в «Жизни Чернышевского» окончательно утверждает убедительность этой параллели.

Далее, однако, исследовательница делает неожиданный вывод: герой «Приглашения на казнь», Цинциннат Ц., «философ-“идеалист”, является пародийным отражением самого Чернышевского»[[126]](#footnote-126). Но трудно не заметить принципиального отличия: призрачная пошлая реальность, окружающая Цинцинната Ц., **не им придумана**. Герой «Приглашения на казнь» отнюдь не является частью мира восторжествовавшей пошлости, в котором осуществилась мечта автора «Что делать?», но, напротив, как духовная индивидуальность бескомпромиссно противостоит ему.

В творческом воображении Набокова Цинциннат Ц. мог пародийно соотноситься с фигурой Чернышевского, но лишь по принципу противостояния. Возможно, В. Сирин и в самом деле представил себе, что случилось бы с Чернышевским, окажись он внутри утопических садов своей Веры Павловны, в мире той грубо материальной утопии, о которой столь пылко мечтал. Чернышевский в этой фантастической ситуации, очевидно, страдал бы не меньше, чем Цинциннат Ц. Но для набоковского Чернышевского сама ситуация была бы *возмездием богов*, причем поистине самым страшным, — в то время как Цинцинната Ц. казнят безвинно. И освободиться из страшного плена своей грубо материальной утопии герой Федора/В. Сирина (в отличие от Цинцинната Ц.) никак не смог бы — именно потому, что слишком тесно, на уровне собственного сознания с ней связан. Во всяком случае, это был бы совсем другой роман. И, возможно, В. Сирин, не написав такого романа, просто пощадил своего и без того несчастливого героя.

Сравнение Цинцинната Ц. с Чернышевским (героем романа Федора) ценно тем, что позволяет более точно высветить некоторые существенные отличительные черты двух персонажей. И все же параллель выстраивается по модели сходства-отталкивания.

Какова же Истина — *историческая* и *художественная*, открытая Годуновым-Чердынцевым в процессе эстетического освоения столь чуждой ему личности?

Бесспорно язвительно-насмешливое отношение автора «Жизнеописания»к своему герою. Но объект набоковской издевки не общественный деятель Чернышевский, а автор идеологических романов и публицист, литературный критик. Б. Сарнов остроумно заметил в своей статье, что, выражаясь современным языком, самое точное определение такого Чернышевского, каким Набоков (или его alter ego — Федор) изобразил его в своем романе, — *чайник* [223, с. 154]. Но *чайниками* в мире Набокова никогда не бывают герои ему отвратительные или несимпатичные. У Набокова это персонажи милые. Лужин, Тимофей Пнин и Адам Круг — тоже *чайники*в глазах окружающих, ибо окружение пошло, а они беспомощны в противостоянии ему. Конечно, в противоположность этим «любимым» героям Набокова, Чернышевский имеет в самой своей натуре метафизический изъян: он чужд «потусторонности». И все же комизм образа говорит о любви автора к своему герою.

И окончательное Слово Годунова-Чердынцева о Чернышевском запечатлено в финальных (а на самом деле начальных) строчках *сонета*:

Что скажет о тебе далекий правнук твой,

То славя прошлое, то запросто ругая?

Что жизнь твоя была ужасна? Что другая

Могла бы счастьем быть? Что ты не ждал другой?

Что подвиг твой не зря свершался, — труд сухой

В поэзию добра попутно обращая

И белое чело кандальника венчая

Одной воздушною и замкнутой чертой? [Н., т. 4, с. 475.]

Так осуществилась творческая задача, поставленная перед собой писателем Федором: «Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа» [*Н*., т. 4, с. 380]. Едкая насмешка на высшей точке романной спирали обернулась мягким комизмом, а безжалостное, порой на грани издевательства осмеяние — искренним состраданием. Сатира обернулась трагедией. И, быть может, неожиданно для самого автора *воздушная* *черта* замкнула ореол святости вкруг чела этого мученика и юродивого русской истории?

Так или иначе свершился акт творческого постижения «чужой» души, реализовала себя идея «вчувствования <…> как формально-содержательный принцип эстетического отношения автора-созерцателя к <…> герою»[[127]](#footnote-127).

И родилась новая, оригинальная версия личности и судьбы исторического лица. Пройдя сквозь призму мироощущения героя «Дара», язвительно-пренебрежительное отношение к автору «Что делать?», писателю и литературному критику, парадоксальным образом соединилась с его искренним уважением к Чернышевскому — общественному де­ятелю, — и родилась высшая *художественная* правдао трагедии личности.

Какова объективная значимость этой версии? Очевидно, такая же, как и любой другой, ибо она субъективна, как и все иные. А убеждение Набокова в том, что всякая научная или художественная концепция жизни и личности той или иной исторической фигуры неизбежно субъективна, по-видимому, следует признать справедливым. Понятно, что будь то научный труд или сочинение художественное, но печать авторской индивидуальности, стиля мышления или его мирочувствования лежит и на характере интерпретации фактов, и на самом способе их отбора.

Ценность набоковской версии личности Чернышевского в том, что она вскрывает экзистенциально-метафизический смысл этой судьбы — героической и комической одновременно. Писатель Федор совершает восхождение по спирали *эстетической любви*: от сатирического неприятия через постижение экзистенциальной трагедии к состраданию и оправданию героя.

Мысль художественная явилась синтезом правдыфактической, этической и метафизической.

Отношение Набокова к Чернышевскому отличается видимой экстравагантностью и скрытой парадоксальностью: автор «Дара» высмеивает Чернышевского — мыслителя, критика и сочинителя, но в то же время в своей художественной концепции личности революционера-демократа Набоков (в лице писателя Федора) постиг героическую и одновременно трагическую суть этой судьбы.

Не отрицательным или положительным увидел своего героя и булгаковский *мастер*: в истории Пилата он показал трагедию *человека от государства*, а «угаданная» *мастером* версия личности Иисуса еще более неортодоксальна и полемична. Оттого и наиболее спорна для критиков: интерпретации образа Иешуа с «плюсом» или с «минусом» приблизительно уравновешены.

В своих «странных» романах о Чернышевском и ПилатеФедор Годунов-Чердынцев и *мастер* открывают совсем иную, не черно-белую *правду*.

Итак, писатель творит версии, весьма далекие от общепринятых интерпретаций известных исторических личностей, но именно эта художественная правда, если она талантлива и мудра, вскрывает глубинную сущность реальных событий и действующих в них лиц. Такая художественная версия соответствуют мироощущению человека ХХ в., имеющего трагический опыт крушения жизненных устоев и ценностей, а главное, идеалов прошлого.

Схожи творческие приемы постижения новой, художественной правды об исторических личностях. В обоих произведениях на наших глазах свершается таинство акта мистико-креативного *воспоминания сотворения* новой реальности. В процессе сотворения писателями-демиургами «второй» реальности художественного текста рождается особая, «сновидческая» реальность, где мистико-трансцендентное воспоминание о действительно бывшем и воображаемое нераздельны. Перед нами симбиоз *реальности — воображения — памяти* (ср. развернутая метафора *организованного сна* в «Аде»).

С перемещения в *творческий сон* о судьбе «реальной» исторической личности начинается «Жизнь Чернышевского». А роман «Мастер и Маргарита», как справедливо отметила Г. Ребель, есть не что иное, как грандиозный, сложно структурированный *сон* [59, с. 258]. Все фрагменты «внутреннего» текста романа являются в той или иной форме «сновидческой» реальностью, а развернутую метафору мистико-литературного *сна* следует признать структурно организующей в булгаковского романе.

И поскольку во всех трех случаях (сон о Гете, романы «Понтий Пилат» и «Жизнеописание Чернышевского») сотворенная автором «вторая» реальность воссоздана без претензии на абсолютную истинность, а, напротив, вариативна и поливалентна, постольку плюралистична и повествовательная структура романов Годунова-Чердынцева и булгаковского *мастера*, а также видения Гарри Галлера.

### Типология «внутренних текстов» Набокова и Булгакова

Типологически близки и композиционные модели «внутренних текстов» «Дара» и «Мастера и Маргариты»[[128]](#footnote-128).

Структура «Жизни Чернышевского» — этого *таинственно вращающегося повествования* [*Н.*, т. 4, с. 449], шарообразна. Однако это шар в высшей степени оригинальный. Повествование романа Федора Годунова-Чердынцева организует жанровая модель сонета. И это обрамление имеет странную особенность: зачинает текст финал сонета — две терцины, а завершает его начало — два четверостишия. Так стержнем текста оказывается не просто «спираль», *одухотворяющая круг* [*Н*., т. 5, с. 312], но лента Мебиуса.

Аналогична и сюжетно-композиционная схема «внутреннего текста» в целом. *Окончанием труда*, как говорит сам автор, стало *рождение героя* [*Н*., т. 4, с. 385]. Однако, если присмотреться, вырисовывается нечто иное. Явление мальчика-«херувима» в начале книги предшествует записи о рождении Н. Г. Чернышевского в финале, то есть перед нами «обратная» композиция. Но ведь запись о рождении следует за рассказом о смерти героя; таким образом, две ключевые точки человеческой жизни — смерть и рождение — сведены в одну, но при этом переменились местами: смерть предваряет рождение. В этой композиционной модели реализует себя ключевой оксиморон набоковской метафизики: «Смертный ужас рождения» [*Н*., т. 4, с. 486].

«Внутренний текст» «Дара», таким образом, словно стянут «перекрученным» композиционным жгутом.

Повествовательная и композиционная структура «внутреннего текста» булгаковского романа по видимости отличается от принципов организации «Жизни Чернышевского», однако при внимательном рассмотрении обе системы оказываются типологически коррелирующими.

Текст романа «Понтий Пилат» в стилистическом плане однороден, а фрагменты сюжетной линии идеально состыкованы, отсюда — иллюзия последовательного художественного ряда и впечатление однородности нарративного потока. На самом деле ряд причудливо изломан (см. главку «Мастер и Маргарита»).

«Внутренний» сюжет «Мастера и Маргариты» — история Иешуа и Пилата — представляет собой осколочно-фрагментарную структуру, выстроенную по прямой, устремленной вверх: от первой встречи героев в земной реальности до их беседы уже в инобытии, на «лунной дорожке». При этом первая и последняя точки этой восходящей прямой, как и в «Жизнеописании Чернышевского», творят фигуру все той же «спирали»: ведь именно в измерении мистико-металитературном осуществилось общее желание Иешуа и Пилата о совместной прогулке и беседе, с которого и началась их история.

Так нарративно-композиционная модель романа *мастера*, как и у писателя Федора,оказывается структурой шарообразной, организующей в единую целостную систему внутренний осколочно-фрагментарный хаос — множество голосов рассказчиков в «Жизнеописании Чернышевского» и сюжетных эпизодов в романе «Понтий Пилат».

Структурные модели «Дара» и «Мастера и Маргариты», как видим, типологически сходны, а принципы сотворения «внутренних текстов» здесь обнаруживают типологическое родство на нескольких формально-содержательных уровнях:

* концепция воссоздания образа исторической личности: постижение «чужой» души путем творческого перевоплощения, идея «эстетической любви», мистико-иррациональная память;
* сотворение «сновидческой» художественной реальности;
* осколочно-фрагментарная структура.

Что касается *сновидческих* откровений о «бессмертных» у Гессе, то, в отличие от «внутренних текстов метароманов Набокова и Булгакова, они остаются в жанровом отношении эпизодом недооформленным, размытым.

Каково соотношение текстов «внутренних» и общих у Набокова и Булгакова? Очевидно прежде всего, что оба «внутренних текста» — «Жизнеописание Чернышевского» и «Понтий Пилат» — «прорастают» в повествовательную ткань макротекстов «Дара» и «Мастера и Маргариты», как то было и у Гессе.

Драматическая история взаимоотношений Иешуа и Пилата пронизывает всю многомерную структуру романа, переходя с одного уровня на другой. Начинается все в мире *физическом* — с разговора об Иисусе Христе на Патриарших, далее тема переходит на уровень реальности *исторической* и получает развитие в реальности *сновидческой* (главы 2 — рассказ Воланда — и 16 — сон Ивана), затем — уровень художественный (главы 25 и 26 — два отрывка из романа *мастера*) и, наконец, прощение Пилата в реальности мистико-трансцендентной, развивающей события романа *мастера* (глава 32 — «Прощение и вечный приют»). В «Эпилоге» сюжет завершается сценой на «лунной дорожке», собравшей в один пучок все три структурных уровня: исторический сюжет из «жизни действительной», получивший свое воплощение в романе *мастера*, а разрешение — в инобытии.

Можно сказать, что если роман *мастера* — о Понтии Пилате, то макротекст Булгакова — о Христе, а главное действующее лицо, его протагонист — Воланд.

В набоковском «Даре» соотношение текстов «внутреннего» и общего проще: если макротекст — о *Русской Литературе*, то «Жизнеописание Чернышевского» — о трагедии антихудожника.

Во всех трех исследуемых произведениях на наших глазах свершается таинство акта мистико-креативного воспоминания — интуитивного воссоздания-сотворения «второй реальности» художественного текста.

## Концепт человека в творчестве Гессе, Набокова и Булгакова

До сих пор мы отмечали типологическое сходство их художественных стилей. Однако очевидна не только близость творческого и эстетического мироощущения писателей — существенны и расхождения между ними, и прежде всего в концепте человека.

Гессе свойственно понимание *многосложности* души человеческой, близкое буддийской философии, к которой писатель проявлял большой интерес («Сиддхатха», «Паломничество в Страну Востока»).

«В действительности любое “я”, даже самое наивное, — это не единство, а многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей <…> Тело каждого человека цельно, душа — нет» [*Г.,* т. 2, с. 244–245].

Даже представление о двойственности, а уж тем более цельности внутреннего мира человека — все упрощающая *фикция*.

«Человек — луковица, состоящая из сотни кожиц, ткань, состоящая из множества нитей» [*Г.,* т. 2, с. 246].

Для Гессе идеальная форма постижения «многослойности» — поэзия Древней Индии, где герой предстает как «скопища лиц, ряды олицетворений» [*Г.,* т. 2, с. 245].

В мире Набокова, напротив, отличительная черта положительного героя автобиографического типа — цельность. Она противостоит *разбросанности* антигероя. Бессмертие даруется целостным, «непрозрачным» героям. «Двойственность» же или хаотичная множественность «заслуживает» небытия [118, с. 110–114].

В соответствии с общим пониманием природы человека, у Гессе дихотомия *яркая личность*— *мещанин* не абсолютна, а скорее взаимопроникающа, ибо частица *мещанина* живет в душе *каждого*человека. «Внутри мещанства всегда живет множество сильных и диких натур» [*Г.,* т. 2, с. 239], а «степные волки», люди «абсолютных, безоговорочных крайностей», по формулировке Гессе, уживаются с *мещанами* в рамках общества. Мещанская *нейтральная, вялая середина* [*Г.,* т. 2, с. 241] черпает жизненную силу у «степных волков», благодаря ей продолжая *процветать*, а «великие» — духовные личности — позволяют себя использовать. Причем эти противоположности уживаются не только в рамках общества, но и внутри отдельной личности. Достаточно вспомнить, с каким умилением созерцал *Степной волк* Гарри аккуратную площадочку с араукарией, погружаясь, хотя и ненадолго, в атмосферу идеального мещанства.

У Гессе «подлинный человек» может даже быть «взят в плен мещанином, ложным человеком» [*Г.,* т. 2, с. 251].

В мире Набокова такое немыслимо, ибо внутренне цельная *духовная личность* здесь типологически противостоит аморфному *пошлому человеку*. Прекрасная возлюбленная писателя Федора Зина Мерц заранее предупреждает будущего мужа:

«Вообще теперь со здоровым домашним столом кончено. Я не умею делать даже яичницу. Надо будет подумать, как устроиться» [*Н.,* т. 4, с. 536].

Да и без того, конечно же, понятно, что Муза варить борщ не умеет. *Мастеру*, впрочем, повезло больше: его Маргарита «приходила, и первым долгом надевала фартук, и в узкой передней, где находилась та самая раковина, <…> на деревянном столе зажигала керосинку, и готовила завтрак, и накрывала его в первой комнате на овальном столе» [*Б.,* т. 5, с. 139].

Принципиально и различие между Гессе, Набоковым и Булгаковым в понимании отношения личности к тоталитарному государству.

Активное неприятие фашизма — общая характерная черта позиции Гессе и Набокова, отразившаяся в их творчестве. Если в «Степном волке» трагическое противостояние личности диктаторскому режиму предсказано, то в набоковских романах «Приглашение на казнь» и «Bend Sinister» оно формирует центральный конфликт. Причем оба писателя показали,что *полицейское государство* отнюдь не самостоятельно и не самодовлеюще, но вторично по отношению к сознанию людей, ибо корни тоталитарной системы лежат отнюдь не в системе государственного насилия, но в психологии человека.

Однако есть существенное различие в трактовке конфликта личности и государства: если для Набокова истоки тоталитарного сознания — в психологии *пошлого* большинства, то для Гессе — в психологии каждого человека. Причина различия в том, что мировоззрение Набокова все же, хотя и в малой степени, социально окрашено, в то время как Гессе интересует исключительно психология личности, ее внутренний мир.

Индивидуальное сознание любимых, «непрозрачных» героев Набокова бескомпромиссно противостоит миру воинствующей *пошлости* вне его. Так, Цинциннат Ц. и окружающие его пошлые персонажи живут в разных, антиномичных измерениях — *тонкой* трансцендентной реальности и грубой материальной действительности. За экзистенциальную несовместимость с плотской бездуховностью, господствующей в физической реальности, и казнят набоковского героя. А вот Гарри Галлер в заключительных главах романа, когда в «Магическом театре» свершается постижение всех сокровенных закоулков и потайных дверей его души, неожиданно для себя обнаружил, что ему «стрельба может доставлять такое удовольствие!» [*Г.,* т. 2, с. 369], — ему, который «раньше <…> был противником войн»! И школьный приятель Густав, организующий кровавую «веселую охоту» на *автомобили* и их владельцев, воплощает отнюдь не ужасы внешнего мира, а нереализованный в детстве внутренний потенциал самого героя. В новой жизни, где герой Гессе предстает внутренне раскрепощенным, а не зажатым всеми внешними условностями и ограничениями, фашист Густав — его друг. Многозначительное различие: у Набокова («Bend Sinister») однокашник Адама Круга, а ныне диктатор Падук — смертельный враг гениального ученого. Компромиссы между ними немыслимы.

Различия в концепции человека предопределили и существенные расхождения в трактовке темы *безумия*. Соответственно, разнятся, хотя и не принципиально, и образы художников-творцов в прозе *Г. Гессе* — *В. Набокова — М. Булгакова*.

Гессе близка концепция романтическая, получившая развитие в искусстве ХХ в., прежде всего сюрреалистическом: *безумие* есть отличительная черта гения, высшей личности. Не случайно Достоевский для него — *гениальный эпилептик* ХIХ в. [6, с. 301].

«Расщепление кажущегося единства личности на <…> множество фигур считается сумасшествием, наука придумала для этого название — шизофрения <…> Вследствие этого заблужденья “нормальными”, даже социально высокосортными считаются часто люди неизлечимо сумасшедшие, а как на сумасшедших смотрят, наоборот, на гениев <…> Так же как сумасшествие, в высшем смысле, есть начало всяческой премудрости, так и шизофрения есть начало всякого искусства, всякой фантазии» [*Г.,* т. 2, с. 373–374].

Представление о том, что гениальность и психическое расстройство — две вещи нераздельные, по-видимому, разделял с Гессе и Т. Манн. Во всяком случае, в известной статье «Достоевский — но в меру» он высказывался в том же смысле:

«Во всех случаях болезнь влечет за собой нечто такое, что важнее и плодотворнее для жизни и ее развития, чем засвидетельствованная врачами нормальность»[[129]](#footnote-129).

Но Гессе по самой своей натуре был романтиком, а потому формулу «гениальность = безумию» понимал безо всяких осторожных ограничений реалиста Т. Манна. Более того, если хаотичная *множественность* — норма, то и *шизофреническое* состояние сознания отнюдь не болезненно. А модель, когда «кропотливый и прилежный труд ученого облагораживается гениальным сотрудничеством нескольких сумасшедших художников, засаженных в психиатрические лечебницы» [*Г.,* т. 2, с. 374], очевидно, оптимальна для всякого великого открытия-откровения. Не случайно в «Магический театр» «допускаются только сумасшедшие, плата за вход — разум» [*Г.,* т. 2, с. 355].

Для автора «Дара», напротив, характерна концепция *здорового* гения-жизнелюба, а *безумие*, даже «высокое», есть знак нравственной и духов­ной ущербности. В мире Набокова личности с высшей духовной организацией — Цинциннат Ц., Годунов-Чердынцев, Себастьян Найт, автобиографический герой «Других берегов», писатель Шейд — способны переносить тесную связь с инобытием без разрушения сознания. На уровне высшего, счастливого и гармонического развития, когда *жизнь действительная* не противостоит, а оплодотворяет трансцендентные прозрения гения, возможно истинное творчество. Слабый или в чем-то ущербный человек (Смуров, Лужин и др.) не выдерживает иррациональных прозрений своего духа, а *двойничество* (Герман Карлович из «Отчаяния») — вообще примитивный, пошлый вариант *безумия*.

Булгаковские писатели, Максудов и *мастер*, тоже неврастеники. Это больные гении. Но у Булгакова *неврастения* — болезнь художников, запуганных и затравленных тоталитарным бездуховным обществом. Эти несчастные творят вопреки, а не благодаря своему *безумию*. А когда болезнь все же побеждает, они лишаются своего дара и отказываются от своих творений. Для Булгакова душевная болезнь — драма творца, а отнюдь не печать его избранничества.

Для сравнения вспомним, что Цинциннат Ц., несмотря на такое же окружение и, более того, несмотря на отсутствие в его жизни истинной возлюбленной, сохранил свою духовную целостность и психическое здоровье.

Различие здесь не столько в концепции фигуры художника, сколько в личном жизненном опыте, трагическом у Булгакова и сравнительно счастливом у Набокова.

Различия в концепции человека у Г. Гессе, В. НабоковаиМ. Булгакова проявили себя также в том, как эти писатели понимали взаимоотношения художника-демиурга с *инобытийной* реальностью. Только предстоя «потусторонности» и восходя туда в своем творящем воображении, может художник *сочинять* — это общее мироощущение как Гессе, так и Набокова и Булгакова. И все же взаимоотношение с трансцендентностью у каждого писателя свое.

Владимир Набоков в этом отношении отличается, пожалуй, самой большой долей «здравомыслия» и оптимизма. И вопреки распространенному убеждению, что Набоков писатель трагический и пессимистичный, современная французская писательница иранского происхождения Л. Зангане уловила камертон *счастья*, на который настроен художественный мир Набокова. Автор «Дара» — «великий писатель счастья»[[130]](#footnote-130). Это, конечно, не бытовой оптимизм обывателя, который живет ради того, чтобы «срывать цветы удовольствия» и каждому «цветку» радуется, но блаженство интеллектуально и духовно развитой личности, наделенной креативным сознанием.

Каждому, кто обладает хотя бы крупицей воображения, доступно наслаждение жизнью. Личность творческая всегда может предпринять «авантюрное путешествие», ибо его необязательно совершать по тропам мира физического, — прожить в воображении «авантюры какой-нибудь идеи» [*Н1,* т. 1, с. 548] или сюжета едва ли не более увлекательно, — писал Набоков в эссе о Пушкине. Художник — тот же путешественник, «искатель словесных приключений» [*Н.,* т. 4, с. 321]. Только ограниченному сознанию человекапримитивного мир предстает тусклым, мрачным и безрадостным. Поэтому настоящий писатель наслаждается земным бытием, воспринимая импульсы *оттуда*, ощущая свою связь с инобытием, но не торопясь перейти *туда* окончательно.

Набоковская концепция человека более оптимистична и в то же время элитарна: личность высокой духовной организации может быть счастлива в земном мире, наслаждаясь его благами, но неизменно помня, что все это лишь слабые «зайчики» прекрасного, счастливого инобытийного *там*. А за гранью «двоемирия» человека ожидает бытие еще более прекрасное — «мир иной, полный нежности, красок и красоты» [*Н1,* т. 1, с. 198].

В мире Гессе и Булгакова все обстоит гораздо трагичнее.

Хотя Булгаков, как и его *мастер*, знал счастье земной жизни: радости настоящей любви, блаженство творчества, а в придачу к тому и вкусный, а лучше — изысканный ужин, хорошая квартира. Вообще-то Булгаков по натуре своей был сибарит — только сибарит трудящийся. И в жизни *мастера* был «золотой век»:

«Совершенно отдельная квартирка, и еще передняя, и в ней раковина с водой <…> в печке <…> вечно пылал огонь <…> диван, а напротив другой диван, а между ними столик, и на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги, тут маленький письменный столик, а в первой комнате — громадная комната, четырнадцать метров, — книги, книги и печка» [*Б.,* т. 5, с. 135–136].

Из полуподвальных оконец были видны «сирень, липа и клен» [*Б.,* т. 5, с. 135]; каждый вечер приходила прекрасная возлюбленная, а он писал свой роман… Но «золотой век» был кратким, внешний мир ворвался в этот уютный оазис и поглотил его.

Счастье *мастера*, надо заметить, в большей степени, чем это бывает у набоковских героев автобиографического типа, зависит от обстоятельств внешних, оттого оно и недолговечно.

У Гессе ситуация еще трагичнее: реальность «потусторонняя», «Магический театр» бытия сознания, оказалась столь же проблемной и исполненной страдания, как и жизнь земная. Только это не пошлое, убогое мучение, которое терпит человек в мире материальном, а высокое, духовное страдание. Есть ли в мире Гессе еще и другая, объективная инобытийная реальность, находящаяся вне индивидуального сознания и от него независимая, где человек будет счастлив? Однозначно на этот вопрос ответить трудно.

Вот, например, трансцендентное видение из «Степного волка», своеобразно развивающее мистические откровения Черта из кошмара Ивана Карамазова:

«Я схватил Моцарта за косу, он взлетел, коса все растягивалась и растягивалась, как хвост кометы, а я, повиснув как бы на его конце, несся через всю вселенную. Черт возьми, до чего же холодно было в этом мире! Эти бессмертные любили ужасно разряженный ледяной воздух. Но он веселил, этот ледяной воздух, это я еще почувствовал в тот короткий миг, после которого потерял сознание. Меня проняло острейшей, сверкающей, как сталь, ледяной радостью, желанием залиться таким же звонким, неистовым, неземным смехом, каким заливался Моцарт. Но тут я задохнулся и лишился чувств <…> Я не был у бессмертных, еще нет» [*Г.,* т. 2, с. 388].

Как видим, человеку смертному, даже если он остро ощущает свое внеземное происхождение, в инобытийной реальности жить невозможно: «разряженный ледяной воздух», каким так легко дышат *бессмертные*, очевидно, не для него.

В отличие от Гарри Галлера, булгаковский *мастер* перешел в инобытийную реальность сравнительно безболезненно (если сравнивать с его исполненной безысходного страдания земной жизнью) и даже обрел там свободу. Возникает удивительная перекличка: если Гарри Галлер летел в космосе, ухватив «за косу» Моцарта, то *мастер* в инобытии сам будто обретает его «обличье»:

«Волосы его белели теперь при луне и сзади собрались в косу, и она летела по ветру» [*Б.,* т. 5, с. 368].

Свидетельств тому, что Булгаков был знаком с романом Гессе, не имеется. Остается предполагать некую филиацию художественных идей.

И все же «покой», дарованный *мастеру*, — это «приют» души уставшей, утратившей волю к жизни и творчеству. И говорить о полноценном счастье, на которое явно рассчитывают набоковские герои-писатели, здесь не приходится. Почему так?

Ученые давно ведут спор [75, c. 84; 236, с. 454–455; 191, с. 109; 188, с. 234; 77, с. 84–85] о загадочном смысле решения судьбы *мастера*: «Он не заслужил света, он заслужил покой» [*Б.,* т. 5, с. 350]. Разгадка — в достаточно прозрачной аллюзии на «Божественную комедию» Данте. Души великих античных поэтов и философов (Гомера, Вергилия, Горация, Овидия, Платона, Сократа и др.) нашли «приют» в Лимбе — «в круге первом», но отдельно от других праведников дохристианской эпохи, в некоем «светлом граде». Они не могли быть удостоены «божественного света», ибо не были христианами, но в то же время Данте не мог допустить, чтобы души вели­ких Творцов, разделив общую участь, мучились во Тьме [321, 263, 61, 29, 147].

Параллель с решением загробной судьбы *мастера* очевидна: он «не заслужил света», ибо не смог подняться в своем романе до истинно христианского понимания божественности Иешуа Га-Ноцри. И все же, как настоящий художник, *мастер* стремился к постижению тайны Богочеловечества и многое «угадал». И это было оценено *Там*. Но более всего учтено было то, что *мастер* жил и творил в «постхристианской» Советской России. Ведь роман *мастера* возникает как антитеза «советской» версии Христа.

В судьбе художника ХХ в. Булгаков видит соединение *свободной воли* человека и *Промысла* высших сил — как Добра, так и Зла. Писатель-творец свой дар осознает как нечто изначально ему присущее, а отнюдь не данное свыше. Но в то же время он вполне явственно ощущает свою мистическую связь с космическими силами Добра и Зла, их загадочное «покровительство» и внимание. И посмертная судьба *мастера* решена в процессе таинственного «соглашения» — до конца не проясненного диалога между Воландом и Иешуа.

«Мастер и Маргарита» вообще производит впечатление недоговоренности. И эта непроясненность — проявление мудрой тактичности великого художника. Великие тайны мироздания во всей своей полноте недоступны пониманию *человека*. Тем более человека, живущего в век рационального скепсиса и кризиса религиозного сознания.

Если у Булгакова художник «света» не удостоен, то Набокову-творцу тоска по близости к персонифицированному Богу вообще чужда. Ощущал ли он эту близость неоспоримо и «без вопросов», или, напротив, считал, что в ней не нуждается, — нам неведомо. И в том и в другом случае: нет проблемы — нет и чувства своего несовершенства. Любимые герои Набокова — духовные личности — убеждены, что в инобытии их ожидает истинное счастье.

Эпиграфом к произведениям Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова следовало бы поставить ключевые слова из «Степного волка» — эпиграф романа: *Вход не для всех. Только для сумасшедших*. Однако «безумие»художников, как видим, индивидуально и существенно разнится. Если у Гессе и Булгакова это сумасшествие в медицинском смысле, клиническое (причем автором «Степного волка» оно расценивается в духе немецкого романтизма — как знак высшей личности, печать небес, а для творца «Мастера и Маргариты» оно лишь тяжелая болезнь), то у Набокова художник безумен лишь в смысле аллегорическом — в глазах пошлой толпы, на самом же деле он лишь причастен к жизни трансцендентных сфер.

В целом типологическая параллель *В. Набоков — М. Булгаков*, как и *Г. Гессе — В. Набоков*, выстраивается по принципу сходства-расхождения. Художники воссоздают в своих мистических метароманах бытие творящего сознания автора, но различны векторы их интересов — *философско-психологический* у Гессе, *эстетический* у Набокова и *религиозно-мистиче­ский* у Булгакова.

При этом материал для творчества художнику предоставляет не только и не столько «жизнь действительная», но ***высшая реальность*** бытия индивидуального сознания [53]. А единственно достойный предмет искусства — жизнь воображения, понимаемого как *форма памяти*, вобравшей в себя весь культурный опыт человека, а значит, не только личные воспоминания, но и память о том необъятном мире художественного вымысла, который предоставляет искусство.

При всех различиях индивидуальных версий жанровой модели *мистического метаромана*, созданных Г. Гессе, В. Набоковым и М. Булгаковым, можно говорить о сформировавшемся инварианте. Эта модель представляет собой «космологическую структуру», соединившую в одно целое трехмерность бытия творящего сознания писателя-демиурга: ***мир физический — трансцендентный — художественный***.

Другие инвариантные характеристики жанра реализуют себя в особенностях поэтики произведениях исследуемых писателей, в романах «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита».

# Глава 3. игровая поэтика мистической метапрозы.

Поэтика мистических метароманов *Германа Гессе — Владимира Набокова — Михаила Булгакова* воплощает концепцию игрового искусства, характерную для творческого стиля трех писателей и унаследованную ими от эстетики романтизма.

##  «Зеркальная» образность

«Вторая реальность» художественных текстов Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова, сплавившая в единое целое мистический подтекст «жизни действительной» и фантазийные видения писателя-демиурга, открывается читателю прежде всего сквозь призму *зеркальной* образности их произведений [258, 237, 136, 195, 99, 166].

Взгляд в зеркало всегда заключал в себе для человека нечто от мистического ужаса: отражение чисто физическое, а в то же время — словно взгляд из инобытия, отчужденный, не отмеченный личностным отношением. Зеркало двойственно по природе своей: предмет бытовой и мистический одновременно, оно дает нам картину мира, казалось бы, абсолютно точную, а на самом деле в высшей степени иллюзорную.

Взгляд в зеркало фиксирует раскол нашего «Я»: на неоформленное, а потому бесконечное представление личности о себе, *—* и лик завершенный, законченный образ незавершенного [154, 151]. И напротив, множество зеркальных отражений, казалось бы, воссоздает многомерный и разноплановый (а значит, истинный?) лик мира сего, но в то же время дробит тот целостный его образ, который возникает у нас, когда мы смотрим на него с единственной точки зрения.

Зеркало отражает и искажает реальность *—* вот главный парадокс, сокрытый в самой его природе.

Множество парадоксальных и неожиданных эффектов, возникающих при общении человека с *зеркалом*, предопределили ту огромную роль, которую этот предмет *—* элемент быта и часть интерьера, художественная метафора и символ — сыграл в истории культуры [57, 72, 272, 210].

*Зеркальная метафора* оказалась фундаментальной в теории *отражения* реальности в искусстве. Более того, поскольку искусство по природе своей есть удвоение реальности, *зеркало* можно признать его семиотическим устройством, одним из доминантных средств реализации [164, 200].

При этом *зеркало/зеркальность* как явление искусства в ходе его истории эволюционировало, существенно менялись его функции. Так, для реалистической литературы XIX в. знаковой стала знаменитая метафора Стендаля (роман «Красное и черное») *—* «зеркало», с которым писатель идет по дороге жизни и которое точно отражает все, что встречается на пути.

Но уже Ф. М. Достоевский заговорил о субъективной природе эстетического воссоздания/преображения жизни в искусстве. В ХХ в. эта мысль получила развитие в концепции «жизнетворчества». Ю. Айхенвальд писал:

«Психическое начало не порождение, а, наоборот, создатель жизни <…> и художество, в частности литература, представляет собою вовсе не отражение, или, как нередко говорится, зеркало действительности <…> рабская работа зеркала человеку вообще не свойственна. Зеркало покорно и пассивно. Безмолвное зрительное эхо вещей, предел послушания, оно только воспринимает и уже этим одним совершенно противоположно нашей действительности. Создание последней, литература, поэтому далеко не отражение. Она творит жизнь, а не отражает ее. Литература упреждает действительность; слово раньше дела»[[131]](#footnote-131).

Искусство модернизма проявило исключительный интерес к феномену *зеркальности* и многообразным эффектам, им порождаемым (Ш. Бодлер, О. Уайльд, Л. Андреев, В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый, М. Волошин, В. Ходасевич и многие другие).

И все же новую эру в истории художественного бытия *зеркала* открыл Л. Кэрролл в своем культовом произведении *—* «Алиса в Зазеркалье».

Собственно, само представление о том, что *за зеркалом* существует некая реальность, иной мир и иная жизнь, весьма древнее. Его истоки *—* в сознании мифологическом.

**«ЗЕРКАЛО** *—* символ связи нашего мира с параллельным. Первобытная магия предостерегала человека от вглядывания в свое отображение. Считалось, что призрачный двойник способен его погубить, утащив в Зазеркалье»[[132]](#footnote-132).

*Зеркало* воспринималось как граница между реальностью мира земного и «потусторонностью». Такое понимание *зазеркалья* усвоила литература эпохи романтизма (сказочные повести Э. Т. А. Гофмана, «О театре марионеток» Г. фон Клейста и др.), где зеркальная поверхность не столько отражала реальность мира физического, сколько воссоздавала его мистический подтекст. *Зеркальная метафора* стала структурообразующей для романтического «художественного двоемирия», а позднее для *мистического реализма* ХХ в.

Однако Алиса из сказки Л. Кэрролла, в отличие от романтического героя, перешагнув *за* грань *зеркала*, оказалась не в мистической реальности, а в мире собственноговоображения, освобожденного от пут и ограничений материального мира, от его рациональной логики. Она вышла в *зазеркалье* своего сознания.

По этому пути устремилась вслед за Алисой мистическая метапроза ХХ века.

## Зеркала и зазеркалья в романах Гессе, Набокова и Булгакова

Каждый из исследуемых писателей создал свою, соответствующую его индивидуальному мироощущению версию *зазеркалья*, в которой воплощено и получает свою зримую жизнь творящее сознание автора, устремленное к проникновению в мистический подтекст мира физического и к постижению законов креации.

Для Гессе, в соответствии со свойственной ему концепцией *многосложности* души человеческой, характерен интерес к закономерностям бытия *текущего* сознания, а не к устойчивому нравственно-психологическому ядру личности.

«Ведь человек не есть нечто застывшее и неизменное, <…> а есть скорее некая попытка, некий переход, есть не что иное, как узкий, опасный мостик между природой и Духом <…> он в лучшем случае находится на пути, лишь в долгом паломничестве к идеалу <…> гармонии» [*Г.,* т. 2, с. 247, 249].

Свою концепцию человека автор «Степного волка» реализовал в развернутой метафоре «Магического театра» *—* в сложно, порой ассиметрично организованной системе *зеркал*.

На пороге «Магического театра» перед героем, *Степным волком* Гарри Галлером, было поставлено первое *зеркало*, дающее как бы абрис его личности *—* хаотичную картину наплывающих одно на другое, недооформленных и из одного в другое перетекающих отображений его внутреннего мира [см. *Г.,* т. 2, с. 356–357]. А далее Гарри оказывается окружен системой *зеркал*, каждое из которых отражает и позволяет до конца реализоваться той или иной части его души, состоянию или качеству.

Аналогичную функцию выполняет система героев-*двойников*: они говорят Гарри то, что он уже и сам знает, «но еще, может быть, себе не сказал». Каждый из них *—* «как бы зеркало», отражающее одну из граней личности героя, а «всем людям надо бы быть друг для друга такими зеркалами, надо бы так отвечать, так соответствовать друг другу» [*Г.,* т. 2, с. 291].

Самая глубокая, интимная связь *—* между Гарри и его сестрой по духу Герминой: их объединяет общая природа страдающего человека, чей дух устремлен к Богу, к высокому идеалу, а воплощают этот идеал образы *бессмертных*. Но в равной степени это и другие двойники Гарри: саксофонист Пабло, приторговывающий наркотиками, и фашиствующий школьный приятель Густав, и проститутка Мария, и другие.

И когда в «Магическом театре» свершилось постижение всех сокровенных закоулков и потайных дверей его души, герой Гессе неожиданно для себя обнаружил, что «ни один укротитель, ни один министр, ни один генерал, ни один безумец не способен додуматься ни до каких мыслей и картин, которые не жили бы во мне самом, такие же гнусные, дикие и злые» [*Г.,* т. 2, с. 377].

Жажда насилия, жестокость, наслаждение от самых низменных плотских утех (вплоть до группового секса) и низкопробных «культурных» развлечений, равно как и высшие запросы духа, жертвенность и любовь, *—* все это живет в душе *каждого*человека.

Принцип *зеркальности* реализует себя и в композиции романа: его структурные части *—* своего рода *зеркала*, поставленные автором перед героем и в различных ракурсах, в разных масштабах освещающие грани его души. Сначала, во вступительной части Гарри увиден глазами простого, но доброжелательно к нему настроенного *мещанина* — с этой точки зрения герой предстает человеком странным, вызывающим сочувствие, но никак не понимание. «Записки Гарри Галлера» — опыт написания автопортрета изнутри сознания, страдающего и раздираемого экзистенциальными противоречиями. «Трактат о Степном волке» — «контур его внутренней биографии» [*Г.,* т. 2, с. 242] — дает типологический очерк личности. Эту часть отличает глубокое проникновение в тайну души героя, а в то же время — это взгляд холодный, напряженно ироничный, будто Некто «смотрит <…> со стороны, сверху вниз» [*Г.,* т. 2, с. 252] на героя. И наконец, разноплановое и разноуровневое, *анархическое* (иерархически не структурированное) изображение внутреннего мира героя в «Магическом театре» представляет картину многомерного бытия сознания Гарри.

*Зеркальная* структура «Степного волка» трехчастна: *«Предисловие Издателя»* — *«Трактат о Степном волке»* — *«Записки Гарри Галлера»*. Образ протагониста воссоздан в системе «переменной фокализации» [термин Ж. Женетта – 99].

В первой части — в «Предисловии Издателя» — взгляд человека обычного, «простого» на героя исключительного. К *Степному волку*-одиночке «Издатель» относится с удивлением (мелькает ключевое слово «странный»), а в то же время и с непроизвольной симпатией. При этом — абсолютное непонимание внутреннего мира и жизни главного героя. Так, у Издателя, соседа Гарри Галлера, звучит исполненная самоуверенности фраза мещанина-обывателя: я «в общем-то уже сказал самое существенное о Галлере» [*Г.,* т. 2, с. 197]. И это тогда, когда впереди еще вся история жизни души героя! Здесь же произнесена и глубокомысленная сентенция в духе литературы классического реализма, стремящегося все ввести в рамки социально-психологической типологии. [*Г.,* т. 2, с. 208–209].

Затем следует «Трактат о Степном волке» — это тоже своего рода типологический очерк-классификация Гарри Галлера, но написанный уже «представителем» автора [15, 333], который вполне понимает героя и одновременно смотрит на него слегка холодно-отстраненно.

Наконец, в «Записках Гарри Галлера» раскрывается тайна души *Степного волка*.

Заметим, что трехчастная *зеркальная* композиция романа Гессе типологически аналогична структуре — «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова! Возникает закономерный вопрос: что может объединять эти столь далекие друг от друга по времени и месту создания, произведения? Где основание для данной переклички? Ответ, думается, представляет интерес с точки зрения изучения закономерностей движения литературного процесса XIX — ХХ вв. В основе неожиданной, как может показаться на первый взгляд, типологической близости художественных структур «Героя нашего времени» и «Степного волка» лежит логика движения европейского романтизма. Корреляция нарративно-композиционных и жанровых моделей романов Лермонтова и Гессе возникла в точке пересечения двух противоположно направленных векторов: новаторская поэтика «Героя нашего времени» предвосхищала экспериментальные художественные решения литературы ХХ века, а мистическая метапроза Гессе развивала традиции романтизма [109, с. 594–603].

Парадокс повествовательной модели «Степного волка» — в контрасте эмоционального отношения рассказчиков к протагонисту: холодность «условного посредника» — сочинителя «Трактата о Степном волке», который хорошо понимает героя, и, напротив, симпатия далекого от него «простого» повествователя.

Из глубинной перспективы разнокалиберных нарративных «зеркал» рождается образ Гарри Галлера.

Гарри Галлер, как и остальные «реальные» и трансцендентные персонажи романа, не что иное, как *зеркальные* эманации личности автора. Перед нами — креативная игра автора с самим собой, а «Степной волк» — метароман о построении средствами искусства модели души автора.

Композиция «Степного волка» фрагментарна и одновременно целостна благодаря четко организованной мотивной структуре: художественную ткань произведения прочерчивают мотивы *сумасшествия, самоубийства, музыки, Гете* — *Моцарта* — *бессмертия, юмора-смеха*, а также ведущая тема *Степного волка*.

Несмотря на то, что Набокова и Булгакова отличает иное, чем у Гессе, направление творческих интересов, доминантную роль в сотворении «второй», художественной реальности здесь также играет *зеркало*, которое выполняет тем самым функцию креации: система *зеркал* структурирует «метафикциональное» *зазеркалье* романа.

У Набокова, как и у Гессе, аллегорическое *зеркало* может быть средством постижения, в том числе и творческого, сокровенной тайны личности.

Так образ-мотив *зеркала* полуявно, но весьма многозначительно прочерчивает художественную ткань романа «Защита Лужина». В *зеркальном* отражении открывается читателю трагическая истина о герое и его судьбе:

«Единственное, что он знал достоверно, это то, что спокон века играет в шахматы, — и в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз» [*Н.*, т. 2, с. 386].

Провидческий смысл этого воспоминания (мистический подтекст задан мизансценой гадания — *два зеркала, отражающих свечу*) в том, что Лужин — гениальный шахматист, но не человек, живущий полнокровной жизнью. Ему открыт потусторонний, идеальный мир шахмат, зато *человеческое* сжалось в нем до размеров *детской* души, а в своей жизни он различает два периода: «дошахматное детство» [*Н.*, т. 2, с. 405] и все последующее.

Жизнь Лужина-человека кончилась в тот момент, когда он впервые открыл для себя мир шахмат. И то, что «мир потух» для Лужина *весной, на Пасху*, конечно же, символично. В те дни, когда все живое радуется жизни и празднует воскресение из мертвых, Лужин-человек начал свое нисхождение к смерти.

Из мира «живой жизни» герой перешел в руки некоей мертвенной силы — неумолимого **рока**. Присутствие и власть над собой его руки герой и сам ощущал вполне определенно:

«Ему казалось иногда, что некто, — таинственный, невидимый антрепренер, — продолжает его возить с турнира на турнир, но были иногда странные часы, такая тишина вокруг…» [*Н.*, т. 2, с. 360–361].

И в кризисные минуты болезни судьба явила герою свой лик *в зеркале*:

«Безóбразный туман жаждал очертаний, воплощений, и однажды во мраке появилось как бы зеркальное пятнышко, и в этом тусклом луче явилось Лужину лицо с черной курчавой бородой, знакомый образ, обитатель детских кошмаров. Лицо в тусклом зеркальце наклонилось, и сразу просвет затянулся, опять был туманный мрак и медленно рассеивавшийся ужас» [*Н.*, т. 2, с. 401–402].

Это явление, перед выздоровлением и коротким периодом попытки вернуться к жизни человека, когда он лишь «вел себя как взрослый» [*Н.*, т. 2, с. 413], но взрослым мужчиной стать так и не смог, было пророческим напоминанием герою, что отпускают его ненадолго и возвращение неизбежно. Призрачность, неистинность этой промежуточной жизни «не взаправду» взрослого человека также показано в *зеркальном* отражении:

«В зачаточном пиджаке без одного рукава, стоял обновляемый Лужин боком к трюмо <…> и теперь Лужин, распределенный в трюмо по частям, по разрезам, словно для наглядного пособия» [*Н.*, т. 2, с. 409].

Если образ настоящего, *маленького Лужина* — великого шахматиста, возникает как фокусирующая и одновременно бесконечно уменьшающаяся точка между *двух зеркал, отражающих свечу*, то призрачный *взрослый* *Лужин* отражается в трехчастном *трюмо* в разъятом, препарированном, умерщвленном виде. «Обновление лужинской оболочки» [*Н.*, т. 2, с. 410] было лишь имитацией его возрождения, а внутри жило «ощущение странной пустоты» [*Н.*, т. 2, с. 414], заполнить которую, очевидно, могло только одно — шахматы. Не случайно, что в этот период *нормальной* жизни, который Лужин в своем полубезумном предчувствии называет «затишьем» [*Н.*, т. 2, с. 456], *зеркала* то и дело мелькают в романе, но *ничего не отражают*, они *слепы*.

В последний раз **вечность** — «квадратная ночь с зеркальным отливом» [*Н.*, т. 2, с. 464], заглянет в лицо несчастному Лужину перед его окончательным «выпадением» из игры, то есть из жизни. Знаменательно, что, добираясь до заветного *квадрата ночи*, герой снимает с комода бытовое *зеркало*. И тогда **вечность** окончательно «угодливо и неумолимо» [*Н.*, т. 2, с. 465] раскрывает ему свои объятия.

*Зеркало* вечности поглотило несчастного гения Лужина.

Набоков часто окружает своих героев системой *зеркальных* отражений их личности в «чужих» сознаниях. Так, герой «Соглядатая» самоустраняется из жизни, продолжая свое бытие во множестве *зеркальных* отражений, оставленных им в сознании других людей. Но это разрушительная фаза процесса, ибо герой повести — слабый, «разбросанный человек»; об этой типологической маске писалось неоднократно [115, с. 17–23; 111, с. 22–29; 118, с. 111–112]. Созидательная фаза эстетического сотворения образа героя — в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»: «осколочные» отражения личности в сознании людей, знавших героя, сфокусируются в целостный образ, — и на волшебном экране проявится истинный лик, увиденный сквозь призму любовного, понимающего сознания автора.

Образ-мотив *зеркала* организует и многомерную нарративную модель романа «Прозрачные вещи»: мелькнув на первых его страницах, он сперва предсказывает, а затем закрепляет в сознании читателя принцип *раздроб­ленной* *зеркально-фрагментированной* художественной перспективы, и лишь под определенным углом зрения повествовательная модель, видимо расколотая, складывается в цельную конструкцию [232, с. 23–30, 146–148].

И все же ключевая роль в художественном мире *Гессе — Набокова — Булгакова* принадлежит не приему *зеркально-осколочного* постижения внутренней жизни героя, а метафоре «зеркало бытия». Метаморфозы ее здесь бесконечно многообразны: это и *зеркало*, и *зеркальность*, и *зазеркалье*.

У Набокова метафора «зеркало бытия» организует внутреннюю структуру многих романов.

Так, в «Приглашении на казнь» волшебное «поворачиваемое зеркало» порой отбрасывает из своего прекрасного «там» чудесных «зайчиков» в унылое существование Цинцинната Ц.

В романе «Bend Sinister», как пояснял автор в «Предисловии», название его стало «попыткой создать представление о силуэте, изломанном отражением, об искажении в зеркале бытия, о сбившейся с пути жизни, о зловеще левеющем мире» [*Н1,* т. 1, с. 197].

Мистическая «лужица» — обрамляющий символический образ-мотив, воз­никший на первой странице романа и завершивший на последней, — не что иное, как «прореха в его мире, ведущая в мир иной» [*Н1,* т. 1, с. 198], в «потусторонность». Эта «лужа» — метафорическая модель бытия:

«Она лежит в тени, но вмещает образчик далекого света с деревьями и четою домов», а формой похожа «на клетку, готовую разделиться» [*Н1,* т. 1, с. 198].

Перед нами образная вариация и одновременно *зеркальное* отражение русскогозначения фамилии *Круг*, ибо русскому читателю понятно, что Адам Круг, глядя в «лужицу», как в мистическое *зеркало*, и прозревая через нее своего Творца, смотрится в самого себя. Аналог такой «лужи» — в «Даре»:

«Параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкап, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад» [*Н.,* т. 4, с. 194].

Этот «параллелепипед неба», отраженный в *зеркале* шкафа и его же рамой ограниченный, — тоже своего рода «зайчик» из инобытия.

В романе «Ада» уже модель мироздания в целом состоит из двух «половинок»: Терра и Антитерра, где фантастическая Терра — *кривое зеркало нашей корявой земли* [*Н1,* т. 4, с. 28]. Предполагается, что, преображенные *кривым зеркалом*, *корявости нашей земли* предстанут в гармоничном и совершенном виде.

Из двух «половинок» состоит и булгаковская концепция мироздания. *Зеркальный* код «двоемирия», организующий сюжетно-композиционную структуру «Мастера и Маргариты», как мы уже видели, выведен в заглавие романа: первая буква имени Воланда, *W*, — не что иное, как зеркальное отражение буквы *М*, которую Маргарита вышила на шапочке своего возлюбленного.

И здесь стоит обратить внимание на неожиданную перекличку между булгаковской и набоковской образными системами: *зеркальная* поверхность «лужи» разлитого перед Пилатом *вина — крови* оказывается, как у Набокова в «Bend Sinister», так и у Булгакова в «Мастере и Маргарите», границей двух миров.

Причем эта *граница* у Гессе, Набокова и Булгакова всегда *зеркальна/транспарентна*. В набоковской модели «двоемирия» это, как мы уже видели, «тонкая пленка плоти» [*Н1,* т. 3, с. 22]. В романе «Прозрачные вещи» это слегка профанирующая метафора телесной оболочки Хью Персона — прозрачная «книга или коробка», а в «Bend Sinister» граница двух миров, кроме «лужи», еще и «стена», которая «исчезла, как резко выдернутый слайд» [*Н1,* т. 1, с. 398], когда в финале несчастный герой вернулся «в лоно его создателя» [*Н1,* т. 1, с. 202].

В «Бледном пламени» это разделявшее две реальности *стекло*, ударившись о которое разбился *свиристель* в первых строчках поэмы писателя Джона Шейда и перешел на новый уровень бытия сам ее сочинитель.

А вот у Булгакова в «Мастере и Маргарите» при переходе из реальности земного бытия в мистическую всегда возникает образ *зеркальной* поверхности — стеклянной или водной. Так, границей двух миров оказывается трюмо, стоявшее в прихожей «нехорошей квартиры» № 50 «дома № 302-бис на Садовой улице» [*Б.,* т. 5, с. 93], *давно не вытираемое ленивой Груней*. Как только посетители, переступив порог, пересекают эту *зеркальную* границу, начинает происходить невероятное[[133]](#footnote-133)… При переходе за эту грань совершаются фантастические метаморфозы *видимого* — в *невидимое* и убогого *физического* — в *инобытийное*, беспредельно раздвигается пространство обычной трехкомнатной московской квартиры и бесконечно длится полночь великого бала у Сатаны.

Перед *зеркалом* происходит преображение Маргариты в ведьму, а затем, купаясь, она несколько раз пересекает различные *водные* поверхности (озеро, бассейн и т. д.). Возможно, кстати, что и «пятое измерение» возникает здесь благодаря оптическому эффекту — *косоглазию* Маргариты-ведьмы. Ведь мистические сцены бала показаны в романе глазами героини… Не случайно и у вожатого героини, возникшего из инобытийной реальности, у Коровьева, на глазах неизменно *треснувшие* в мире физическом — *пенсе*, в «потусторонности»— монокль.

Наконец, «сломанное солнце в стекле» [*Б.,* т. 5, с. 371] — один из ведущих образных мотивов романа, символизирующий *смерть, уничтожение* земного мира.

У Гессе *зеркальная* образность реализует себя более завуалированно. Часто его герои находят смерть в водной стихии, как бы перейдя *зеркальную* грань (Клейн в «Клейн и Вагнер», Иозеф Кнехт в «Игре в бисер»). Оригинально организован «уход» из жизни героя «Индийского жизнеописания» — заключительной новеллы из сочинений Иозефа Кнехта. Увидев в «зеркале родника» — сквозь пролившуюся в течение нескольких мгновений из магической чаши водную струю — все, что ожидает его в земной жизни, если он пойдет по пути удовлетворения своих «юношеских» страстей: блаженство любви, слава и власть, а затем предательство, страдания, падение и полный крах, — и пережив все это в сердце своем, Даса исчезает из мира.

«Ничего больше о жизни Дасы нельзя рассказать, остальное происходило по ту сторону картин и историй» [*Г.,* т. 4, с. 530].

Герой не умер — он перешел за невидимую грань. В сущности, то же произошло и с Гарри Галлером: совершив «ритуальное» самоубийство в *зеркальных* комнатах «Магического театра», он из мира физического исчез.

Для читателя, воспитанного на литературе «нормальной», то есть реалистической или, в крайнем случае, фантастической, но предполагающей рациональное истолкование или, наоборот, с изначально заданной «нереальностью», — все это представляется поистине безумным. В мистической метапрозе подобные алогичные смещения уровней и пластов реальности не только возможны, но и совершенно естественны. Нас ведь предупреждали: «Вход не для всех. Только для сумасшедших» [*Г.,* т. 2, с. 211].

Интересно обратить внимание на образ *стеклянных слов*, из которых творили свои миры *игроки в бисер*. Согласно христианской концепции творящего Логоса, мир создан Божественным Словом (Ин. 1:1–4). В романе Гессе слова *стеклянные*. Благодаря этому возникает удивительный оптический эффект: фокусируя, они вбирают в себя лучи мира внешнего, но в то же время и отражают их, словно отталкивая его влияние. Перед нами художественная модель мира — впитывающая, а одновременно изолированно-непроницаемая и самодостаточная.

В «Театральном романе» Булгакова, как мы уже говорили, сочинительство тоже предстает как увлекательная игра, в процессе которой писатель творит прекрасные *миры*. Но, в сравнении с «волшебным театром» Гессе, булгаковская *ожившая цветная картинка*-коробочка более объективна.

И, наконец, великий бал Сатаны в день весеннего полнолуния — грандиозный «магический театр», созданный творящим воображением Булгакова. В этом «магическом театре» происходит одна замечательная *зеркальная* встреча — Маргариты с Фридой. Вопрос о том, почему булгаковская героиня вместо своего заветного желания, ради которого согласилась продать душу дьяволу[[134]](#footnote-134), в первый раз называет просьбу Фриды, продолжает до сих пор дискуссироваться. Есть даже такая экстравагантная версия: Маргарита называет вместо своей просьбу Фриды, чтобы под благовидным предлогом отказаться от *мастера*, так как на самом деле хочет остаться в царстве Воланда, где ей очень понравилось [233, с. 140–150].

Эпизод, действительно, более чем странный. Преступление Фриды должно быть Маргарите особенно ненавистно, ведь у нее самой детей нет (и это ее очень мучит), а Фрида задушила своего младенца собственными руками. И, однако, между этими двумя несчастными сразу возникает какая-то странная, ничем, казалось бы, не объяснимая связь. Почему же именно полубезумный взгляд этой столь малоприятной женщины преследует Маргариту в продолжение всего бала и почему с такой надеждой бросилась та именно к Маргарите?

Разгадка, думается, кроется в реминисцентном генеалогическом древе Маргариты. Ведь своего младенца убила Маргарита из «Фауста» Гете, и с тех пор эвфемистическое название этого преступления — «грех Маргариты». Правда, сегодня выражение почти забыто, но в XIX–ХХ вв. оно было очень распространенным. И тогда все выстраивается абсолютно логично: Маргарита бездетна, так как ее литературная *прапрапрапрабабка* убила своего младенца. Простить Фриду может только Маргарита, ибо она страдает за совершенное той преступление. Лишь такое милосердие истинно, ведь в мире Булгакова только жертва имеет право простить своего обидчика — как позднее прощают Пилата по инициативе казненного им в земной жизни Иешуа. Так что в лице Фриды булгаковская героиня встречается с собой, хотя сама этого, очевидно, и не осознает. Происходит нечто аналогичное психодраме Гессе, когда в «Магическом театре» герою открывается его подсознательное[[135]](#footnote-135). У Булгакова это подсознательное — мистико-реминисцентное[[136]](#footnote-136).

Есть и еще одно, совсем уже тайное ответвление мотива *бездетности*. Откуда этот мотив вообще возник? Ведь Маргарита «реальная» — Елена Сергеевна Булгакова — имела двух сыновей. Причем же здесь *бездетность* как кара за *убиение младенца*? Но детей не было у Булгакова, и он тоже очень хотел сына. И не было их отнюдь не потому, что он был бесплоден. Сначала его первая жена, Татьяна Лаппа, сделала по его настоянию несколько абортов, а затем он боялся заводить детей, так как считал, что из-за его морфинизма в прошлом дети будут «идиотами», о чем вспоминала пианистка М. А. Пазухина [67, с. 173–174]. Оттого-то этот небольшой эпизод столь эмоционально пронзителен и переживается как центральный (хотя по видимости он явно третьестепенный) — в нем слышен страдающий голос автора!

Эпизод прощения Фриды выстраивается как *зеркальная анфилада*: *Фрида — Маргарита — Булгаков*. Если одна пара этой триады (*Фрида — Маргарита*) реминисцентна, то тайные корни другой (*Фрида — Булгаков*) *—* в «жизни действительной».

Другое, уже миражное (в отличие от театра *полурассыпавшихся прахов*!) представление устраивает свита Воланда *—* это сеанс черной магии в Варьете, после которого червонцы в руках москвичей обращались в простые бумажки, а на улицах города появлялись дамы в неглиже. Без оптических «фокусов» здесь явно не обошлось:

«И тотчас пол сцены покрылся персидскими коврами, возникли громадные зеркала, с боков освещенные зеленоватыми трубками, а меж зеркал витрины <…> Ровно через минуту грянул пистолетный выстрел, зеркала исчезли, провалились витрины и табуретки, ковер растаял в воздухе так же, как и занавеска. Последней исчезла высоченная гора старых платьев и обуви, и стала сцена опять строга, пуста и гола» [*Б.,* т. 5, с. 124, 127].

Метафорическое значение образа-мотива «зеркала» парадоксально-двойственно и в «Приглашении на казнь». Одно «зеркало» *—* волшебное «поворачиваемое зеркало», которое сияет в прекрасном инобытийном *Там*.Это «зеркало бытия» *—* набоковская вариация древних представлений о том, что отношения человека и Бога подобны системе направленных друг на друга зеркал. Ведь «ЗЕРКАЛО *—* символ связи нашего мира с параллельным», а в эзотеризме *—* общекосмический принцип управления вселенной, оно соединяет-разъединяет Материю и Дух. Оно отбрасывало иногда чудесных «зайчиков» в унылое существование Цинцинната, к нему стремился герой уйти, проскользнув «за кулису воздуха, в какую-то воздушную светлую щель» [*Н.*, т. 4, с. 119]. Быть может, и сам он был таким «зайчиком»?

Но есть другое «зеркало», тоже мистическое. О нем рассказывала Цинциннату его мать:

«Когда была ребенком, в моде были <…> такие штуки, назывались «нетки», *—* и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое *—* абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана… Или, скорее, к его кривизне были так подобраны <…> Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, *—* но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, *—* и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно было *—* на заказ *—* даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. Ах, я помню, как было весело и немного жутко <…> брать в руку вот такую новую непонятную нетку, и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную» [*Н.,* т. 4, с. 128–129].

Такое «дикое зеркало» уничтожает, разлагая, действительно существующее и, напротив, дает мнимое бытие безобразным миражам. «Зеркальная» символика набоковского романа своеобразно варьирует мифологический сюжет о волшебном Зеркале Тролля в сказке Г.-Х. Андерсена «Снежная королева».

Здесь реализует себя другое значение «зеркала» в искусстве: оно не воссоздает правдиво окружающий мир и не вскрывает суть вещей, а творит оптические миражи. Не случайно у всех персонажей романа в руках то и дело мелькают маленькие «ручные зеркала»: словно без этих вещиц они исчезнут. Грубой декорацией окажется даже природа *—* включая то «озерцо, как ручное зеркало» [*Н.,* т. 4, с. 68]. Будто «из зеркала» порой появляются и тюремщик Родион, и адвокат Роман, оказавшийся в итоге двойником директора тюрьмы Родрига Ивановича, а сами они *—* карикатурные «осколки» от «ры­чащего» вензеля героя Достоевского *—* Родиона Романовича Раскольникова.

В противоположность «магическому театру» Гессе, воссоздававшему бытие индивидуального сознания автора, устремленного к постижению его личности, Булгаков в своем «метафикциональном» *зазеркалье* решает проблемы экзистенциально-мистические: о взаимодействии воли Бога и дьявола в мироздании, о свободной воле и о грехе, о справедливом воздаянии и милосердии, наконец, о судьбе художника и его творения *—* в земной жизни и в вечности. Созданная творящим воображением писателя модель мироздания выстраивается как антитеза абсурдной «действительности» советской Москвы 1920–30-х гг. Бессмысленно случайной, пошлой и жестокой *исторической реальности* противопоставлен мир «метафикционального» *зазеркалья*, где все происходящее обусловлено внутренней логикой и нравственно осмыслено. Этот смысл далеко не всегда очевиден, а еще реже рационально объясним, ибо флер таинственной непроясненности, недоговоренности наброшен на повествование, но он неизменно присутствует.

Если *зазеркалье* Гессе и Булгакова имеет *магический* отсвет, то у Набокова *—* «наизеркальнейшего» художника слова ХХ в. *—* оно подчеркнуто креативно. Набоков решает главную для него проблему *—* *человек* и *«потусторонность»* *—* с позиций свойственного ему по преимуществу «эстетизирующего» отношения к миру.

Далекий от традиционного смысл приобретает у Набокова метафора «*зеркало искусства»*.

В рассказе «Ужас», словно в развитие размышлений Достоевского и Ю. Айхенвальда о субъективной природе искусства, писатель показал, как ужасен лик мира сего, «каков он есть на самом деле» [*Н.,* т. 2, с. 489], вне нашего личностного к нему отношения. *Зеркало*, которое просто отражает, на самом деле воссоздает отчужденно-мертвенный лик *небытия*.

Ощущение *какой-то странной неотзывчивости* [*Н.,* т. 3, с. 552](рассказ «Обида») окружающего мира всегда лежало в основе экзистенциальных видений *небытия* набоковской прозы.

«Тогда в моей душе, *—* говорит герой рассказа «Ужас», *—* происходило то же, что происходит в огромном театре, когда внезапно потухает свет <…> темный панический шум растет <…> внезапное паническое предвкушение смерти <…> Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, *—* и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле <…> страшная нагота, страшная бессмыслица» [*Н.,* т. 2, с. 486–487, 490].

Ощущение высшегоужаса возникает тогда, когда мир предстает человеку в своем *отчуждении, вне человеческого, любовно-творческого отношении* к нему.

Художественный мир писателя *—* «зеркальная комната» с особым, соответствующим его индивидуальности «углом» отражения/воссоздания, *—* считал Набоков. Ведь «вторую реальность» художественного текста, как писал Набоков в эссе «Николай Гоголь», творит система *зеркал*, а сочиненный мир *—* *зеркальная комната*, замкнутая и самодостаточная, хотя стены ее прозрачны. Пропустив внутрь отблески внешнего мира, креативные *зеркала* отбрасывают вовне рожденные ими образы.

«Эпиграфом к «Ревизору» поставлена русская пословица: “На зеркало неча пенять, коли рожа крива”. Гоголь, конечно, никогда не рисовал портретов, он пользовался зеркалами и как писатель жил в своем зеркальном мире. А каким было лицо читателя *—* пугалом или идеалом красоты, *—* не имело ни малейшего значения, ибо не только зеркало было сотворено Гоголем, со своим особым способом отражения, но и читатель, к которому обращена пословица, вышел из того гоголевского мира гусеподобных, свиноподобных, вареникоподобных, ни на что не похожих образин» [*Н1,* т. 1, с. 433].

*Зеркало искусства* не может бесстрастно и пассивно копировать жизнь, ибо в этом случае оно будет воссоздавать жизнь мертвую, *—* оно должно быть пронизано авторским чувством, только тогда сотворенный образ дышит жизнью. Такая живая картина бытия возникает у Набокова в автобиографическом романе «Другие берега». Здесь же дан и великолепный образец высшей реальности, вызванной к жизни *памятью* и воплощенной в искусстве:

«Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канапе, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла заполняет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар по резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» [*Н.,* т. 5, с. 187–188].

Перед нами — обретшая бессмертие сияющая картина счастья, запечатленная во времени, навеки остановившемся.

*Зеркало*, казалось бы, просто отразило бытовую сценку.Но эта *жанровая зарисовка*, преображенная творящим отношением — настроением — воображением демиурга,обретает качество высшей реальности, вызванной к жизни *памятью* и воплощенной в искусстве. Сияющая картина счастья, запечатленная в *зеркале*, *—* прошлое, ставшее художественной реальностью в навеки остановившемся времени. *Зеркало* здесь *креативно*, в нем мгновенное становится вечным, однажды бывшее обретает бессмертие в искусстве.

Креативное *зеркало* хранит для будущего воспоминания о прошлом. Так, в «Аде» возникает видение в булгаковском духе: «…в зеркале рука дворецкого извлекла ниоткуда графинчик и сгинула» [*Н1,* т. 4, с. 56].

В целом художественная реальность креативного *зазеркалья* ориентирована на *читателя* *—* alter ego *автора*, благодаря чему процесс написания книги превращается в «составление красивой задачи *—* составление и одновременно решение, потому что одно *—* зеркальное отражение другого, все зависит от того, с какой стороны смотреть» [*Н1,* т. 3, с. 562].

Всегда считалось, что в *зазеркалье* мир предстает человеку «странным», искаженным и чужим, а потому пугающим и скорее отталкивающим… А если оно и влечет к себе, то так же, как от века притягивает нас все страшное. Но вот в искусстве ХХ в., на мой взгляд, вполне отчетливо просматривается нечто прямо тому противоположное: выход в «метафикциональное» *зазеркалье* оказывается освобождением творящего сознания, только там открывается человеку сияющий мир добра и милосердия, торжества духа над грубостью и пошлостью.

Причина происшедшего радикального изменения, думается, слишком понятна: внешний мир качественно изменился к худшему, и единственным убежищем для духовно развитой личности остался мир мистики, воображения и креации. Если раньше импульсы зла осознавались как исходящие из неких потусторонних областей, то теперь зло воцарилось не *там*, но уже *здесь*. А душа устремилась в неведомый мир *зазеркалья*, в надежде *там* найти жизнь истинную.

## Парадоксы литературного хронотопа.

Хронотоп *—* одна из фундаментальных характеристик «второй» реальности художественного текста. И можно полагать, что различным типам литературного творчества соответствует своя пространственно-временная модель. В классической работе М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» проанализированы основные виды пространственно-временных отношений в прозе *—* от античности до XIX в. включительно [40, с. 121–290]. Но ХХ в. породил новые жанровые формы, а соответственно, и модификации хронотопа[[137]](#footnote-137).

Одна из них *—* пространственно-временная модель *мистического метаромана*.

Хронотоп метароманов Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова сформировала игровая концепция искусства. Игра для человека *—* это в том числе и способ обретения внутренней свободы. Наступление цивилизации и тоталитарных режимов сделало практически невозможным «самостоянье человека» в реальности «жизни действительной», общественной и даже частной. Поэтому для духовной индивидуальности в ХХ в. вопрос о способе реализации внутреннего потенциала свободы приобрел значение кардинальное. Выход в инобытие, сотворенное творящим вымыслом художника, оказался единственно возможным для художника способом обретения независимости, а в конечном итоге *—* и счастья.

Отсюда главная особенность хронотопа мистической метапрозы *—* его антиномичная структура, в основе которой лежит противостояние внешнего и внутреннего *—* материального и воображаемого. Физическое время/место действия в романах Гессе, Набокова и Булгакова или ограниченно, или второстепенно как по своей аксиологии, так и значимости в повествовании. Зато беспределен, синкретичен и сверхнасыщен историко-культурным содержанием хронотоп бытия творящего сознания художника.

Физическое место действия *—* один из городов Европы/России: безымянный город у Гессе, Берлин в «Даре» и Москва у Булгакова. Время *—* 1920–1930-е гг. Творческая личность переживала этот межвоенный промежуток как период торжества духовной стагнации и мещанства. Оттого хронотоп внешний тосклив и бесцветен.

Физическое существование героев Гессе, Набокова, Булгакова обычно сосредоточено на малом пространстве: мансарда в «Степном волке», еще более убогие комнатки русского эмигранта в «Даре» и писателя Максудова в «Театральном романе». На этом фоне полуподвальная двухкомнатная квартирка *мастера* выглядит едва ли не роскошными апартаментами.

Мир физический, говорит герой «Степного волка», *—* это «мутный стеклянный колпак омертвелости» [*Г.,* т. 2, с. 285]. Из него, как из тюрьмы, стремится вырваться в открытую дверь самоубийства Гарри Галлер, как и писатель Максудов. У Набокова в «Приглашении на казнь» мир материальный так и назван: «тюрьма», а Замок, в который заключен Цинциннат Ц. и на тесной сценической площадке которого сконцентрировано романное действие, *—* его развернутая метафора. А в одном из ранних стихотворений В. Сирина сказано:

…Смерть громыхнет тугим запором

И в вечность выпустит тебя [Н., т. 1, с. 608].

Зато беспределен мир «Магического театра» бытия индивидуального сознания художника-творца: это и «реальный» ландшафт вокруг, и воображаемая/представляемая часть света, Эдем и Берег Слоновой Кости *—* весь мир, который «манит все новыми чудесами, расцветает все новыми красками»[[138]](#footnote-138).

На этом безграничном топосе сочинителю открывается прекрасный мир его животворного воображения, а читатель идет вслед за ним, «вновь и вновь удивляясь тому, как этот мир просторен, как многолик и отраден!»[[139]](#footnote-139)

И другая, кроме самоубийства, возможность вырваться в безграничный сияющий и свободный мир красоты, благородства, добра и милосердия, взлететь «в небеса» и увидеть «Бога за работой» [*Г.,* т. 2, с. 215] *—* это наслаждение искусством и собственное творчество.

Образ пространства в «Магическом театре» Гессе решен как бесконечное множество помещений. За дверью каждого из них *—* мироощущение главного героя в различные *временные* отрезки его жизни (детство, юность, молодость, зрелость), а также потайные закоулки его души. Так происходит пространственное овеществление психологических и нравственно-духовных характеристик внутреннего мира Гарри Галлера. Раздвигаются и временные рамки повествования.

*Зеркалу* принадлежит одна из ведущих функций в создании эффекта беспредельности хронотопа. Его роль немаловажна в расширении хронотопа и в «Мастере и Маргарите»: ведь при переходе из реальности «жизни действительной» в мистическую, как мы помним, здесь всегда возникает образ зеркальной поверхности *—* стеклянной или водной.

Хронотоп «метафикциональной» реальности не знает границ ни временных, ни пространственных. У Гессе переход к нему подготавливается в сцене Маскарада — своего рода шлюза во временную беспредельность «Магического театра», где Гарри Галлер, «утратив чувство времени, не знал, сколько часов или мгновений длилось это хмельное счастье» [*Г.,* т. 2, с. 351]. Здесь он встречается с персонажами из разных эпох, культур, а блуждания по бесконечным *лестничным лабиринтам* ведут героя к постижению тайников его сознания.

В форме театрального действа романа Гессе воссоздает процесс постижения и одновременно сотворения души автора и героя. Смысл совершающегося «метафикционального» действа Гарри Галлеру объясняет один из «вожатых» по лабиринтам его собственной личности:

«Вам часто очень надоедала ваша жизнь. Вы стремились уйти отсюда, не так ли? Вы мечтаете о том, чтобы покинуть это время, этот мир, эту действительность и войти в другую, более соответствующую вам действительность, в мир без времени. Сделайте это <…> я приглашаю вас это сделать. Вы ведь знаете, где таится этот другой мир и что мир, который вы ищете, есть мир вашей собственной души. Лишь в собственном вашем сердце живет та другая действительность, по которой вы тоскуете. Я могу нам дать только то, что вы уже носите в себе сами, я не могу открыть вам другого картинного зала, кроме картинного зала вашей души <…> Я помогу вам сделать зримым ваш собственный мир, только и всего» [*Г.,* т. 2, с. 356].

Эту главную тайну романа раскрывает одна из заключительных его фраз: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше». Она говорит о том, что все предшествующее повествование — не что иное, как постижение-сотворение героем собственного «я» в форме креативной игры.

В отличие от «волшебного театра» Гессе, булгаковская «ожившая цветная картинка» в «Театральном романе» имела черты объективности — это воспоминание о действительно бывшем, заключенное в «коробочку театральной сцены» [*Б.,* т. 4, с. 434–435]. А вот театр человеческой жизни, отраженный в волшебном, «как будто живом глобусе» [*Б.,* т. 5, с. 246] Воланда:

«Кусок земли, бок которого моет океан <…> наливается огнем. Там началась война <…> квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле нее. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх вместе с клубом черного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил черный дым» [*Б.,* т. 5, с. 251].

И вновь ограниченное пространство «коробочки» театральной сцены или глобуса из папье-маше контрастирует с огромным миром человеческой жизни, который они вмещают. Трагическая реальность, переплавленная в *игровую* художественную форму, — и вот возникает эффект, свойственный, пожалуй, только Булгакову: и жутко, и в то же время забавно, одно неуловимо перетекает в другое, при этом вовсе его не смягчает и не «смазывает».

Аналогично строится хронотоп великого бала Сатаны. Этот «магический театр», где оживают «полурассыпавшиеся прахи» всех грешников, когда-либо живших на земле, развернул свои подмостки в «пятом измерении», где беспредельно раздвинулось пространство обычной трехкомнатной московской квартиры и бесконечно длится полночь. И, как в «Степном волке», возникает синкретичный мультикультурный хронотоп: ведь на бал явились грешники всех времен и народов.

Замечательно, что сцена бала-маскарада есть во всех трех исследуемых романах. И во всех случаях эта сцена играет роль некоей кризисной кульминационной точки. Но есть и различия: так, бал Воланда не маскарад в строгом смысле, а писатель Федор свой бал пропустил, выпав из времени… Зато он завершил в этот промежуток роман: выпав из времени физического, писатель Федор переместился в метареальность. В то же время протягивается нить типологической корреляции между «Степным волком» и «Даром»: возлюбленные главных героев, Гермина и Зина Мерц, едут на бал прежде своих кавалеров, и обе интригуют их загадкой своего костюма.

В «Мастере и Маргарите» эффект беспредельности пространства, как и в «Степном волке», возникает во многом благодаря «бесконечной лестнице», по которой блуждала в темноте, прежде чем попасть в апартаменты Воланда, Маргарита:

«Тут стали подниматься по каким-то широким ступеням, и Маргарите стало казаться, что им конца не будет. Ее поражало, как в передней обыкновенной московской квартиры может поместиться эта необыкновенная невидимая, но хорошо ощущаемая бесконечная лестница» [*Б.,* т. 5, с. 241].

И тайна знаменитого «пятого измерения» — в симбиозе всех составляющих трехмерного хронотопа мира *физического* — *мистического* — *художественного*: тесная пространственно-временная площадка сцены в мире материальном (полночь в обычной московской квартире) преображается в беспредельную вечность инобытия, воссозданную воображением художника — автора макротекста.

Возникает и ерническая интерпретация «пятого измерения» — в монологе Коровьева о квартирном аферисте, сделавшем из обычной трехкомнатной квартиры шесть комнат и чуть было не превратившем их в квартиру шестикомнатную [*Б.,* т. 5, с. 243]. Говоря языком Набокова, деятельность коровьевского «проныры» — не что иное, как «недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение» [*Н.,* т. 4, с. 191]. Однако следующее «по классу измерение» мошенника не приняло, и тот очутился, вместо возвышенно-аллегорической тюрьмы земного мира, в супертесном помещении — в тюрьме физической. В этом эпизоде жулик пытался физическими средствами получить в свое распоряжение «беспредельность», но «беспредельность» объясняется простым мошенничеством. Перед нами пародия на интерпретацию «чудесного» в материалистическом ключе.

В булгаковском мире реальность «жизни действительной», в том числе и пространство/время, неуловимо переходят в фантастическую, и наоборот [276, 206, 278].

Само *время* здесь ведет себя алогично: прекращается — когда Маргарита перед вылетом случайно разбивает свои ручные часики. «С этими трещинками, покрывшими стекло часов, — пишет Л. Яновская, — в действие романа происходит важный поворот: время начинает свое *другое течение*»[[140]](#footnote-140). Это замечают и другие исследователи [62, с. 216].

Заметим, что «треснувшим» было в земной реальности *пенсне* Коровьева, трансформировавшееся в более солидный *монокль* на балу у Воланда, в инобытийной реальности.

Время может растягиваться — и тогда полночь длится до утра. Еще один не слишком явный, однако семантически значимый случай аномалии времени — исчезновение «второго жильца» «нехорошей квартиры». Об этом рассказано так:

«Однажды в **выходной день** явился в квартиру милиционер, вызвал в переднюю второго жильца <…> и сказал, что того просят на минутку зайти в отделение милиции в чем-то расписаться. Жилец <…> ушел вместе с корректным милиционером в белых перчатках. Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще никогда не вернулся. Удивительнее всего то, что, очевидно, с ним вместе исчез и милиционер» [*Б.,* т. 5, с. 75] (выделено мной. — *А. З.*).

А случилось это в **понедельник**. Получается нечто несуразное: понедельник — выходной день! Можно было бы, конечно, предположить ошибку Булгакова, однако более осмысленную трактовку сего феномена предложили Г. Лесскис и К. Атарова: в 1930–1931 гг. в Советской России отменили воскресенья, введя так называемые пятидневки и шестидневки [158, с. 299]. В этой системе выходные могли прийтись на любой день недели, в том числе и на понедельник. В абсурдной реальности Страны Советов и хронос ведет себя алогично.

Набоков среди рассматриваемых авторов отличается наибольшей долей жизнелюбия. Личность творческая, по убеждению писателя, может наслаждаться и земным бытием. Потому и хронотоп внешний представляет у него некоторый интерес для художника, а внутренняя антиномичность «метафикционального» хронотопа в его романах не всегда столь явна.

Так, почти неуловима метафикциональная «потусторонность» уже в первых строчках «Дара»:

«Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192… года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц)» [*Н.,* т. 4, с. 191].

О чем говорит этот, с вуалью загадочности implicit? Парадокс в том, что как раз точная датировка была бы фикцией, ибо романное повествование вымышленно. И, очевидно, русские писатели тонко чувствуют лживость правды фактической, правды «жизни действительной». Набоков правдив «в высшем смысле»: он сразу сообщает своему читателю, что материально-физическая конкретность повествования — лишь иллюзия и мираж. Истинна лишь бесконечность художественного вымысла — в ней и свершаются события романа. Да, именно там — в «…». Именно это «…» перемещает повествование в иное измерение — в метафикциональную «потусторонность».

Хронос «Дара» — *время неопределенное*, лишь видимо привязанное к «реальному», на самом же деле — аллегорическое. И хотя начальная дата — *1 апреля* — кажется абсолютно реальной, однако в контексте романа она — ключ к его метафорическому смыслу.

Одно значение реминисцентное: это дата рождения Гоголя, с нее зачинается одна из ведущих реминисцентных линий «Дара».

Другое предрекает алгоритм дальнейшего развития сюжета: ведь 1 апреля — день шуток и обманов. А это предвещает, что все обещанное, все, чем поманит судьба, не сбудется и окажется лишь миражем. Этот ключ срабатывает уже в первом эпизоде «Дара»: друг писателя Федора, Яков Александрович Чернышевский, заманивает героя к себе на вечер сообщением о якобы появившейся в газете рецензии на первый сборник его «Стихов». Все оказывается первоапрельской шуткой.

Профетизм начальной даты, впрочем, ограничен: она дает ключ к алгоритму развертывания повествования «реального», но никак не предвещает тех неожиданных даров из сфер духовной и творческой, которыми судьба с лихвой компенсирует герою его жизненные потери. Но об этом позже.

В плоскости мира материального все сыро и серо, дует мерзкий ветер, у читателя возникает подспудное ощущение, что писатель Федор все время движется в берлинской действительности по мертвому кругу «дуги» трамвая [*Н.*, т. 4, с. 268].

Но в жесткий каркас физической рутины внезапно врываются импульсы из «потусторонности» или из реальности сочиненной. Они словно пробивают бреши в «тонкой пленке плоти», и воображение художника устремляется по возникшему проходу — в мир свободного креативного воображения. Возвращение в пространство/время физического бытия всегда навевает тоску и уныние: «прямо из воспоминания <…>, прямо из оранжерейного рая прошлого, он пересел в берлинский трамвай» [*Н.*, т. 4, с. 264]. В основе всего романного повествования лежит принцип соединения «действительного» и метафикционального.

Зато выход из тусклого плоскостного мира физического в многомерную и яркую, многокрасочную реальность художественную переживается героем как освобождение, нечто подобное «трансцендентной гимнастике» Цинцинната Ц.

А читатель, затаив дыхание, наблюдает за пульсациями креативной памяти, которые переносят писателя Федора то в детство — в петербургскую квартиру и имение под Петербургом, то в реальность рождающихся стихов, то в пригород Берлина — имагинативный набросок повести о гибели Яши Чернышевского, то в сверкающий мир так и не написанной повести об отце, и, наконец, в XIX в. — реальность романа о Н. Г. Чернышевском, в Петербург, Лондон, Сибирь и т. д.

В беспредельность раздвигаются границы хронотопа. А сам Годунов-Чердынцев живет ленивой склонностью «придавать дарованному отрезку времени округлую форму бесконечности» [*Н.*, т. 4, с. 322].

В общую трехчастную картину мира и, соответственно, трехуровневый хронотоп органично вписывается образ-мотив *часов*, которыйпрочерчивает словесную ткань «Дара». Часы, по определению, воплощают собой физический отсчет времени *земного*. Однако в этом значении они у Набокова возникают нечасто, всего несколько раз [*Н.*, т. 4, с. 310, 443, 457, 479]. Причем дважды из них — в тексте «Жизнеописании Чернышевского», что логично, ибо герой писателя Федора знал только такое время — материальное.

В остальных случаях *часы* ведут себя скорее иррационально: если идут, то «ворча», как бы с трудом [*Н.*, т. 4, с. 203], или движутся в обратную сторону [*Н.*, т. 4, с. 215], или тянутся невыразимо медленно [*Н.*, т. 4, с. 217], или останавливаются — от гнева отца Годунова-Чердынцева [*Н.*, т. 4, с. 297]. И дажебольшие городские часы, которые измеряют время материальное, очевидно, точны, зато неопределенны по топосу: их «местоположение <…> он все обещал себе определить, но всегда забывал это сделать» [*Н.*, т. 4, с. 356]. И наконец, самый интересный вариант: выход сознания писателя Федора в моменты и периоды сочинительства из времени материального в реальность, где времени больше нет — в хронос метафикциональной вечности. Такое выпадение из времени, отсчитываемого *часами*, произошло,когда он, стремительно дописывая свой роман, буквально выпал в какую-то временную бездну [*Н.*, т. 4, с. 386].

Образ-мотив *часов* двойствен: он соединяет время объективное и субъективное. Его основная функция в повествовании — переключать время физическое в регистр креативно-имагинативного.

Высшее счастье для автора «Дара» — выход в инобытие, сотворенное воображением. Новые миры рождаются, когда «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира» [*Н.*, т. 5, с. 305–306], — писал он в автобиографическом романе «Другие берега». Здесь отчетливо видна внутренняя структура набоковского хронотопа: за ограниченным пространством письменного стола («четыре угла») «здесь и сейчас» открывается беспредельность бытия творящего воображения, а из хаоса небытия встает «весь круг времени целиком»[[141]](#footnote-141).

«Реальный» хронотоп «Дара», пульсируя, уплывает в направлении иных измерений, сдвигая повествование в миры трансцендентные и метафикциональные. Пространственно-временная площадка Берлина преображается в хронотоп *мифолого-фантастический*.

Здесь стоит обратить внимание и на особенность хронотопа других, кроме «Дара», набоковских книг: он всегда почти межнациональный и вневременный.

Самый полнокровный образчик набоковского «метафикционального» хронотопа — в романе «Ада». Здесь симбиоз *реальности* — *воображения* — *памяти* сформировал всеобъемлющую метафору «организованного сна», концепция которого коррелирует с «онирической» прозой сюрреалистов [118, с. 37–40].

Специфический хронотоп набоковских книг сформирован полилогизмом художественного мышления писателя. Подзаголовок «Ады» — «семейная хроника» — ориентирует текст на жанровую модель романа-хроники [325, 326]. Действие романа и в самом деле сосредоточено на ограниченном ***пространстве*** поместья Ардис, куда герои неизменно возвращаются, ***время*** строго хронометрировано, а в Ардисе оно имеет тенденцию к замедлению. Однако сходство это чисто внешнее. Отсюда иронично-пародийное «оживление» Аксакова и его героя, Багрова-внука, и «сигнальное» упоминание «Лета Господня»И. Шмелева [*Н1,* т. 4, с. 147–149, 387]. Перед нами образчик столь любимых Набоковым «“иллюзорных решений” — всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт» [*Н*., т. 5, с. 320–321].

На самом деле и Ардис — ***место*** не «ограниченное», а *соборно-мифологическое*, и ***время*** здесь не замедленно — оно представляет собой нерасчленимый симбиоз *прошлого* — *настоящего* — *будущего*, а хронометраж его, всегда подчеркнуто саркастичный [*Н1,* т. 4, с. 120], — не более, чем иллюзия.

Тема *времени*— одна из центральных в романе. Исследования Вана интерпретируют, в стиле популярных в ХХ в. научно-фантастических романов, современные концепции в физике [ср.: *Н1,* т. 1, с. 506–507; т. 4, с. 325], теории «текущего времени» А. Бергсона [ср.: *Н1,* т. 4, с. 362–363, 519] [245, 308] и др. На самом же деле «научность» трактатов героя не более чем видимость, к созданию которой стремился автор. Когда Набоков от лица своего героя выстраивает новую физико-математическую и одновременно философскую концепцию ***времени***, претендующую на «научное» объяснение «реального мира», он тайно указывает читателю на условность художественного времени в со­творенной им реальности:

«Я отсек сиамское Пространство вместе с поддельным будущим и дал Времени новую жизнь. Я хотел написать подобие повести в форме трактата о Ткани Времени, исследование его вуалевидного вещества, с иллюстративными метафорами, которые исподволь растут, неуловимо выстраиваются в осмысленную, движущуюся из прошлого в настоящее любовную историю, расцветают в этой реальной истории и, столь же неприметно обращая аналогии, вновь распадаются, оставляя одну пустую абстракцию» [*Н1,* т. 4, с. 540–541].

Категории ***времени*** и ***пространства*** в «Аде» не характеристики «реального» мира, но ***образы***, на равных взаимодействующие с образами персонажей, с метафорами, сюжетными мотивами и др. и органично вплетенные в словесную ткань романа. Перед нами художественная реализация теории ***литературного хронотопа***, о которой писал М. Бахтин:

«В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»[[142]](#footnote-142).

И когда герой «Степного волка» в конце своего путешествия по лабиринтам «Магического театра» говорит: «С тех пор [с момента начала его блужданий. — *А. З.*] миновало сто лет» [*Г.,* т. 2, с. 389], — это пройденные комнаты превратились в сто лет. Здесь ***топос*** преобразовался в ***хронос***, а «время превратилось в пространство» [*Г.,* т. 2, с. 371], как у Набокова.

В «Даре» подобные преображения — слияния *времени* и *пространства —* происходят благодаря *креативной памяти*. А в «Аде» достижение той высшей ***точки***, где свершается *тотальное освобождение духа*, о котором мечтали сюрреалисты, свершается ***здесь и сейчас*** [*Н1,* т. 4, с. 75] — в момент *соития Вана Вина и Ады Вин* «где-то в Северной Америке, в девятнадцатом веке, — будучи наблюдаемым в звездном свете вечности» [*Н1,* т. 4, с. 213].

Да и сама их любовь существует вне пространственно-временного измерения:

«Я никогда никого в моей жизни не полюблю так, как тебя, никогда и нигде, ни в вечности, ни в бренности, ни в небесах, ни в Ладоре, ни на Терре, куда, говорят, отправляются наши души» [*Н1,* т. 4, с. 155].

О том, что национально-пространственные *декорации* и *макеты* его книг — все эти русские, английские, немецкие, французские «площади и балконы» — всегда были весьма условны и исключительно субъективны, Набоков говорил не однажды [ср.: *Н1,* т. 2, с. 378–379, 382–383]. Но топография «Ады» по своей пестроте уникальна. Причем фантастическая разноплеменная сценическая площадка возникает чаще всего по принципу ассоциативно-фонетическому [ср., например, «газеты Ладоры, Ладоги, Лагуны, Лу­гано и Луги» — *Н1,* т. 4, с. 178].

Образная метафизическая матрица сего эстетического феномена дана на первых страницах «Ады»:

«Бабка Вана по матери, Дарья («Долли») Дурманова, приходилась дочерью князю Петру Земскову, губернатору Бра-д'Ора, американской провинции на северо-востоке нашей великой и пестрой отчизны, в 1824-м женившемуся на Мэри О'Рейли, светской даме ирландской крови» [*Н1,* т. 4, с. 13].

Иноязычные метаморфозы русских имен (Дарья — Долли), для русских дворянских семей и русских романов (вспомним толстовских Кити, Долли, Пьера и др.) типичные, в сочетании со столь же типичным смешением кровей «постепенно и плавно» мутируют, преображаясь в топографические гибриды. Затем эти возникшие путем «перекрестного скрещивания» [*Н1,* т. 4, с. 69], или «инбридинга» [*Н1,* т. 4, с. 131] топографо-культурологические мутанты, вроде *госпожи Тапировой, француженки, говорившей, впрочем, по-английски с русским акцентом; русского зеленого доллара; мягкого ладорского французского; чусской клиники П.О. Темкина; аризонского русского; дройни; языков креолизированного и канадийского* и др., заселят пространственно-временную площадку романа.

Литературный хронотоп в «Аде» *мифолого-фантастический*: *время* = *пространству*[*Н1,* т. 4, с. 74, 75, 151, 152, 155], а пространственно-временная модель вне(=меж)национальна и вневременна.

Один из нерешенных вопросов в булгаковедении — о времени действия в булгаковском романе. Б. Соколов приурочил его к 1929 г. [235, с. 309], А. Зеркалов — к 1937-му [104, с. 9]. Есть и другие варианты, например, 1933 г. [199, с. 14] Однако время булгаковского романа не может быть означено конкретно, ибо реалии быта указывают на различные хронологические периоды [158, с. 98–99, 297–300].

Точно определить время действия булгаковского романа невозможно еще и потому, что пасхальное воскресенье в промежутке 1927–1939 гг. не имеет реального аналога. Только однажды, в 1929 г., промежуток со среды по воскресенье приходился на майские дни. Пасха в тот год была 5 мая. Но в этом случае *среда* — 1 мая, однако в тексте нет ни малейших следов праздничных мероприятий — вполне будничный день [158, с. 98–99]. В Советской России могли не заметить Пасхи, но 1 мая — никогда.

В процессе работы над текстом «Мастера и Маргариты», как показала Л. Яновская, Булгаков шел от точной датировки событий к сосредоточенности на *днях недели* — от среды до утра воскресенья [278, с. 710–720]. И это единственная хронологическая конкретика в романе, но она явно универсально-мифологична.

Булгаков для того и сделал время действия своего романа неопределенно-расплывчатым, чтобы создать эффект его мифологичности.

Что касается топосов «Дара» и «Мастера и Маргариты», то булгаковская Москва, как и набоковский Берлин, кажутся исключением в ряду примеров «метафикционального» хронотопа, ибо сценическая площадка здесь, казалось бы, предельно конкретна [243, 52, 202, 185, 235, 158, 248]. Однако топографическая конкретность и точность в урбанистических реалиях у обоих писателей — лишь одна из многочисленных «кажимостей» их романов.

Для Булгакова характерна «тенденция к мифологизации городского пространства»[[143]](#footnote-143). Согласитесь, если на террасе Румянцевского дома сидит дьявол, а нагая Маргарита летит над Москвой по «действительному» маршруту из особняка в одном из переулков Арбата через Лысую гору под Киевом и прилетает в «дом № 302-бис на Садовой»; если свита Воланда с *мастером* и его подругой (уже умершими!) летят над московскими улицами Пречистенкой, Волхонкой, Моховой и т. д., а затем прощаются с Москвой с самой высокой точки города — с Воробьевых гор, — то само физическое пространство Москвы оказывается сакральным.

Московские сцены в «Мастере и Маргарите» представляют собой оригинальный сплав топографической конкретики и фантасмагории. Сам этот синтез сверхфантастичен. То же самое можно сказать и о хронотопе Ершалаима: историко-топографически он предельно точен [278, с. 513], но ведь в декорациях материального мира перед нами — вымышленная реальность художественного текста.

По аналогичному принципу соединения «реального» с художественным вымыслом строится и топос набоковского «Дара». На уровне физической реальности действие романа происходит на конкретной сценической площадке Берлина, которая в качестве таковой исследователями и рассматривается [248, с. 114–115]. Однако надо заметить, что хотя большинство берлинских улиц в «Даре» «настоящие» (то есть их названия имеют реальные прототипы), да и до чертей на крышах «действительных» зданий у Набокова дело не доходит, — тем не менее топонимы порой обрастают аллюзийными контекстовыми связями и обретают подспудный (чаще всего иронично-игровой) смысл.

Так, Танненбергская улица, на которой разыгрывается неподвижно-мертвенная сцена implicit’а, «носит название деревни в Восточной Пруссии, близ которой в 1914 г. немецкие войска нанесли сокрушительное поражение наступавшей русской армии»[[144]](#footnote-144). Живя в квартире на этой улице, герой действительно потерпел неудачу — творческую: не состоялся роман об отце. А название улицы, на которую писатель Федор переехал и где встретил свою возлюбленную Зину Мерц, — Агамемнонштрассе — иронично подсвечивает античным мифом напряженную психологическую ситуацию в семье Щеголевых [248].

Даже названный в романе своим «настоящим» именем Груневальдский лесопарк отсвечивает у Набокова неким ирреально-аллегорическим свечением возникающих ассоциаций с Эдемским садом, где люди еще могли себе позволить разгуливать нагими, как и Годунов-Чердынцев в Берлине конца 1920-х гг.

Зато предельно точна, как может показаться, метафора топографического указания, завершающая вторую главу: «Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской — до улицы Гоголя» [*Н.*, т. 4, с. 327].

И вновь конкретика топоса этой фразы снята ее неопределенностью: ведь улиц Пушкина и Гоголя в России множество, и, следовательно, расстояния между ними разные. Но автору не важно, где и на каком расстоянии друг от друга располагаются эти улицы в России, — это Муза Годунова-Чердынцева переселяется из мира Пушкина в мир Гоголя.

«Метафикциональный» хронотоп романов Гессе, Набокова и Булгакова обнаруживают типологическое сходство:

* на уровне структуры — контраст внешнего и внутреннего, имагинативного;
* соединения в хронотопе «реального» и метафикционального;
* аномалии течения времени: замедление, остановка и растягивание, сдвиги и накладки, «обратный ход» и др.

Романы «Дар» и «Мастер и Маргарита» обнаруживают также типологическое сходство в приемах создания эффекта безграничности «внутреннего» хронотопа: мифолого-фантастическое время, расширение «реального» урбанистического топоса до беспредельности.

В определенном смысле символ амбивалентной сущности «метафикционального» хронотопа — любимая Гарри Галлером «площадочка с араукарией» [*Г.,* т. 2, с. 202]: заключенный в аккуратную клетку мещанского обихода прекрасный диковинный цветок, увлекающий воображение в тот безграничный сияющий мир воображения, о котором мечтали и набоковские, и булгаковские герои.

Хронотоп «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты» воплотил трагическую антиномию порабощенности личности в физическом мире и ее безграничной свободы в сфере творящего духа.

## Интертекстуальность и реминисценции

Едва ли не доминантную роль в поэтике мистической метапрозы Гессе, Набокова и Булгакова играет *интертекстуальность*.

Сам термин возник в рамках философско-эстетической концепции постструктуралистов о «текстовой» природе бытия человеческого сознания (А.-Ж. Греймас, Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Деррида и др.). Со второй половины ХХ в. идеи постструктуралистов обрели авторитетность, и широкое распространение получила методология поиска «ключей» к художественным текстам. В современном литературоведении эта методологическая тенденция по-прежнему остается модной, а проблема интертекстуальности и по сей день не потеряла своей актуальности.

Исключительная реминисцентно-аллюзийная насыщенность романов Гессе, Набокова и Булгакова делает интертекстологическую методику анализа их произведений вполне естественной. Однако, как всегда, есть опасность переусердствовать.

А потому — несколько соображений по этому поводу.

Термин «интертекстуальность» ввела в научный обиход Ю. Кристева — по аналогии с концепцией «диалогизированного слова» и полифонии М. М. Бахтина [145, с. 97–124]. Однако, в отличие от М. Бахтина, для которого полифонизм — неслиянное взаимодействие «голосов» индивидуальных сознаний, болгарская исследовательница имела в виду, как справедливо отмечает Г. К. Косиков, нечто иное, а именно, динамическое взаимодействие «между внеположными индивиду, безличными — сверхсубъективными досубъективными — словесно-идеологическими инстанциями (текстами и дискурсами), которые лишь “встречаются” и “переплетаются” в отдельных индивидах, в свою очередь оказывающихся не чем иным, как подвижными текстами, находящимися в процессе “взаимообмена” и “перераспределения”»[[145]](#footnote-145).

Еще более существенно другое принципиальное отличие, первопричина предыдущего — сама концепция роли автора в художественном тексте. М. Бахтин отрицал идеологический монологизм традиционного романа, противопоставляя ему полифонизм Ф. М. Достоевского. Однако позиция автора в романах Достоевского отнюдь не признавалась ученым ничтожной — предполагалось иное ее качество. М. Бахтин сформулировал качественно новое понимание «вненаходимости» автора по отношению к тексту и его роли в произведении:

«Автор — носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его, — писал М. М. Бахтин, — <…> Сознание автора есть сознание сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали ли бы фальшивыми это сознание»[[146]](#footnote-146).

Главенствующая роль автора как организатора эстетического целого произведения сохраняется. *Воля автора* реализует себя во всех элементах художественного целого произведения. Впрочем, постструктуралисты вполне последовательны, когда, провозгласив тезис о «смерти автора», одновременно вводят понятие «текст»взамен «произведения» [37, с. 413–423]. Ведь структуры системные могут возникать исключительно по воле мыслящего субъекта — самопроизвольно ничего системного и целостного никогда и нигде не возникало.

Различения двух ипостасей автора — индивидуально-личностной и творящей — необходимо для выработки методологически корректной стратегии анализа художественного произведения, а также для правильного понимания закономерностей творческого процесса. М. М. Бахтин подчеркивал качественное различие даже между комментариями автора к своему произведению, высказанными до или после его написания (принципиально аналогичная позиции *читателя*), и его особой позицией, возникающей в процессе сотворения данного текста (позиция *автора* — *творца*)[[147]](#footnote-147). Только последнюю следует признать собственно *авторской позицией*.

В отличие от М. Бахтина, с его сложными концептуальными построениями, постструктуралисты решают проблему Автора вполне однозначно — выдвинув тезис о «смерти автора» в тексте. Этот тезис выдвинул М. Фуко в программной статье «Что такое автор?» [255, 37]. Аналогично понимал проблему и Р. Барт:

«Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат — из цитат без кавычек»[[148]](#footnote-148).

Смысл постструктуралистической концепции в том, чтобы, выведя создателя «за скобки» написанного им текста, оставить его творение во всевластии читателя и интерпретатора. Идеалом в этом смысле должен был бы стать субъект *автоматического письма*.

Постструктуралистическая концепция «смерти автора» предполагает отказ от герменевтического подхода к тексту. Если учение герменевтиков [270, 84, 74, 256, 216, 217] утверждало наличие семантического ядра в произведении и выдвигало тезис о постижении его как о доминанте истинно научного анализа текста, то постструктурализм, напротив, отрицает самую возможность такого постижения, признавая тотальную поливалентность любого текста. Стратегия семантической множественности Р. Барта, Ж.-Ф. Лиотара и других постструктуралистов пришла на смену философии единства и целостности Г.-Г. Гадамера и его единомышленников. Р. Барт писал:

«Текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста» [[149]](#footnote-149).

И это справедливо.

Одушевляющее работы постструктуралистов стремление уйти от однозначности при интерпретации произведения, противопоставив ему принцип поливалентности, во многих отношениях безусловно оправданно.

Однако бесспорность того факта, что функционирование текста в активном сознании многих читателей рождает множество его интерпретаций, а любая интерпретация субъективна и релятивна, отнюдь не отрицает главенствующей роли его создателя в организации и построении идейно-эстетического целого произведения, а также не может служить достаточным основанием для отрицания права читателя стремиться к постижению авторского замысла и его реализации.

Действительно, с точки зрения общефилософской, экзистенциальной нет и не может быть в принципе индивидуального сознания, которое бы владело истиной. Иначе обстоит дело в контексте проблематики креативно-эстетической: в художественном произведении истиной обладает его творец. Автор может сознательно отказываться от поиска истины — в том случае, если он хочет показать релятивность или амбивалентность бытия. Но это тоже позиция — личности и творца.

Проблема *читателя* выдвигается в постструктурализме на первый план: именно он оказывается главным действующим лицом в процессе функционирования текста. «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»[[150]](#footnote-150) — писал Р. Барт. Однако проблему оппозиционно-коррелирующей пары *автор — читатель* нельзя решать по принципу «или — или», отсекая один из членов.

Ведь текст «оживает» лишь в процессе игры между *автором* и *читателем* [164, с. 97–125]. Только тогда возникает «резонансное пространство» текста — «необъективное игровое пространство», понимаемое «как вторая реальность, некое идеальное измерение, которое, входя в сознание читателя, начинает “вибрировать в нем как некий внутренний голос”, помогая преодолению противопоставленности субъекта и объекта и созданию текста как результата сотворчества автора и читателя» [[151]](#footnote-151).

Очевидно также, что эта игра может в равной мере как обогащать, так и объеднять текст, а читатель «играющий» может либо приближаться к постижению истинного, то есть заложенного автором семантико-художественного ядра произведения, или удаляться от него.

Здесь я бы выделила три типа читателя, в соответствии со степенью его свободы от текста:

* любитель — многих цитаций «не узнает», отчасти потому, что не владеет всей культурной информацией, которой владеет автор, отчасти же потому, что и не настроен на «узнавание», — такой читатель много теряет при чтении;
* профессионал — стремится постичь мысль автора-творца, а соответственно, он должен быть практически неограничен в своей культурной информированности, чтобы «узнавать» цитации, заложенные в произведение автором; он максимально близок кругозору автора;
* читатель-постструктуралист — абсолютно свободен, ибо видит в тексте главным образом лишь источник изысканных филологических «удовольствий» [37, c. 462–518].

В первом случае *кругозор читателя* (А) < *кругозора автора* (Б); во втором — А стремится к Б, а в третьем А жаждет полной независимости от Б.

Вполне допустимы и оправданны, разумеется, все три варианта отношения к тексту, однако в научном плане продуктивен только второй тип.

Вопрос о культурной памяти *читателя* влечет за собой следующий: чьей памяти? Памяти *читателя* или… самого текста? Память *читателя* всегда ограничена его культурным кругозором, и даже если последний чрезвычайно широк и объем его стремится к бесконечности, — такая *память* субъективна. Память текста объективна, ибо она ограничена креативной волей автора.

Игнорирование активной *воли автора* в организации нового эстетического целого в процессе отбора и расположения внутри гипертекста составляющих его текстов [297] неправомерно прежде всего потому, что тем самым нарушаются «права текста как такового» — самостоятельного семиотического знака.

Само понятие о правах «текста как такового»[[152]](#footnote-152) ввел в научный обиход авторитетный идеолог постмодернизма нашего времени — У. Эко. Мнение автора культового романа ХХ в. «Имя Розы» тем более значимо, что в его собственных романах роль реминисцентно-аллюзийного подтекста смело можно признать главенствующей.

Но вот вопрос: говоря о «тексте как таковом», имел ли в виду итальянский культуролог текст абсолютно независимый от своего создателя и безгранично открытый читательским интерпретациям, или же нечто иное и новое в сравнении с концепциями Р. Барта, М. Фуко и других постструктуралистов? Очевидно, последнее, ибо У. Эко подчеркивает, что смысл и содержание текста могут соответствовать или не соответствовать воле интерпретатора:

«В промежутке между непостижимым намерением автора и спорным намерением читателя присутствует прозрачное намерение текста как такового, которое самостоятельно отметает любые несостоятельные интерпретации»[[153]](#footnote-153).

С одной стороны, «текст <…> есть приспособление, созданное, чтобы спровоцировать появление как можно большего количества толкований»[[154]](#footnote-154). Однако очевидна и семиотическая константа текста:

«В промежутке между непостижимой историей текстотворения и бесконтрольным самотеком его будущих прочтений текст как таковой по-прежнему представляет собою утешительную в своем постоянстве сущность, надежную опору для всех нас»[[155]](#footnote-155).

Это свидетельство одного из ведущих культурологов нашего времени выглядит загадочно, нечто даже мистическое мерцает в его подтексте. Ибо если ни автор и ни читатель не владеют текстом, то кто же?

Чтобы ответить на этот вопрос, думаю, следует вспомнить М. Бахтина: собственно авторское отношение к тексту существует лишь в процессе самого сочинительства. «Текст как таковой» реализует волю автора в момент творения. Замысел автора, по справедливому определению У. Эко, и в самом деле «непостижим», ибо следует признать, что он умирает вместе с окончанием процесса сочинительства, но навсегда остается «текст как таковой» — плод креативной энергии автора, рождающий множество интерпретаций в сознании *читателя*. Уважать «права текста как такового» — необходимое требование к *читателю*.

И здесь полезно вспомнить основанную на герменевтическом подходе к художественному тексту концепцию непрерывного процесса переос­мысления художественного текста, высказанную еще в 1980-х годах чешскими учеными В. Костшицей и И. Поспишилом [320, с. 7–14, 92–99]. Рецепцию литературного произведения, писал В. Костшица, определяют два главных момента:

«неисчерпаемость внутреннего содержания выдающегося произведения и бесконечная изменчивость исторических условий, в которых оно воспринимается <…> каждое новое поколение вырабатывает свой тип отношения к конкретным культурным ценностям, делая акцент, в соответствии с задачами и требованиями времени, на те со­ставляющие, которые представляются наиболее важными <…> для современности»[[156]](#footnote-156).

Как бы в развитие этой мысли И. Поспишил вводит понятие «свободной смысловой валентности»:

«Если воспринимающая среда найдет в воспринимаемом произведении свободную валентность и соответствующий элемент в своей системе, может возникнуть новая интерпретация произведения»[[157]](#footnote-157).

Именно способность художественного текста образовывать новые «смысловые валентности» определяет потенциал его возможных интерпретаций в новых культурно-исторических условиях. Вместе с тем каждое художественное произведение заключает в себе ограниченное число возможных трактовок, а его смысловая структура «открыта» лишь относительно, так как существует «неделимое» смысловое ядро — авторская концепция мира и человека, воплощенная в данном произведении и обусловившая его идейно-эстетическую целостность.

Каждое новое открытие классического произведения, отмечал В. Костшица, неизбежно упрощает его «многослойную» структуру, ибо дает особый ракурс восприятия. Но одновременно действует и противоположный фактор — синтезирующий, благодаря чему происходит накопление интерпретаций и творческое взаимообогащение традиций. В результате, вырабатывая свое отношение к художнику, каждое новое поколение синтезирует все более многообразный опыт предшествующих эпох. Поэтому на каждом новом этапе рецепция феномен творчества «классика» оказывается все более сложным и многогранным. Ю. М. Лотман говорит о *тексте как о смыслопорождающем устройстве* [164, с. 17–125].

Главное и вполне очевидное положительное следствие работ Р. Барта, М. Фуко и других теоретиков постструктурализма заключается в том, что они заставили переосмыслить само содержание понятия «автор» и скорректировать традиционное представление о нем как оличности человека, обладающего индивидуальными социально-психологическими и биографическими чертами, нравственными качествами, эстетическими пристрастиями и личным жизненным опытом. Такпонятая личность автора может отразиться в произведении в большей или меньшей, а то и вовсе в минимальной степени, как, впрочем, и в степени максимальной. Но **творящая ипостась** автора безусловно доминирует в произведении, организуя и созидая «вторую реальность» поэтического мира, а отличительные черты его креативной индивидуальности запечатлеваются на каждом элементе этого мира.

Главный недостаток постструктуралистической концепции интертекстуальности в том, что она не учитывает семантической функции реминисцентно-аллюзийного подтекста в художественном произведении. И здесь особое значение приобретает вопрос о том, как функционирует та или иная реминисценция в контексте произведения.

На современном этапе развития семиотики и теории искусства стало очевидным, что наиболее уязвимая составляющая постструктуралистических теоретических построений — именно концепция «смерти автора». В снятом виде для современного исследователя интертекстуальность предстает как «устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст — это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с данным произведением *in absentia* <…> или включается в него *in presentia*»[[158]](#footnote-158).

Очевидно, что тексты могут взаимодействовать между собой, только будучи включенными в кругозор некоего активного сознания. Поэтому литературоведческий анализ предполагает четкое разграничение реминисценций: эксплицитных — сознательных (художественно функциональных) или бессознательных, имплицитных, с одной стороны, и аллюзий, самостоятельно возникающих у читателя, с другой.

Бессознательные реминисценции «живут» в культурном сознании автора, он их использует как «готовое слово-образ», как «кирпичики» для своих произведений, наряду с другими образами и сюжетами из «жизни действительной». Анализ таких, бессознательных цитаций представляет безусловный интерес, но скорее с точки зрения исследования закономерностей или особенностей творческого процесса данного писателя, чем поэтики его произведений.

Художественно функциональны все литературные образы и сюжеты, сознательно рассчитанные на «узнавание» читателем. Здесь каждый гипотекст не только расположен под верхним слоем, но и «просвечивает» сквозь него, создавая его глубинную семантическую перспективу. Соки «привитого» (пользуясь выражением Ж. Женетта) гипотекста начинают жить в гипертексте, пропитывая его ткань. Цель интертекстуального анализа в таком случае — и выявить гипотекст, и обнаружить его художественную функцию в гипертексте.

Принципиально иной вид аллюзий — ассоциации, возникающие самостоятельно, независимо от воли писателя. Выразительный пример тому — известная монография Н. Букс о прозе В. Набокова «Эшафот в хрустальном дворце». Работа интересна по преимуществу тем, что воссоздает бытие художественного мира Набокова в воспринимающем кругозоре современного читателя — интеллектуала и литературоведа. В подавляющем большинстве случаев указанные и проанализированные в ней аллюзии существуют в мире свободного воображения исследовательницы. Они представляют безусловный интерес, хотя, как правило, не научный. Впрочем, если «переклички» подобного рода и не входят в кругозор сознания автора произведения, то они ценны тем, что создают новый, современный контекст артефакта.

Вопрос о функциональности той или иной цитации в художественном тексте сложен и однозначного решения не имеет. Набоков, например, писатель в плане требований к эрудиции и уровню культурного развития своего читателя высокомерный: он предполагает своим vis-à-vis интеллектуала, чей лингво-литературный кругозор равен его собственному, ибо автор «Дара» организует игровое пространство своих произведений, используя все ему самому доступные культурологические «знаки». Ну, а кто не нашел и не распознал, тот профан. В случае с Набоковым исследователь может быть практически на 100% уверен, что найденная им цитация автором предполагалась, зато может быть столь же уверен и в том, что вычленил и осмыслил лишь малую долю аллюзий, заложенных в текст автором. Это неустойчивое равновесие должно поселить в душе исследователя относительное спокойствие.

Ситуация с Булгаковым несколько иная: автор «Мастера и Маргариты» гораздо более демократичен и ориентируется на читателя хотя и культурного, интеллектуально развитого, но все же не беспредельно. В художественном мире М. Булгакова функциональны культурологические «знаки», входящие в кругозор человека интеллигентного, высокого уровня развития. Поэтому если и можно предположить, например, что сам писатель ознакомился детально с римским и иудейским законодательством и судопроизводством периода раннего христианства, то использовать все эти тонкости как художественно значимые, а тем более выстраивать аналитический сюжет на базе столь эксклюзивной информации он, конечно же, не стал бы, так как учитывал, что с этими данными, вероятнее всего, незнаком его читатель [102, с. 72–77].

Замечательный пример того, как историко-культурная аллюзия, *функциональная* внутри авторского кругозора, не стала таковой в сознании читателя — предыстория написания поэмы «Граф Нулин», рассказанная самим Пушкиным в «Заметке о “Графе Нулине”». Ю. Н. Тынянов увидел в пушкинском рассказе пример *глубоко запрятанной пародии* — пьесу У. Шекспира «Лукреция» [247, с. 226].

Художественное произведение, возникнув в сознании автора и функционируя внутри егокак *пародия* на другой текст или на реальное историческое событие, для читателя могло стать или не стать *пародией*,в зависимости от обстоятельств внешнего порядка, — в этом случае проявляется ограниченность воли *автора* — *субъекта*, с одной стороны, и преимущественная активность (точнее, пассивность) воспринимающего сознания *читателя* — с другой.

Художественная функция «узнаваемых», художественно функциональных реминисценций может быть двоякой: создание в воображении читателя многоплановой историко-культурной перспективы произведения в целом, а также отдельных его эпизодов или же иронично-пародийное переосмысление той или иной литературной традиции.

Понятно, что границы между различными типами литературных и историко-культурных реминисценций и аллюзий относительны и подвижны: бессознательные, *нефункциональные*цитации могут в читательском сознании обрастать своими, автором не предусмотренными аллюзи*й*но-ассоциативными связями и таким образом становиться *функциональными*.

Вообще все три вида цитаций — *сознательные*, *бессознательные* и *рецептивные* — могут быть функциональны, но по-разному и в различных областях литературоведческого анализа. *Бессознательные* — при изучении творческого процесса, *рецептивные* — рецептивной поэтики, *сознательные* — поэтики произведения.

В нашей работе мы будет анализировать по преимуществу цитации *сознательные* и *функциональные*.

*Интертекстуальный* пласт «вершинных творений» Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова предоставляют современному литературоведу неограниченное поле для научных изысканий в этой области.

## Реминисцентно-аксиологическая ориентация в прошлое

### «Степной волк»

Одна из важнейших особенностей культурного сознания Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова — его аксиологическая ориентация *в прошлое*. В канун 1918 г. Булгаков писал сестре Надежде:

«Мое окружение настолько мне противно, что я живу в полном одиночестве <…> Я с умилением читаю старых авторов <…> и упиваюсь картинами старого времени. Ах, отчего я опоздал родиться! Отчего я не родился сто лет назад!» [*БП*, с. 16.]

Эти слова как нельзя лучше выражают и мироощущение Гессе и Набокова.

Однако гений всегда парадоксален, часто на грани антиномичности. В отношении создателей «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты» это как нельзя более верно. Яркие выразители экспериментальных устремлений литературы ХХ в., *Гессе — Набоков — Булгаков* в то же время принадлежали к художникам «классической» ориентации. Эстетический идеал Гессе — это искусство «бессмертных» Гете и Моцарта, для Набокова — Пушкина, Гоголя, Тютчева, Чехова и Л. Толстого. Наконец, те же Пушкин и Гоголь, но еще и Достоевский, Сервантес, Гете, Мольер— для Булгакова. Единственный, как мы уже говорили, аксиологически неоднозначный среди названных культурно-эстетических явлений — это Достоевский.

Отсюда — доминантное значение *интертекстуального* подтекста в художественных стилях всех трех писателей. Важная особенность их *игровой* поэтики — исключительная реминисцентная насыщенность текстуры «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты», которая буквально пронизана сетью изысканных и прихотливых цитаций, парафраз и аллюзий, палимпсестов и пастишей из мировой литературы.

Интертекстуальный подтекст романов Гессе, Набокова и Булгакова далеко не всегда выполняет аксиологическую функцию ориентации на искусство прошлого как на высший культурно-эстетический идеал. Произведениям писателей свойственна *пародийность* в широком смысле — вплоть до иронично-саркастической перелицовки классических мотивов и образов. Однако и в случае иронической перелицовки творений «великих» интертекстуальная стратегия *Гессе* — *Набокова* — *Булгакова* вовсе не превращает классику в объект профанации — цель ее во многом парадоксальна.

Важнейшие отличительные особенности *интертекстуальности* Гессе, Набокова и Булгакова во многом неотделимы от специфики художественного стиля писателей, сплавившего в единое целое трехчастную модель мироздания: реальность ***физическая*** — ***иррационально-трансцендентная*** — ***художественная***.

Две реальности — инобытийная и художественная — образуют в «Степном волке», «Даре» и «Мастере и Маргарите» синтетический сплав.

«Метафикционально» трансцендентное бытие булгаковского мастера: в своем вечном «покое», преобразившись в мастера из XVII–XIX вв., он будет писать гусиными перьями, а в гости к нему придут Шуберт, Фауст… И сочиненный мастером роман о Пилате продолжится в реальности мистико-трансцендентной. Что касается образа Воланда, то он буквально соткан из густой сети литературных, а более широко — культурных реминисценций . Насыщенно аллюзиен и образ Иешуа. В набоковском «Даре» выход повествования на уровень трансцендентности также совершается через художественную реальность сочинений писателя Федора, и прежде всего его романа «Жизнь Чернышевского».

Инобытие в «Степном волке» необычно: это не только реальность мистико-иррациональная, но также «метафикциональная». Вечность, объясняет Гермина, «это царство по ту сторону времени и видимости <…> туда, Степной волк, устремляется наше сердце, и потому мы тоскуем по смерти. Там ты снова найдешь своего Гете, и своего Новалиса, и Моцарта, а я своих святых, Христофора, Филиппо Нери — всех» [*Г.,* т. 2, с. 335].

Туда «входят музыка Моцарта и стихи твоих великих поэтов, в нее входят святые» [*Г.,* т. 2, с. 334].

Для Гессе, так же как и для Набокова и Булгакова, характерна субъективная концепция сотворения художественного образа «реальной» исторической личности. Поэтому, порой посмеиваясь над собственной версией той или иной личности из прошлого, в глубине своего творческого воображения писатель убежден в собственной правоте, ибо только в процессе сочинительства открывается правда — о Гете и Моцарте в «Степном волке» и о Чернышевском в «Даре», о Пилате и Иисусе в «Мастере и Маргарите». Но только сочинитель обладает знанием правды, ибо способен дать жизнь тому, «чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было».

В «метафикциональной» вечности «Степного волка» обитают «бессмертные» духовные индивидуальности, сконцентрировавшие в себе высшие ценности культурного сознания человечества.

Но не только образы «великих» или просто известных в истории мировой культуры людей ткут сеть реминисцентно-аллюзийных мотивов романов Гессе, Набокова и Булгакова — чрезвычайно важна здесь роль собственно интертекстуального пласта.

В «Степном волке», «Даре» и «Мастере и Маргарите» *вечность* ***металитературна*** еще и потому, что сам ***иррационально-трансцендентный***уровень бытия здесь пронизан сетью культурно-литературных реминисцентных мотивов.

*Жизнетворчество*, воплощенное у Гессе в образной идее *игры в бисер*, есть не что иное, как «игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры, она играет ими примерно так, как во времена расцвета искусств живописец играл красками своей палитры» [*Г.,* т. 4, с. 12].

В глубинах текстовой реальности «жизни действительной» берет свое начало очень важная реминисцентная тема «Степного волка» — *Достоевский*: «В нескольких томах Достоевского, — как бы мимоходом отмечает рассказчик-издатель, — густо торчали исписанные листки» [*Г.,* т. 2, с. 200].

И вот это лишь мелькнувшее замечание прорастет в реальности «Магического театра» — в трагической развязке истории отношений Гарри и Гермины, за вывеской *Как убивают любовью*. Сперва, еще на бале-маскараде, в «буферной зоне» между реальностями мира материального и метафикционального, был «свадебный танец» Гарри с его возлюбленной, долгий и «странный»:

«Я принадлежал ей. И она отдавалась — танцем, взглядом, поцелуем, улыбкой. Все женщины этой лихорадочной ночи, все, с которыми я танцевал, все, которых я разжигал, все, которые разжигали меня, все, за которыми я ухаживал, все, к которым с жадностью прижимался, все, которым смотрел вслед с любовной тоской, слились и стали той единственной, которая цвела в моих объятиях» [*Г.,* т. 2, с. 353].

Затем слово «свадьба» всплыло еще раз, уже за последней дверью «Магического театра» [*Г.,* т. 2, с. 389]. И вот, наконец, открыв одну из дверей, герой увидел *простую и прекрасную картину*:

«На коврах, покрывавших пол, лежали два голых человека, прекрасная Гермина и прекрасный Пабло, рядышком, в глубоком сне, глубоко изнуренные любовной игрой, которая кажется ненасытной и, однако, так быстро насыщает» [*Г.,* т. 2, с. 389].

И тогда —

«Под левой грудью Гермины было свежее круглое пятно с темным кровоподтеком, любовный укус, след прекрасных, сверкающих зубов Пабло. Туда, в этот след, всадил я свой нож во всю длину лезвия. Кровь потекла по белой нежной коже Гермины. Я стер бы эту кровь поцелуями, если бы все было немного иначе, сложилось немного иначе. А теперь я этого не сделал; я только смотрел, как текла кровь, и увидел, что ее глаза на секунду открылись, полные боли и глубокого удивления» [*Г.,* т. 2, с. 389–390].

Вся эта сцена — оригинальная парафраза финала трагической линии *Рогожин* — *Настасья Филипповна* в романе «Идиот». Разумеется, различны как характеры героев, так и психологические рисунки любовных треугольников *Настасья Филипповна* — *Рогожин* — *Мышкин*, с одной стороны, и *Гарри Галлер* — *Гермина* — *Пабло*, с другой. Однако, как у Достоевского убийство произошло ***после свадьбы***, причиной чего стала ***ревность***, а «нож» Рогожина ожидал Настасью Филипповну уже с первых страниц романа, так и смерть Гермины от рук ревнивца была «предсказана» с самого начала их встреч с Гарри. Наконец, одинаков «почерк» преступления — «точечный» удар ножом под левую грудь. А надпись *Как убивают любовью* в «Магическом театре» Гессе вскрывает этическую и психологическую сущность обеих любовных трагедий.

Есть в тексте «Степного волка» парафраза еще одного образного мотива из «Идиота» — это мотив «скорпиона» в сновидении о Гете. Как и в кошмаре Ипполита, скорпион ползет по телу героя, страшит его, но, в отличие от чудовищного насекомого из сна Ипполита, которое воплощало собой ужас уничтожения и смерти, скорпиончик, обернувшийся ювелирной безделушкой — изящной женской ножкой, родившей в Гарри эротическое возбуждение, символизирует чувственное начало в человеке. Это, конечно же, весьма «облегченный» вариант мотива Достоевского. Впрочем, сексуальное начало и у Достоевского всегда воплощалось в образе агрессивного паукообразного.

###  «Дар»

*Интертекстуальный* пласт набоковского «Дара» — еще одна, четвертая ипостась Мнемозины — метапамять культурного сознания писателя. В «Даре» она реализует себя в разветвленной сети причудливых реминисценций из произведений русской литературы XIX–ХХ вв. Это своего рода подложка, просвечивающая сквозь событийную и нарративно-стилевую ткань романа. У Набокова реминисцирует едва ли не каждое слово.

Доминантная роль в макротексте «Дара» принадлежит *гоголевской* и *пушкинской* реминисцентным линиям.

Зачинает роман *гоголевский* implicit. Затем *гоголевская* линия уходит в подводное течение романа, надолго уступив место *пушкинской*, которая в виде блесток, нитей и мотивов прочерчивает словесную ткань, и наконец всецело и победительно звучит тема — в сочиняемом романе об отце, испещряют задуманный текст.

Сочинительство повести об отце шло под счастливой пушкинской звездой:

«Он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует <…> ему помог прозрачный ритм “Арзрума” <…> он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина <…> Закаляя мускулы музы, он как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами «Пугачева», выученными наизусть. Навстречу шла Каролина Шмидт <…> За груневальдским лесом курил трубку у своего окна похожий на Симеона Вырина смотритель, и так же стояли горшки с бальзамином. Лазоревый сарафан барышни-крестьянки мелькал среди ольховых кустов <…> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца» [*Н.*, т. 4, с. 279–280].

*Пушкинская нота* структурирует роман об отце:

«Спустя недели две после отъезда матери он ей написал про то, что замыслил, что замыслить ему помог прозрачный ритм “Арзрума” <…> Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует <…> он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина <…> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца <…> От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца» [*Н.,* т. 4, с. 279–281 и др.].

Есть некая таинственная связь образа отца с Пушкиным. Да, отец любил Пушкина:

«Перед сном, в ненастные вечера, он читал Горация, Монтеня, Пушкина, — три книги, взятых с собой <…> Мой отец мало интересовался стихами, делая исключение только для Пушкина: он знал его, как иные знают церковную службу, и, гуляя, любил декламировать» [*Н.*, т. 4, с. 305, 330].

Пушкинским светом пронизан и приведенный ранее отрывок [*Н.*, т. 4, с. 263] воспоминания об отце, реминисцирующий текстом стихотворения «Вновь я посетил…», где поэт так же, возвратившись в свое родовое Михайловское (в отличие от писателя Федора, не в воображении, а наяву), погружался в прошлое: «Минувшее меня объемлет живо» [*П.*, т. 3, с. 313].

Но у Пушкина прошедшее просвечивает сквозь настоящее, а настоящее напоминает об изменениях, происшедших за десять лет (нет уже в живых няни — «уж за стеною // не слышу я шагов ее тяжелых»; вокруг прежних двух сосен, «где некогда все было пусто, голо», теперь «младая роща разрослась» и др.), а у Набокова происходит погружение в прошлое. И в обоих случаях подсознательно присутствует благодарная мысль о предках, от которых и остались наследственные имения, — присутствует в виде сигнального слова-образа «дедовские» — владения у Пушкина и времена у Набокова.

Почему возникает параллель *Пушкин — отец*? В романе прочерчивается тройственная структура, воссоздающая трехуровневую модель мира ***физического — иррационально-трансцендентного — художественного***: это *Отец — Бог — Пушкин*. Как Пушкин *—* Бог русской литературы и культуры вообще, так отец героя *—* Бог его внутреннего мира. Так божественно-трансцендентный подсвет образа Отца оказывается усилен реминисцентным его ореолом.

Пушкинская линия подсвечивает тему сочинительства — что вполне логично. Но одновременно —и преграждает путь, ибо ориентирует на идеал божественный, а следовательно, для смертного недостижимый.

И, наконец, финал «Дара» *—* пастиш из «Евгения Онегина»:

«Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть… судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» [*Н.*, т. 4, с. 541].

Эти строки — скрытая антитеза эпиграфу, образуя столь любимую Набоковым кольцевую структуру, а в связке обе воплощают фундаментальное положение набоковской эстетики.

Контрапунктно сменяясь, *гоголевская* и *пушкинская* реминисцентные линии дополняют друг друга. Зачинает текст тема *гоголевская*: мертвенно-статичная сцена implicit’а, «напоминающая» начало «Мертвых душ» — в explicit’е романа повествование резко переключается в сверхдинамичный *пушкинский* регистр.

Финальные строчки текста пушкинского пастиша заключают глубокий, кардинальный для понимания философско-эстетического содержания его смысл: они говорят о бессмертии, даруемом искусством. Если *гоголевский* implicit мертвенно статичен, то *пушкинский* explicit сверхдинамичен и устремлен в будущее. Финал, таким образом, оказывается скрытой антитезой началу, а движение *гоголевской* и *пушкинской* реминисцентных линий *—* не только взаимодополняющим, но и контрапунктным.

### «Мастер и Маргарита»

В «Мастере и Маргарите» системность в организации *интертекстуальной* мотивной структуры просматривается еще более отчетливо.

Парадоксально, но доминантные реминисцентные линии романа — *пушкинская, гоголевская* и *Достоевского[[159]](#footnote-159)*, ориентирующие текст на литературных кумиров автора, в подавляющем большинстве случаев иронично пародийны. Однако сей парадокс, как мы покажем, отнюдь не бессмыслен, но весьма значим в системе культурологических воззрений Булгакова.

Знаменательно, что все три реминисцентные доминанты «Мастера и Маргариты» объединены темой *дьявола*.

В основе корреляции *Гоголь* — *Булгаков* лежит глубокое чувство приязни к Гоголю — писателю, художнику слова[[160]](#footnote-160). Давно отмечена в литературе также и мистическая связь судеб двух художников [264, 71, 77, 158]. Отсюда — очевидный гоголевский подтекст в сцене сжигания *мастером* своего романа: трагедия художника не могла быть Булгаковым решена иначе, как «в присутствии» Гоголя.

Сам Булгаков исчерпывающе точно охарактеризовал существо своего писательского дара в «Письме Правительству СССР»: я — сатирик и «мистический писатель» [*Б.,* т. 5, с. 446-447]. Обе эти характеристики исчерпывающе характеризуют и творческий стиль не только Булгакова, но и Гоголя.

Здесь со мной, конечно, не согласятся многие современные российские интерпретаторы Гоголя, стремящиеся возвести автора «Мертвых душ» в ранг едва ли не святого или, по крайней мере, великого православного мыслителя [69, 70, 120, 121]. Но в художественном творчестве Гоголя (не в его публицистических произведениях, вроде «Выбранных мест из переписки с друзьями» и тем более не в «Рассуждениях о Божественной Литургии») вполне отчетливо просматривается связь с сатанизмом. Об этом убедительно писал в своей известной книге «Гоголь и черт» Д. С. Мережковский (1906).

Вполне разумной представляется позиция Н. К. Гаврюшина, который, по-видимому, различает две ипостаси личности Гоголя — художника и проповедника-публициста.

«Совершенно правомерно, — пишет Н. К. Гаврюшин, — сравнение художественных приемов Булгакова и Гоголя, так и Булгакова и Гофмана. Но считать писателя продолжателем *той же* духовной традиции, к которой принадлежали Ф. М. Достоевский. Н. С. Лесков и автор “Рассуждений о Божественной Литургии”, можно только по недоразумению или по причине полного идейного дальтонизма» [[161]](#footnote-161).

Булгаков, конечно же, никогда не был наследником традиции автора «Размышлений о Божественной литургии» — он наследовал Гоголю-художнику, сатирику прежде всего.

На первых же страницах романа одна деталь портрета Берлиоза вызывает ассоциации со свойственным гоголевскому стилю мистическим гиперболизмом: «аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе» [*Б.,* т. 5, с. 7]. Образ *сверхъестественных размеров очков в черной роговой оправе* звучит камертоном для всей мистической линии повествования [206, с. 360]. В исходной ситуации «Мастера и Маргариты» — «страшном майском вечере», также просвечивает реминисцентный подтекст повести «Майская ночь, или Утопленница» [42, с. 152].

«Воспоминание» о Гоголе-сатирике и о Гоголе-мистике хранят многие страницы «Мастера и Маргариты».

Не о Гоголе ли вспоминал Булгаков, когда задумывал свою Маргариту? Ведь именно гоголевский персонаж в «Вии» со всей определенностью утверждал: «Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре — все ведьмы» [*Гог.,* т. 2, с. 180]. Если очистить фразу от деталей местного колорита, останется главное: «Ведь <…> все бабы <…> — все ведьмы».

Оригинален, психологически и культурно-эстетически значим гоголевский подтекст в образах парных персонажей «Мастера и Маргариты»: *Берлиоз* — *Иван Бездомный*, *Берлиоз-председатель МАССОЛИТа* — *Берлиоз композитор*, *Фока* — *Амвросий*.

В первой же сцене «на Патриарших» — блестящий палимпсест: беседа Берлиоза и Ивана Бездомного сочинена как бы «поверх» знаменитого разговора *дамы просто приятной* и *дамы приятной во всех отношениях*. Гоголевские дамы, как известно, обе были глупы, при этом, однако, *дама приятная во всех отношениях* в обществе считалась интеллектуалкой. У Булгакова разговор строится по той же, что в «Мертвых душах», психологической схеме: *дама просто приятная* — Иван Бездомный,по определению *мастера*,человек «девственный» [*Б.,* т. 5, с. 133], — слушает раскрыв рот и взыскуя истины, *даму приятную во всех отношениях* — эрудита Берлиоза. Ведь для поэта «все, сообщаемое редактором, являлось новостью» [*Б.,* т. 5, c. 9].

Берлиоз — коррелирующий элемент другой пары — с композитором Гектором Берлиозом. Путаница «с <…> двумя Берлиозами» [*Б.,* т. 5, с. 113] — один из лейтмотивов «Мастера и Маргариты».

В повести «Невский проспект» есть эпизод, где Гоголь, создавая образ обывателя, одной деталью саркастически высмеивает его невежество:

«Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Теля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера. Шиллер был пьян и сидел на стуле, топая ногою и говоря что-то с жаром <…> Шиллер сидел, выставив свой довольно толстый нос и поднявши вверх голову; а Гофман держал его за этот нос двумя пальцами и вертел лезвием своего сапожнического ножа на самой его поверхности. Обе особы говорили на немецком языке <…>» [*Гог.,* т. 3, с. 31–32].

То, что два великих имени немецкой литературы даны в столь сниженном контексте бытовой ситуации, — уже создает комический эффект. Однако сарказм писателя глубже — он направлен против самой психологии обывателя, для которого «известный» Шиллер — отнюдь не создатель «Вильгельма Теля», а «жестяных дел мастер в Мещанской улице», как и Гофман — не писатель, а «хороший сапожник с Офицерской улицы». И печально не столько то, что оба эти немца, очевидно, и не слыхали о своих великих соотечественниках, но то, что в своем филистерском самодовольстве они, конечно же, мнят ***себя*** «настоящими», а тех — какими-то никому не нужными однофамильцами.

Та же культурно-психологическая ситуация у Булгакова. Только здесь она гораздо печальнее, ибо адресат сарказма уже не обыватель, а поэт. Для советского поэта Ивана Бездомного «настоящий» Берлиоз — «Михаил Александрович Берлиоз, председатель правления одной из крупнейших московских литературных ассоциаций, сокращенно именуемой МАССОЛИТ, и редактор толстого художественного журнала» [*Б*., т. 5, с. 7].

А знаменитый французский композитор Гектор Берлиоз — случайный «однофамилец Миши Берлиоза» [*Б.*, т. 5, с. 69]. Путаница возникает в клинике Стравинского (тоже, кстати, не композитора!) — сперва в разговоре между Иваном с доктором:

«— Вы Берлиоза знаете? — спросил Иван многозначительно. — Это… композитор? <…> — Какой там композитор? Ах да, да нет! Композитор — это однофамилец Миши Берлиоза!» [*Б.,* т. 5, с. 69.]

А чуть позже проблема возникнет в процессе написания Заявления, когда косноязычный Иванушка будет бороться с русским языком:

«Подумав так, Иван Николаевич начал исправлять написанное. Вышло следующее: “…с М. А. Берлиозом, впоследствии покойным…” <…> а здесь еще прицепился этот никому не известный композитор-однофамилец, и пришлось вписать: “…не композитором…”» [*Б.,* т. 5, с. 113.]

Не менее остроумен палимпсест гоголевской классификации *толстые* — *тонкие* из «Мертвых душ» — это диалог у священных врат «Грибоедова» Фоки и поэта Амвросия. Различительный критерий тот же, что и у Гоголя, — качество питания, или, более широко, умение «лучше на этом свете обделывать дела свои» [*Гог.,* т. 5, с. 14]. С одной стороны, несчастный Фока, которого кормит жена, готовя в кастрюльке «в общей кухне дома» [*Б.,* т. 5, с. 57], а с другой — счастливый Амвросий, питающийся *порционными судачками а натюрель* под звуки *знаменитого грибоедовского джаза* в одном из двух «больших залах со сводчатыми потолками, расписанными лиловыми лошадьми с ассирийскими гривами, <…> на каждом столике помещалась лампа, накрытая шалью» [*Б.,* т. 5, с. 57].

Как говорится, почувствуйте разницу!

Советский поэт Амвросий все это называет реализацией своего желания «жить по-человечески» [*Б.,* т. 5, с. 57]. Если в гоголевские времена дар устраиваться в жизни определялся достигнутым чином и состоянием, то в советские — умением пристроиться непосредственно к источнику и распределителю жизненных благ, такому как «закрытый» ресторан или магазин, товарная база и т. п. Амвросия интересуют в жизни блага земные, а отнюдь не проблемы духа или трагизм бытия. От ореола Поэта у него осталось лишь указывающее на принадлежность к сонму богов имя[[162]](#footnote-162).

Комический парадокс этого эпизода — в перестановке аксиологических акцентов в паре антиподов *поэт — обыватель* (аналогично: Пискарев — Пирогов в «Невском проспекте»)*.* По традиции, идущей от немецких романтиков, худым, голодным и бедным должен быть поэт, а человек посредственный, напротив, розовощек, упитан, доволен жизнью и собой. У Булгакова все наоборот: *тощ, запущен, с карбункулом на шее* [*Б.,* т. 5, с. 57] простой обыватель, а вот поэт — *румяногубый гигант, золотистоволосый* и *пышнощекий* [*Б.,* т. 5, с. 57], он явно умеет жить. Поэт-гастроном — это, конечно же, оксиморон, но таков пиит советский!

Реминисцентные блестки гоголевской мистики подсвечивают повествовательную текстуру булгаковского романа. Так *седеет* после контакта с нечистой силой финдиректор Варьете Римский, спасенный лишь криком петуха, — как и Хома Брут после второй ночи, проведенной у гроба панночки [*см. Б.,* т. 5, с. 154; *Гог.,* т. 2, с. 174].

Очевидна также корреляция двух фантастических *полетов* — Маргариты и Вакулы [*Гог.,* т. 1, с. 127–128; *Б.,* т. 5, с. 227–237]. В обоих случаях это полет в лунную ночь благодаря помощи черта, а в полете герои видят нечистую силу воочию, взору их предстает фантастический пейзаж — подсвеченные волшебным светом города под ними и небесный свод над. Принципиально разное, конечно, отношение к нечистой силе: гоголевский Вакула своего черта крестом, потешаясь и дразня, усмиряет, а с встретившимися на пути ведьмами не общается, в то время как Маргарита с нечистью вполне «на дружеской ноге» и вовсе не думает с ней бороться, тем более крестом.

К Гоголю восходит, как показывает сравнение двух финалов — повести «Шинель» и «Мастера и Маргариты», и генезис одного из ведущих и чрезвычайно любимых читателями мотивов булгаковского романа — погоня правоохранительных органов за нечистой силой.

Вспомним, что после того как призрак Акакия Акакиевича стал «являться» разным гражданам Петербурга, в «полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом, и в том едва было даже не успели» [*Гог.*, т. 3, с. 141].

Этот абсурд — полиция в борьбе с иррациональным — оброс у Булгакова многообразными деталями и подробностям, сюжет разветвился, что многократно усиливает комизм. Сохранилась и «воспитательная» функция соприкосновения с ирреальным: гоголевское «значительное лицо» перестало орать на просителей и подчиненных, а Варенуха — хамить по телефону, став вежливейшим из администраторов; Степа Лиходеев перестал пить (правда, не вообще, а только портвейн) и сторонится женщин.

Другая реминисцентная ниточка протягивается от «Эпилога» к финалу «Мертвых душ». «Было большое брожение умов» [*Б.*, т. 5, с. 375] — этой фразой Булгаков ориентирует explicit своего романа на финал «Мертвых душ»:

«Город был решительно взбунтован; все пришло в брожение, и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять» [*Гог.*, т. 5, с. 180].

В обоих финалах возникает характерная для Гоголя ситуация *недоумения/недоразумения* [78, 173], все запутывающая и вскрывающая одновременно. В обоих случаях ситуация возникает в результате посещения города (города N у Гоголя и советской Москвы у Булгакова) «нечистой силой»: Чичиковым[[163]](#footnote-163) и самим дьяволом. Фраза о «брожении умов» звучит в булгаковском романе завершающим аккордом *гоголевской* реминисцентной линии.

У Булгакова в «ситуацию недоразумения» оказываются втянуты, как в воронку водоворота, невинные жертвы — вроде несчастных арестованных котов и многочисленных граждан с фамилиями на «В» или чем-то на консультанта похожих. Кстати, одна из таких жертв — «кандидат химических наук Ветчинкевич <…> огромного роста, очень смуглый брюнет» [*Б.*, т. 5, с. 375], напоминает последнего фантома Акакия Акакиевича:

«Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы, и направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» [*Гог.*, т. 3, с. 144].

А вот изысканное стилистическое «напоминание» о Гоголе:

«Римский обнаружен в номере четыреста двенадцатом гостиницы «Астория», в четвертом этаже, рядом с номером, где остановился заведующий репертуаром одного из московских театров, гастролировавших в то время в Ленинграде, **в том самом номере, где, как известно, серо-голубая мебель с золотом и прекрасное ванное отделение»** [*Б.*, т. 5, с. 325] (выделено мной. — *А. З.*).

Выделенная фраза — явный «аппендикс», абсолютно ненужный стилистический завиток, но ведь именно для гоголевского стиля, как заметил Набоков, характерны выплески «как будто бы неуместных подробностей» [*H1.*, т. 1, с. 437] — «лишние» описания, детали, персонажи и т. п.

От Гоголя Булгаков унаследовал не только отдельные мистические образы и мотивы, но и художественную модель «двоемирия», где в подтексте реальности мира физического лежит реальность мистическая, причем сатанинская. И, что важно, у обоих писателей нечистая сила — это отнюдь не фигура художественной речи, не прием, а сила вполне реальная, действующая активно, осознанно и целенаправленно.

В романах Достоевского иррационально-мистический подтекст «жизни действительной» также просматривается вполне отчетливо, и так же, как у Гоголя, это подтекст по преимуществу дьявольский. Собственно, модель «двоемирия» автором «Братьев Карамазовых» от Гоголя и унаследована, а в истоках своих восходит к Гофману. Однако, в отличие от Гоголя-художника, а не публициста и религиозного мыслителя, — в «великом пятикнижии» Достоевского есть и другое действующее лицо — это Бог [110].

Булгаков свою модель мира воспринял в большей степени от Достоевского, чем от Гоголя. Причем речь в этом случае идет уже не о художественном «двоемирии», но о модели реальности *трехмерной*, зачатки которой находим у Достоевского. Так, в «Братьях Карамазовых» «чорт» является Ивану Карамазову вполне реально, однако не как пришелец с уровня инобытийного, хотя есть в романе и явные признаки того, что за этим кошмаром стоит настоящий дьявол, — но все же как «коллаж» из литературных сочинений самого Ивана. Реальность метафикциональная, наложившись на трансцендентную, слилась с ней — и Иван «угадал» в своих сочинениях настоящего Чорта.

И еще один реминисцентный «след» *Гоголя — Достоевского* просвечивает сквозь каламбурное обыгрывание Воландом слова «история»:

«*—* А-а! Вы историк? *—* с большим облегчением и уважением спросил Берлиоз.

*—* Я *—* историк, *—* подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: *—* Сегодня вечером на Патриарших прудах будет интересная история!» [*Б.,* т. 5, с. 19].

Литературные истоки этого каламбура *—* в «Мертвых душах», где о Ноздреве было сказано:

«Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории» [*Гог.,* т. 5, с. 68].

Достоевский увидел в гоголевском обыгрывании каламбура более глубокий, философско-демонический смысл. Очевидно, и вообще «исторический человек» есть тот, кто творит историю, то есть провоцирует ее события. А кто же более всех провоцирует «происшествия» в метафизическом смысле, как не сам дьявол? Черт из кошмара Ивана Карамазова так и говорит о функции в миропорядке, предуказанной ему Богом: «Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия» [*Д.,* т. 15, с. 77].

К монологу Черта вообще стоит присмотреться повнимательнее.

«Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем я искренно добр и к отрицанию совсем неспособен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»? Без критики будет одна «осанна». Но для жизни мало одной «осанны», надо, чтоб «осанна»-то эта переходила чрез горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде <…> Ну и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделении критики, и получилась жизнь <…> Нет, живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет <…> Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их и трагедия. Ну и страдают, конечно, но… всё же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие: все обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, но скучновато» [*Д.,* т. 15, с. 77].

Сама душа этого Черта словно просвечивают сквозь булгаковскую оболочку образа Воланда — «доброго дьявола», искренне сочувствующего страданиям людей, — впрочем, у Булгакова только хороших! А рассуждения о необходимости отрицания в системе мироздания, иначе самой жизни не будет, явно предвосхищают софизмы Воланда о диалектике добра и зла, *света* и *тени*. Сам ернический тон унаследован булгаковской «нечистой силой» от Черта Достоевского.

Собственно, можно сказать, что Воланд реализовал мечту Черта воплотиться в человеческое обличье и искренне поверить в Бога:

«Мой идеал, — говорил трансцендентный гость Ивана Карамазова, — войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца, ей-богу так <…> я отдал бы всю эту надзвездную жизнь, все чины и почести за то только, чтобы воплотиться в душу семипудовой купчихи и богу свечки ставить» [*Д.,* т. 15, с. 74, 77].

Обличье «семипудовой купчихи» Воланда, разумеется, не прельщало, и он явился в обличье более импозантном. Но, подобно православной толстухе, веровал глубоко и искренне. Более того, усердно и с «доказательствами» убеждал советских безбожников, что «что Иисус существовал» [*Б.,* т. 5, с. 19].

Другие *дьявольские* мотивы, генезис которых восходит к «Братьям Карамазовым» [131, 130], звучат у Булгакова в пародийно-сниженном варианте. Сцена *поиска черта под столом* Иваном Карамазовым в суде [*Д.,* т. 15, с. 117] возродилась в булгаковском тексте — сперва в *поисках черта* Иваном Бездомным в ресторане «У Грибоедова», а чуть позднее — домоуправом Босым «в другом месте» [*Б.,* т. 5, с. 155], по эвфемистическому выражению Булгакова, или в НКВД, как легко догадаться. А сразу после поисков черта, так же как Иван Карамазов со всей силы бьет по лицу первого подвернувшегося человека, так и Иван Бездомный «широко размахнулся и ударил участливое лицо по уху» [*Б.,* т. 5, с. 64].

Булгаковское решение темы Христа также хранит «воспоминание» о «Братьях Карамазовых».

Иешуа в реальности мистико-трансцендентной, собственно в авторской версии (не в версии Воланда — *мастера*), невидим и не персонифицирован. Исследователи ведут генезис этого приема от пьесы самого Булгакова «Александр Пушкин».

Однако аналогичное булгаковскому решение образа Христа уже было и в литературе классической до Булгакова — в «Легенде о Великом Инквизиторе»[[164]](#footnote-164). И он также сочинен литератором — Иваном Карамазовым. Христос здесь присутствует лично, но Он **молчит**. Генезис этого молчания восходит к евангельскому тексту (см. Мф. 27:12-14; Мк. 14:61, 15:5; Лк. 23:9). В «Братьях Карамазовых» смысл его многообразен. Один из них в том, что ни сам Достоевский, ни Иван Карамазов от лица Христа говорить не могут: первый — так как понимает, что говорить от лица Бога — кощунство, а второй потому, что к голосу Бога глух. Думаю, по тем же причинам невидим и неперсонифицирован Иешуа «в своем настоящем обличье» [*Б.,* т. 5, с. 368] — как Верховный правитель Вселенной, на уровне вечности.

Переплетаются с темой дьявола в «Мастере и Маргарите» и *пушкинские* мотивы. На улицах из радиоприемников несутся звуки арий из опер на пушкинские сюжеты или его стихи. И вот что замечательно: звуки эти по преимуществу *басовые* [*Б.,* т. 5, с. 52, 54, 55]. А *бас* в романе принадлежит Воланду [*Б.,* т. 5, с. 200] [62, 63, 77]. *Басовые* таинственным образом сопровождают повествование, сплетаясь с голосами персонажей. Голосом Воланда говорит император Тиберий, когда у Пилата во время допроса арестанта вдруг «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…”» [*Б.,* т. 5, с. 30].

И с профессором Кузьминым его таинственные посетители в обличье симбиоза медсестры с наглым воробьем разговаривают *басом* [*Б.,* т. 5, с. 209]. Тот же *бас* сопровождал бег-наваждение Ивана Бездомного [*Б.,* т. 5, с. 52], а позднее знакомый *бас* скажет свое решающее слово в споре двух Иванов, ветхого и нового:

«— Дурак! — отчетливо сказал где-то бас, не принадлежащий ни одному из Иванов и чрезвычайно похожий на бас консультанта» [*Б.,* т. 5, с. 115].

И Никанора Ивановича Босого в зал, где его вместе с валютчиками будут «воспитывать» Пушкиным, пригласит тоже «гулкий бас с небес весело» [*Б.,* т. 5, с. 157].

Пушкин и дьявол — поистине «Бывают странные сближенья»! И, однако, смысл в таком сближении сокрыт весьма серьезный.

В *пушкинских* реминисценциях и цитациях профанирующая перелицовка видна особенно отчетливо. Прекрасные строки «Буря мглою небо кроет…» звучат из уст советского поэта Рюхина, искренне недоумевавшего: что в них такого замечательного? Вспомним, что Александр Сергеевич в «Памятнике» — провидческой мечте о своем будущем поэтическом бессмертии, был наивно убежден, что будет «славен», «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит». И вот «пиит» есть — советский поэт Рюхин (кстати, тоже Александр!), но бессмертие в его памяти весьма сомнительного свойства. Собрат по поэтическому цеху не только не понимает эстетических достоинств стихов своего великого тезки, но всей душой сочувствует его убийце и даже нападает «зачем-то на никого не трогающего чугунного человека» [*Б.,* т. 5, с. 73]. Здесь перед нами блестяще остроумная парафраза сцены «бунта» пушкинского «маленького человека» Евгения против «кумира на бронзовом коне» в «Медном всаднике».

Еще ниже опущен Пушкин в речах домоуправа Босого, который великого поэта, как известно, не знал, но имя употреблял очень часто. Обычно в контекстах вроде:

«А за квартиру Пушкин платить будет? <…> Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил? <…> Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?» [*Б.,* т. 5, с. 162.]

Позднее его за эту профанацию Пушкиным же и накажут: во сне Никанора Ивановича будут мучить Пушкиным, представляя ему «Скупого рыцаря» и понуждая таким образом сдать валюту. Великолепный образчик использования классики в воспитательных целях, столь любимого советской культурой! Правда, на домоуправа Босого воспитательные меры подействовали слабо, и он ответит на все вполне логично: «Пусть Пушкин им сдает валюту» [*Б.,* т. 5, с. 166].

Кощунственному травестированию подвергнут сам эпитет *пушкинский* — притяжательное прилагательное от подмосковного города Пушкино[[165]](#footnote-165), предполагающий в культурном сознании русского человека коннотации исключительновозвышенные, аксиологически значимые. Однако в «Мастере и Маргарите» как название города, так и образованное от него прилагательное вплетены совсем в иной контекст: в Пушкино располагался трактир «Ялта», где, по предположениям Варенухи, кутил и безобразничал пьяный Степа Лиходеев, славший телеграммы якобы из города Ялта [*Б.,* т. 5, с. 109, 150–152].

Одним словом, Пушкин «вышел на улицу» и погрузился в быт. Отсюда и сплетение дьявольских мотивов с *пушкинскими*: ведь только дьявол мог низвести «солнце русской поэзии» и всей отечественной культуры, «наше все» до уровня потребительской масскультуры, а порой и просто антикультуры!

Единственный высокий вариант «воспоминания» о Пушкине возникает в инобытии — в «вечном приюте» *мастера*:

«Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Я знаю, что **вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе,** ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи…» [*Б.,* т. 5, с. 384] (выделено мной. — *А. З.*).

Сквозь художественную ткань образа этого маленького инобытийного почти рая — «вечного приюта», явственно проступает пушкинский идеал, высказанный поэтом в «Осени». Правда, у Пушкина вслед за фазой оживления художественных «обманов» наступает следующая — творчества. *Мастер* лишен креативного дара, потому-то и его «вечный приют» — почти рай. И все же все гении — души родственные, ибо они духовные братья, как и законы бытия их воображения.

Как видим, в реальности трансцендентной и Пушкин обретает свое истинное, высокое «обличье».

И вот ближе к финалу, в главе «Последние похождения Коровьева и Бегемота», профанирующая буффонада на тему имен «бессмертных» неожиданно обретает серьезный лик. Вспоминается настоящее значение высоких слов «писатель» и «литература». Напоминается, что *писатель* узнается не по членскому билету МАССОЛИТа, а по любым пяти страницам его произведения, а произведения литературы — это «Дон Кихот», «Фауст», «Капитанская дочка», «Мертвые души» или «на самый худой конец, “Евгений Онегин”» [*Б.,* т. 5, с. 342]. Для советского писателя напоминание поистине ужасное. Еще обиднее, что Достоевский, столь мало чтимый советской культурой, оказывается, бессмертен!

Еще одна ироничная нить аллюзии, скрытая в глубинах подтекста булгаковского мистического метаромана, неожиданно протягивается к нему от шекспировского «Гамлета».

«По ночам будет луна. Ах, она ушла! Свежеет. Ночь валится за полночь. Мне пора, [*Б.,* т. 5, с. 147], — говорит Ивану Бездомному *мастер*, уходя через балкон. Интонационно и стилистически это прощание вызывает ассоциации с последними словами Призрака отца Гамлета:

Теперь прощай. Пора. Смотри, светляк,

Встречая утро, убавляет пламя.

Прощай, прощай и помни обо мне!*[[166]](#footnote-166)*

Вариация шекспировского мотива многозначна. Первый смысл, как и второй, — на поверхности, и оба с точки зрения самого *мастера* бессознательны. Булгаковский герой, как и Призрак отца Гамлета, окончательно уходит в инобытие и оставляет Иванушке некое завещание, хотя еще и сам не знает об этом. Завещание будет окончательно сформулировано в финале, когда он с Маргаритой, оба уже умершие, явятся Иванушке в реальности «сновидческой»: «Вы о нем продолжение напишите!» [*Б.,* т. 5, с. 362] — говорит *мастер*, имея в виду своего героя, Понтия Пилата.

А вот на уровне глубинного подтекста гораздо более важно другое: *мастер* уподоблен Призраку. Здесь — одна из точек соединения реальности мира физического со *сновидческой* в едином потоке наррации. Оригинальную трактовку предложила Г. Ребель: *мастер* иИван Бездомный — парные герои, причем главный герой булгаковского романа — Иван Бездомный, а *мастер*, как и весь роман о Пилате, ему приснился [214, 278].

Этот тайный смысл шекспировской темы отзовется в «Эпилоге».

Иванушку считают главным героем «Мастера и Маргариты» не только Г. Ребель, но и многие исследователи, указывая прежде всего на то, что один лишь этот персонаж пережил в романе эволюцию [278, с. 110–112]. К такому мнению склоняется, хотя и с некоторым колебанием, Л. Яновская.

«Мы расстаемся с Николаем Ивановичем в эпилоге <…> Может быть, мы расстаемся с ним в преддверии его будущего? А будущее его — страшно подумать — этот самый роман, который мы дочитали?»[[167]](#footnote-167) —

задается вопросом исследовательница. Если такая интерпретация верна, то мы имеем «открытый финал». Более того, мы имеем еще одну ничем, кроме филиации творческих идей, не объяснимую перекличку с «Даром», с его финалом. Согласиться было бы крайне заманчиво.

Но истина дороже — к сожалению.

Конечно же, «Эпилог» вовсе не «необязательный» довесок к роману [278, с. 110]. В нем, вполне традиционно, рассказано о том, что случилось после того, как Воланд и Ко покинули Москву. Что же случилось после исчезновения компании бесов? Взбаламученное болото вскоре успокоилось. Особенно после того, как компетентные органы объявили, что «работала шайка гипнотизеров и чревовещателей, великолепно владеющая своим искусством» [*Б.,* т. 5, с. 373]. И жизнь вошла в привычное русло. Фантастическое ушло — вновь воцарилась реальность «жизни действительной», в которой, правда, по инерции досталось котам.

Однако некоторые граждане — Никанор Босой, Варенуха — кое-что запомнили. А вот двое — Иван Николаевич и Николай Иванович Понырев — и вовсе никак забыть не могут. Ибо в этой фантастической реальности они прикоснулись к своей мечте — у каждого она была своя. Но так же, как недостижима для Ивана Николаевича его Венера-Наташа, так несбыточно для бывшего Ивана Бездомного творчество. В финале перед нами — тяжело больной человек с явно расстроенной психикой. Так что ни о каком сочинительстве речи быть не может.

Иван Бездомный действительно пережил эволюцию. В исходной ее точке он сочинил антирелигиозную поэму на историческую тему, в которой был абсолютным профаном. Затем — кульминация его творческого восхождения — данная *мастеру* священная клятва никогда не писать стихов, потому что они плохие. Высшее достижение для советского поэта! Недаром рядом с Иванушкой — фигура другого советского поэта — Рюхина, который тоже видел, что стихи его плохие и неискренние, но до поступка Ивана подняться не смог. А потому участь его печальна: он обречен вечно смертельно завидовать Пушкину и пить горькую, ибо «исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть» [*Б.,* т. 5, с. 74][[168]](#footnote-168).

Иванушка этой участи избежал. И стал историком… Сочинитель понизил свой статус, превратившись из творческой личности в обычного интеллигента. Понижение ли это? Думаю, нет. До интеллигента он не понизился, а поднялся. К тому же, понятно, что лучше быть хорошим историком, чем плохим сочинителем.

Человек исправил свое прошлое — «девственную» безграмотность. Быть может, даже поднялся на одну ступень к дальнейшему движению по эволюционной спирали? Тезис — поэма, безграмотная в историческом плане, но талантливая[[169]](#footnote-169); антитезис — отказ от творчества, и, наконец, синтез — возвращение к сочинительству, но на более высоком уровне, с учетом тезиса и антитезиса. Все могло бы быть так, если бы не один весьма существенный нюанс … Теперь «живые» поэтические картинки (видение Иешуа и Пилата на лунной дорожке) являются ему, но лишь тревожат его больное сознание, возникая после укола морфия. Как и *мастер*, Иван утратил дар воссоздавать их в художественных мирах.

Иван и *мастер* действительно парные герои. Оба написали произведения об Иисусе Христе, оба психически больны. Однако Иван повторил путь *мастера* в обратном порядке: тот сначала был историком и досконально изучил эпоху, в которую жил его герой, а потом уже написал о нем роман. Иван — наоборот. И это «наоборот» в творческом плане нисходящее. Парны и судьбы их спутниц: если бы все закончилось исполнением желания Маргариты вернуть ей *мастера*, ее ожидала та же страшная судьба *несчастной женщины, связанной с тяжко больным*.

Почему же *мастер* называет его своим «учеником»? Наверное, он просто ошибся. Ведь Иван не дописал роман о Пилате — его в полнолуние только мучают видения, которые после укола морфия превращаются в прекрасные грезы, но никогда не обретают художественной плоти.

Внутренний лейтмотив «Эпилога» в целом — возвращение из чудесного в обычное. Кто-то из персонажей булгаковского романа этого чудесного не заметил или не понял, кто-то все понял и испугался, а кто-то оставил там свою мечту — о прекрасной фемине или о творчестве. Но во всех случаях возвращение в обыденное неизбежно, а возвращение в трансцендентность невозможно.

Поэтому, если взглянуть на судьбу Ивана в контексте «Эпилога», то мы увидим, что никаких перспектив роста, тем более творческого в нем заложено быть не может. Он — печальная тень *мастера*, ибо его судьба показывает горькую участь создателя романа о Понтии Пилате, не будь в нее вмешательства божественного *милосердия*.

В «Степном волке», «Даре» и «Мастере и Маргарите» сама *вечность* «метафикциональна», ибо мистико-иррациональныйуровень бытия пронизан сетью **культурно-литературных реминисценций**.

Напряженная интертекстуальность не только неотъемлемая часть металитературы, но сама ее порождает, так как размывает границы между реальностью и художественным вымыслом, а реальность, как остроумно замечает современная исследовательница, «в конце концов оказывается не более чем отражением бесконечного блуждания по лабиринту текстов»[[170]](#footnote-170).

Реминисцентно-аллюзийный подтекст романов Гессе, Набокова и Булгакова выполняет прежде всего аксиологическую функцию ориентации современной писателям культуры на искусство прошлого как на «ценностей незыблемую скáлу» (О. Мандельштам) и возвращения читателя к понятиям об истинных художественных ценностях. Иронично-саркастическая перелицовка классических мотивов и образов — в контексте той же эстетической задачи, ибо вектор осмеяния в этом случае направлен не на классику, а на ее приниженно-извращенное положение в современной культуре.

##  Образ Автора: загадки, головоломки и ребусы.

### «Степной волк»

Вершина сложных и прихотливых хитросплетений игровой поэтики Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова — загадка образа автора в их романах. Все три писателя, пренебрегая традиционными способами выражения позиции автора и организации его присутствия в художественном тексте, творят иллюзию *отсутствия* автора или даже совершают подмену его (как в «Даре»). Благодаря этому, возникает видимость неприсутствия автора в тексте. Причем автор в этом случае не скрывает свою позицию, как то было у Достоевского, но именно *играет* в свое отсутствие: скрывая себя, он в то же время подает читателю интригующие сигналы и разбрасывает по тексту подсказки и указки, провоцирующие начать игру в разгадывание.

Принцип построения образа автора у Гессе я бы сравнила с «пазлом»-«матрешкой».

Присутствие автора в «Степном волке» тайно, а в то же время и всеопределяюще. Сперва он дважды появляется под личиной загадочного случайного прохожего со странным плакатом, призывающим в «Магический театр», и вручает герою «Трактат о Степном волке», а чуть позже подсказывает путь к *Гермине*. Позднее, на маскараде, автор возникает в обличье *случившегося рядом красно-желтого чертенка*, который подает герою (именно в тот момент, когда тот собирался уйти с праздника) бумажку с очередным приглашением в «Магический театр». Наконец, на последних страницах романа многоликий образ автора обогащается еще несколькими личинами, когда на глазах Гарри великий создатель «Дон Жуана» «…вдруг перестал быть Моцартом: он тепло смотрел на меня темными, чужеземными глазами и был моим другом Пабло и одновременно походил, как близнец, на того человека, который научил меня игре с фигурками» [*Г.,* т. 2, с. 397].

Благодаря этим таинственным появлениям повествование переключается в план мистический. Отвечая на тайные желания, а точнее, крики героя о помощи из глубин его подсознательного «я», автор указывает ему путь к познанию себя и к спасению. В «Трактате о Степном волке» лик автора проступает уже отчетливо, прихотливо сплетаясь с образом *бессмертных*. Отличительная особенность авторской интонации в романе — отчужденно ироничное отношение к герою, к его проблемам и страданиям, при глубоком понимании их трагической сути.

Разгадка образа автора зашифрована в одной из ключевых сцен «Записок Гарри Галлера». Пытаясь отгадать *имя* своей новой подруги, герой вдруг замечает, что перед ним «мальчишеское лицо», причем как две капли воды похожее на лицо друга из его отрочества, которого звали *Герман*. Так он угадывает, что девушку зовут *Гермина*. Но ведь и Гессе звали *Герман*. А *Гермина* — двуполое создание, что усиленно подчеркивается в романе. И это имеет смысл не только эротический.

Всепонимающая *Гермина*, проникающая в сокровенные глубины сознания и подсознания героя, — не кто иной, как alter ego автора. Но в равной мере — и героя. Гарри смотрится в свою роковую подругу, как в *зеркало*: убивает ее по ее же приказу, о котором она сказала ему при первой их встрече и который он угадал тогда сам. Он знал этот приказ до того, как она о нем сказала. Почему? Да потому, что герой встречает ее тогда, когда уже готов к самоубийству. *Она* отводит его руку с ножом от его горла, направив на себя. Но ведь это убийство произойдет в *зеркальном* «Магическом театре», а следовательно, *нож* будет направлен на самого героя — так свершится «ритуальное» самоубийство, с предощущения которого начался роман и мотив которого неизменно присутствовал в его подтексте. Кстати, Пабло, вынося приговор Гарри, загадочным образом говорит о самоубийстве-убийстве *зеркальным ножом*.

Если же вспомнить, что за образом *Гермины* просматривается лик *Германа* Гессе, то станет окончательно ясно: «Степной волк» воссоздает, в форме многоликого театрального действа, бытие творящего сознания автора. Воплощает и решает в художественных образах его проблемы. Сквозь персонажей просвечивает лик автора, являясь в обличье то странного прохожего, то Пабло или Моцарта, то *Гермины* — *Германа* — *Гарри Галлера*. Иронично-насмешливая и всепонимающая интонация, а также инициалы *Г. Г.* — сигнальный знак автора. В сущности, кукловод и кукла у Гессе — одно лицо. В финале пазл образа автора сложился: отдельные его кусочки преобразовались в единый образ.

Не случайно при вступлении в «Магический театр» автор, принявший на время обличье Пабло, говорит Гарри:

«Вы мечтаете о том, чтобы покинуть это время, этот мир, эту действительность и войти в другую, более соответствующую вам действительность, в мир без времени <…> Вы ведь знаете, где таится этот другой мир и что мир, который вы ищете, есть мир вашей собственной души. Лишь в собственном вашем сердце живет та, другая действительность, по которой вы тоскуете. Я могу вам дать только то, что вы уже носите в себе сами, я не могу открыть вам другого картинного зала, кроме картинного зала вашей души <…> Я помогу вам сделать зримым ваш собственный мир, только и всего» [*Г.,* т. 2, с. 356].

Повествовательная структура «Степного волка» явилась совершенным художественным воплощением концепции К. Г. Юнга о единстве *внешнего* и *внутреннего* в психологическом целом индивидуальности человека, с одной стороны, и ярко выраженного солипсизма стиля мышления самого Гессе-писателя — с другой.

### «Мастер и Маргарита»

В «Мастере и Маргарите» образ автора макротекста возникает, как и у Гессе, в результате построения заданного «пазла», а в финале все нарративные маски и стили «складываются» в одно целое — образ автора.

Однако булгаковский пазл необычен: образ автора рождается не из множества его личин, а из сплетения нескольких повествовательных потоков. Главная особенность нарративной структуры «Мастера и Маргариты» — множественность субъектов рассказывания.

Пародийно-шутовская ее матрица — текст телеграммы дяде Берлиоза, Поплавскому: «Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны пятницу, три часа дня. Приезжай. Берлиоз» [*Б.,* т. 5, с. 190].

Здесь перед нами пример алогизма наррации, когда формальный ее отправитель, субъект наррации первого лица, автором быть не может. От лица погибшего Берлиоза явно пишет некто другой. Или, если это все же он сам, то — из измерения загробного. Формальный автор телеграммы — как будто еще живой, земной Берлиоз, в то время как настоящий субъект наррации — Воланд и Ко. Последние — это та самая «нечистая сила», которая и «пристроила» Берлиоза под колеса трамвая. Видимый субъект повествования — Берлиоз — оказывается объектом действия истинного автора телеграммы. Во всяком случае, «отправитель» сообщения, и мнимый, и настоящий, если и шлют его из одной реальности, то из трансцендентной. Как видим, в тексте телеграммы объединились три повествовательных субъекта: Воланд и два Берлиоза — земной, как будто еще живой, и «потусторонний».

Здесь сама путаница субъектов наррации создает эффект абсурда. Аналогичная путаница возникает и на уровне повествования в целом, иронично подсвечивая его.

В макротексте «Мастера и Маргариты» различимы три лика повествователя и, соответственно, три доминантных стиля рассказывания:

* объективный — от лица некоего всеведущего существа[[171]](#footnote-171)**;**
* иронично-шутовской и
* лирический.

Стиль *объективно-повествовательный* зачинает макротекст «Мастера и Маргариты»:

«В час весеннего жаркого заката на Патриарших прудах появились двое граждан…» [*Б.,* т. 5, с. 7.]

А затем, почти сразу же, появляются вкрапления подчеркнуто субъективных замечаний в ткань объективного рассказа [*Б.,* т. 5, с. 9–10, 60, 75, 77, 93, 102, 324, 326, 347, 373] и др. В повествование *объективное* вкрапляется субъективное слово — в виде вводных слов или предложений, а также экспрессивно-восклицательных междометий. При этом стиль вставных слов и конструкций явно коррелирует со стилем *иронично-шутовским*. Для последнего характерна интонация глумливо-ерническая, во всем ее спектре*:* от скрытой насмешки до сарказма и мнимой похвалы. Вот, например, ироничное «похвальное слово» ресторану «У Грибоедова» вместе с гимном билету члена МАССОЛИТа [*Б.,* т. 5, с. 56–57, 58].

Или вот пронизанный сарказмом панегирик правоохранительным органам:

«Еще и еще раз нужно отдать справедливость следствию. Все было сделано не только для того, чтобы поймать преступников, но и для того, чтобы объяснить все то, что они натворили. И все это было объяснено, и объяснения эти нельзя не признать и толковыми и неопровержимыми» [*Б.,* т. 5, с. 375].

И если работа по «объяснению» была действительно продуктивной, то результаты деятельности — нулевые.

Терминал *иронично-шутовского* стиля, во всем многообразии его лексики и стилистики, приемов, фигур и тропов, интонаций, особенно ярко, в концентрированной форме проявляет себя в сценах с участием Воланда и Ко, как в Москве, так и в реальности мистико-трансцендентной. Что абсолютно логично, ведь *смех,* о*смеяние* — стихия дьявольская, по определению. Не случайно одно из имен дьявола в русском языке — *шут*.

Любопытно, что именно иронично-шутовской стиль «прорастает» в виде субъективных замечаний в ткань объективного повествования московских глав, и голоса автора и нечистой силы сливаются.

А вот пример слияния взгляда рассказчика с точкой зрения персонажа на первых же страницах романного текста: Воланд «…остановил свой взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце…» [*Б.,* т. 5, с. 11.]

Что это: предначертание Воланда, в ту минуту программирующего смерть Берлиоза, или предсказание автора-повествователя? Думаю, и то и другое. автор «озвучил» в собственном стиле и тоне замысел своего персонажа[[172]](#footnote-172), благодаря чему приговор оказывается вынесен от лица автора, пока скрывающего свое лицо под «чужой» маской.

Функционирование *объективного* стиля парадоксально. Он всецело доминирует в главах «ершалаимских» и, как ни удивительно, в фантастических, то есть как раз в повествовании ирреальном. А вот в московских главах — в рассказе, казалось бы, наиболее реальном — гораздо в меньшей степени. В последнем случае стиль *объективной* наррации постоянно перебиваем как бы всплывающими другими потоками — *шутовским* или вкраплениями субъективных замечаний от лица рассказчика.

Своим отсутствием в «ершалаимских» главах автор творит иллюзию дистанцированности от «чужого» повествования. «Внутренний текст» романа о Пилате имеет собственных рассказчиков — Воланда и *мастера*. Впрочем, понятно, что истинный субъект повествования, в том числе и *объективного*, сам творец макротекста романа.

Выразительный пример *объективного* рассказа о фантастическом в форме косвенно-прямой речи и глазами персонажа реального, но находящегося в трансцендентном состоянии, — Маргариты:

«Тотчас из-за одного из памятников показался черный плащ. Клык сверкнул при луне, и Маргарита узнала Азазелло <…> Когда, под мышкой неся щетку и рапиру, спутники проходили подворотню, Маргарита заметила томящегося в ней человека в кепке и высоких сапогах, вероятно, кого-то поджидавшего. Как ни легки были шаги Азазелло и Маргариты, одинокий человек их услыхал и беспокойно дернулся, не понимая, кто их производит.

Второго, до удивительности похожего на первого, человека встретили у шестого подъезда. И опять повторилась та же история. Шаги… Человек беспокойно оглянулся и нахмурился. Когда же дверь открылась и закрылась, кинулся вслед за невидимыми входящими, заглянул в подъезд, но ничего, конечно, не увидел.

Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа. Он курил крепкие папиросы, и Маргарита раскашлялась, проходя мимо него. Курящий, как будто его кольнули, вскочил со скамейки, на которой сидел, начал беспокойно оглядываться, подошел к перилам, глянул вниз. Маргарита со своим провожатым в это время уже была у дверей квартиры № 50» [*Б*., т. 5, с. 241].

Позиция Маргариты в данном случае в высшей степени продуктивна для булгаковского повествования — она «пороговая»: земная женщина видит то же, что и реальные «наблюдатели», но, в отличие от них, благодаря своему трансцендентному состоянию, видит и ирреальное, благодаря чему понимает смысл происходящего.

Спокойно-беспристрастный рассказ о событиях фантастических (см. главы «Полет», «При свечах», «Великий бал у сатаны», «Извлечение мастера», «Судьба мастера и Маргариты предопределена», «Пора! Пора!», «На Воробьевых горах», «Прощение и вечный приют»), а также переплетение «реального» и фантастического — все это создает эффект действительности иррационального. *Объективный* тон повествования творит иллюзию достоверности.

*Удостоверение в правдивости* рассказываемого может быть и непосредственным — это настойчивые заверения самого рассказчика, который постоянно подчеркивает «правдивость» своего рассказа: то называет себя *правдивым повествователем* [*Б*., т. 5, с. 210], пишущим «эти правдивые строки» [*Б*., т. 5, с. 372], то вновь подчеркивает, что он автор «правдивейших строк» и «правдивого повествования» [*Б*., т. 5, с. 57, 209], то удостоверяет точность приводимых сведений [*Б*., т. 5, с. 205, 210].

Истинность рассказываемого может быть удостоверена и «от обратного»: «правдивый» повествователь не ручается за истинность некоторых сообщенных фактов («сомнительно, чтобы дело было именно так, но чего не знаем, того не знаем» [*Б*., т. 5, с. 341]), и тем самым подчеркивается: то, что он удостоверяет, — истинная правда.

Надо, однако, заметить, что заверения в правдивости рассказа всегда вызывают сомнения… У Булгакова же они еще более усиливаются благодаря глумливо-ерническому тону. Так субъективные вкрапления «размывают» не только цельность объективного повествования, но и самую достоверность его.

Тесное переплетение *объективного* и *шутовского* стилей творит эффект абсурда. Часто он возникает благодаря нарративной игре. Так, рассказ о борьбе правоохранительных органов с нечистой силой ведется в абсолютно серьезном тоне, но при этом по схеме зигзага. Например:

«Однако все эти мероприятия никакого результата не дали, и ни в один из приездов в квартиру в ней никого обнаружить не удалось, **хотя и совершенно понятно было, что в квартире кто-то есть, несмотря на то, что** все лица, которым так или иначе надлежало ведать вопросами о прибывающих в Москву иностранных артистах, решительно и категорически утверждали, что никакого черного мага Воланда в Москве нет и быть не может» [*Б*., т. 5, с. 323–324] (выделено мной. — *А. З.*).

Здесь синтаксическая фигура «зигзага» творит эффект топтания на месте и даже мнимости достигнутых успехов.

Важная роль в организации повествования в булгаковском романе принадлежит одному из ликов рассказчика *объективного* — *собирателю слухов* [*Б.,* т. 5, с. 55, 98, 101, 331, 341 и др.]. *Собиратель слухов* — фигура, характерная для повествовательного стиля Достоевского (см. «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы»). У Булгакова эта ипостась образа повествователя материализовалась, как бы «сгустившись» из *субъективных* вкраплений в *объективный тон* наррации. *Собиратель слухов* — источник объективной, но недостоверной информации. А потому эта фигура окончательно расшатывает систему *достоверного* повествования.

Вот замечательный образчик такого «недостоверно-правдивого» повествования:

«Пишущий эти правдивые строки **сам лично**, направляясь в Феодосию, **слышал в поезде рассказ о том, как** в Москве две тысячи человек вышли из театра нагишом в буквальном смысле слова и в таком виде разъехались по домам в таксомоторах» [*Б*., т. 5, с. 375] (выделено мной. — *А. З.*).

Словосочетание «сам лично» звучит убедительно, поскольку к нему предполагается продолжение: «видел» или «был свидетелем». У Булгакова же следует: «слышал в поезде рассказ о том, как…». И эта фраза достоверность уничтожает в пыль.

Видимые парадоксы *объективного* стиля не только внутренне обоснованы, но и содержательны, как семантически, так и художественно.

Характерны для *объективного* стиля *обращения к читателю,* привносящие оттенок субъективности. Это уже пушкинская повествовательная традиция («Евгений Онегин»), по-своему развитая Гоголем в «Мертвых душах».

*Обращения* могут бытьироничны: «Но довольно, ты отвлекаешься, читатель! За мной!» [*Б*., т. 5, с. 58]. Но, волшебным образом преобразившись, онивводят в ткань романа третий стиль повествования — *субъективно-лирический*. Этот стиль проявляет себя дважды, оба раза во второй части романа.

Первый раз — в главе «Маргарита»:

«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!» [*Б*., т. 5, с. 209–210.]

Второе «лирическое отступление» предваряет окончательный уход героев-протагонистов из мира физического (глава «Прощение и вечный приют»):

«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>» [*Б*., т. 5, с. 367].

Оба лирические отступления автобиографичны: голос автора будто врывается в основной стиль наррации — сплав объективного и ернического, чтобы рассказать и о своей великой любви, и о предчувствии ухода. Лик автора-человека проясняется все более.

«Просвечивание» лика автора сквозь различные повествовательные слои макротекста в «Мастере и Маргарите», а также образы персонажей романа проявляется многообразно.

В ткани объективного повествования вдруг проблескивают фразы-напоминания, создающие связки между разными уровнями повествования (например, *нож* Левия Матвея, так неожиданно воскресший в руках у продавца Торгсина) или различными эпизодами, неизвестными присутствующим в данной сцене.

Так, Никанор Иванович Босой входит в комнату и видит «неизвестного», о котором рассказчик напоминает: «ну, словом, тот самый» [*Б*., т. 5, с. 94]. Читатель по описанию («тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджачке» [*Б*., т. 5, с. 94]), конечно, узнает того, кто «соткался» из воздуха перед изумленным Берлиозом на Патриарших прудах. От той же роковой сцены на Патриарших тянется нить «напоминания» к первому знакомству Маргариты с Воландом:

«Взор ее притягивала постель, на которой сидел тот, кого еще совсем недавно бедный Иван на Патриарших прудах убеждал в том, что дьявола не существует. Этот несуществующий и сидел на кровати» [*Б*., т. 5, с. 246].

Разумеется, Маргарита ничего не знает о религиозном диспуте, с которого начался роман, но о нем должен помнить читатель, к которому и обращается повествователь.

В единое целое нарративную ткань «Мастера и Маргариты» соединяют также прочерчивающие ее скрепы-мотивы. Варьируясь и повторяясь на всех уровнях рассказывания — «реальном», мистическом и метафикциональном, они организуют многомерную сюжетно-композиционную структуру романа.

Так разветвленную сеть мотивов образуют:

* образ-мотив солнца];
* мотив луны и лунного света];
* мотив тьмы, тучи и грозы;
* образ-мотив ножа;
* образ-мотив розы и розового масла
* фраза-мотив «О боги, боги мои, яду мне, яду!» [Б., т. 5, с. 61], то расщепляясь (и тогда могут возникнуть фонетические ассоциации с «адом»), то варьируясь [278, 164];
* наконец, важная скрепа — фраза-код «прокуратор Иудеи Понтий Пилат».

Последний мотив чрезвычайно важен, а потому о нем — подробнее. Как известно, в булгаковской редакции рефрен повторен только трижды. Четвертый раз он вставлен Е. С. Булгаковой — это финальные строки главы «Прощение и вечный приют» [278, с. 109–116]. Л. Яновская считает:

«Трижды повторенная, фраза соединяла в один узел все пласты романа, как бы подтверждая, что все, прочитанное нами, написано одним лицом»[[173]](#footnote-173).

На самом деле это, однако, не совсем так.

В первом случае фраза зачинает «внутренний текст» Мастера и Маргариты» — роман о Понтии Пилате [*Б*., т. 5, с. 19].

Фраза переходит с уровня реальности мира физического в художественную — глава «Понтий Пилат». Затем *мастер* говорит о том, что этими словами он собирался закончить свой роман: «последними словами романа будут: “…пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат”» [*Б*., т. 5, с. 136]. И, наконец, последние слова макротекста романа [*Б*., т. 5, с. 384].

Как видим, в булгаковской редакции фраза о *прокураторе Иудеи всаднике Понтийском Пилат*е — связующее звено между реальностями физической и художественной и ни разу не возникает на мистико-трансцендентном уровне. Фактически фраза обрамляет текст романа *мастера* и, таким образом,является кодом темы творчества — создания «второй реальности» художественного текста.

В финале последней главы проступал лик истинного демиурга — некоего высшего существа, которое соединило в одном лице Творца мироздания и макротекста «Мастера и Маргариты». Маска Создателя таинственно приподымается, когда к тайному диалогу *мастера* и высшего Цензора Иешуа подключается некто *третий*:

«Кто-то отпускал на свободу мастера, как он сам только что отпустил созданного им героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [*Б*., т. 5, с. 371].

Булгаков в последней редакции своего романа[[174]](#footnote-174) снял эти финальные строки текста — при публикации его восстановила Е. С. Булгакова, с четвертым повтором фразы о Понтии Пилате.

Думается, здесь тот редкий случай, когда правка, не вполне соответствующая воле автора, оправдана. Сняв финальную фразу, Булгаков убрал не только свод, соединявший стилевые и композиционные пласты романа в единое повествовательное целое, но и уничтожил разгадку тайны автора. Благодаря этой снятой Булгаковым фразе, складывался пазл романа: таинственный «Кто-то» — это Властитель Вселенной и высший Цензор Иешуа **вечный,** и одновременно — автор макротекста «Мастера и Маргариты» [278, с. 112].

В целом повествовательная структура «Мастера и Маргариты» предстает как грандиозная симфония взаимопронизывающих и пересекающихся голосов нарраторов, стилей, мотивов и интонаций. В этом, в частности, проявился музыкальный принцип организации внутренней формы романа. Булгаковский повествователь вездесущ, но в то же время персонифицирован и многолик: то ироничен, то лиричен, то трагичен.

Ключевой вопрос метапрозы — о достоверности/вымышленности повествования — в булгаковском романе решен парадоксальным образом. Объективная манера удостоверяет реальность ирреального и метафикционального, а действительность мира физического подвергается большому сомнению. Рождается игровое лукавство метаповествования, когда автор сознательно организует колебания «между реальностью и иллюзией, правдой и вымыслом»[[175]](#footnote-175).

###  «Дар»

Самые изощренные хитросплетения мотивных линий, ткущих поэтическую ткань образа автора, несомненно, в романах В. Набокова, в «Даре» в особенности.

Каждый сочинитель создает в своем воображении образ «идеального читателя» — всепонимающего и сочувственно к писателю настроенного. Суть диалектических взаимоотношений между *читателем* и собственно художественным *текстом* очень точно сформулирована Ю. М. Лотманом:

«Личность получателя текста, представляя семиотическое единство, неизбежно вариативна и способна «настраиваться по тексту»[[176]](#footnote-176).

С одной стороны, образ «идеального читателя» «активно воздействует на реальную аудиторию, перестраивая ее по своему подобию»[[177]](#footnote-177), а с другой — сам текст подстраивается под восприятие *читателя*. «В результате между текстом и аудиторией происходит сложная игра позициями»[[178]](#footnote-178).

Лотмановское понимание взаимоотношений *автор* — *читатель* едва ли не идеально накладывается на набоковскую креативно-эстетическую концепцию. Образ «идеального читателя» в ней — ключевой момент: цель стратегии Набокова — критика-литературоведа и преподавателя мировой литературы — заключалась в том, чтобы воспитать *хорошего читателя*. А что такое *хороший читатель* в понимании автора «Дара»? Воображаемый его читатель должен быть одновременно и alter ego *автора*, и существом самостоятельно мыслящим. В воображении Набокова складывается образ читателя — не просто alter ego *автора*, а того единственного и замечательного человека, «счастливого и запыхавшегося»[[179]](#footnote-179), который ожидает *хорошего* писателя в конце его великого пути.

Эта счастливая встреча — одна из высших целей творчества. Для того, чтобы она случилась, и надо воспитать себе читателя. Этот *хороший читатель* есть лицо сочувственно резонирующее автору, но уже не фиктивное, а реальное.

Автор «Дара» всегда рассчитывал на читателя догадливого, который увлеченно играет с сочинителем в предлагаемые игры на предлагаемых условиях, позволяя автору превратить процесс написания книги в составление замысловатой головоломки, где автор ее должен не только знать решение, но и представлять себе ход мысли того, кто задачу решает.

Свои произведения Набоков организовывал по игровым моделям самым разнообразным. Но излюбленная среди них — шахматная задача.

«Соревнование <…> происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем), а потому значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества “иллюзорных решений”, — всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт» [*Н.*, т. 5, с. 320–321].

В поэтике Набокова прием *разгадывания* доминантный. Одна из важнейших его функций — организация напряженных *сотворческих* отношений между читателем и автором в процессе созидания новой концепции мира, нравственно-философской и эстетической.

Свою задачу сочинителя Набоков видел в том, чтобы привести своего читателя в состояние резонансного *сочувствия* — «не персонажам книги, но к ее автору, к радостям и тупикам его труда»[[180]](#footnote-180).

«Сие присутствие создателя в созданье», словами поэта Жуковского, — вот что должно интересовать читателя В. Сирина / Набокова.

Поэтому при изучении творчества Набокова постструктуралистический тезис о «смерти автора» абсолютно не правомерен, так как право на свободу интерпретаций писатель отстаивал исключительно ради реализации своей индивидуальной воли читателя и «перечитывателя» чужих творений, отнюдь не имея в виду свободу критических интерпретаций и «небуквальных чтений» в отношении собственных произведений. Коммуникационная связь *автор* — *читатель* в набоковском мире предстает не в общепринятом виде, как «Я — ОН», а по модели «Я — Я» [164, c. 31].

По этой схеме строится тот эпизод «Дара», где герой, Федор Годунов-Чердынцев, читает сборник собственных стихов глазами воображаемого критика [*Н.*, т. 4, c. 197–215]. *Приращение* *информации* здесь есть результат того, что восприятие в состоянии креации качественно иное, чем посткреативное — у *читателя*. Не случайно оно воплощено в голосе некоего критика, хотя и близкого автору, но все же «другого».

С фундаментальным тезисом Р. Барта о том, что «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора», Набоков категорически не согласился бы. Автор «Дара» скорее пожертвовал бы читателем. Эту мысль утверждает Годунов-Чердынцев:

«Настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который в свою очередь, лишь отражение автора во времени» [*Н.*, т. 4, с. 515].

Свою позицию как автора литературного текста Набоков считал аналогичной позиции Бога:

«Подобно Всевышнему, писатель в своей книге должен быть нигде и повсюду, невидим и вездесущ <…> даже в произведениях, где автор идеально ненавязчив, он тем не менее развеян по всей книге и его отсутствие оборачивается неким лучезарным присутствием. Как говорят французы, “il brille par son absence” — “блистает своим отсутствием”»[[181]](#footnote-181).

Как решал писатель в творческой практике эту двуединую задачу — деспотически управлять своей художественной Вселенной, в ней как бы отсутствуя? Ответить на этот вопрос я постараюсь на материале анализа макротекста романа «Дар», где проблема автора — о способах организации его присутствия в тексте и приемах художественного воплощения его образа — выступает на первый план.

В свое время иерусалимские исследователи Омри и Ирэн Ронен высказали остроумную мысль о том, что структура романа «Дар» подобна ленте Мёбиуса [329, 220]. В финале происходит волшебное преображение: герой оказывается автором макротекста романа. Как бы разъясняя эту мысль, С. Давыдов писал: «Внутренний текст “романа-матрешки” стал внешним, изнанка стала лицевой стороной, герой возведен в статус автора» [[182]](#footnote-182). Такая интерпретация утвердилось в набоковедении [54, 89, 35, 88, 122]. Подтверждают ее, казалось бы, и слова самого Набокова: «Последняя глава сплетает все предшествующие темы и намечает контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, — “Дар”»[[183]](#footnote-183).

А в то же время исследователи (в том числе и приверженцы концепции Федора Годунова-Чердынцева — автора «Дара») отмечают многие моменты в тексте, которые такой интерпретации противоречат [335, 89].

Думаю, разгадка тайны авторства «Дара» кроется в постижении скрытых пружин, организующих его нарративную структуру.

Одна из излюбленных Набоковым — игра масками *автора* — *повествователя* — *героя*. Но среди множества разнообразных видов этих игр есть один прием, до сих пор никем, кажется, не отмеченный и не описанный. А между тем именно он является доминантным в «Даре» — назовем этот прием «переадресованным авторством».

Начнем с финала, ибо, как известно, композиция «Дара» организована по модели змеи, кусающей свой хвост.

Роман завершают знаменитые строки пастиша из «Евгения Онегина». Исследователи, как правило, ограничиваются умиленным указанием на сам факт аллюзии на Пушкина, не углубляясь в размышления о смысле ее. Попробуем нарушить эту традицию.

Чтобы понять смысл финала, необходимо ответить на несколько вопросов, неизбежно при чтении его возникающих, а также разъяснить некоторые странности.

Во-первых, кому принадлежалэтот пассаж: Федору Годунову-Чердынцеву как будущему автору макротекста «Дара» или все же некоему иному творящему сверхсознанию собственно автора — и текста, и самого героя?

Во-вторых, очевидно, что в финале «Дара» пути автора и его героя разошлись: «С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт». В предисловии же Набоков писал:

«Интересно, как далеко воображение читателя последует за молодыми влюбленными после того, как автор отпустил их на волю»[[184]](#footnote-184).

Как и Пушкин своего Онегина, автор «Дара» оставляет Годунова-Чердынцева «в минуту злую для него»: пушкинскому герою после оскорбительного для любого мужчины отказа Татьяны предстоит еще и весьма малоприятное объяснение с ее мужем, а вот набоковский герой…

Чем оканчивается роман для его героев? Happy end of the love story? Д. Джонсон считает:

«Сюжетные ходы “Дара” явным образом моделированы на ходах шахматной задачи <…> Конец романа, предрешенное завершение шахматной задачи, влечет за собой соединение с Зиной и сочинение “Дара”»[[185]](#footnote-185).

Однако на уровне сюжетной линии героев все отнюдь не столь благополучно. Судьба ставит новое, неожиданное и пока самим героям неведомое препятствие их соединению: ключи от обретенной, казалось, квартиры потеряны, и вместо счастливого любовного свидания их ожидает, по-видимому, весьма прозаическая возня с вызовом слесаря и отмыканием замка [175, с. 185].

Думаю, чуткому читателю и вообще понятно, что никакого начала «полной жизни с Зиной» быть не может. Ведь такое «счастье» положило бы «предел» их романтической любви — этому наплыву «безнадежного желания, вся прелесть и богатство которого были в его неутолимости» [*Н*., т. 4, с. 504]. Подспудная догадка-предчувствие фатальной невозможности осуществления мечты мелькает в подсознании Федора еще в Груневальдском лесу: «Я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится все, все» [*Н*., т. 4, с. 504].

И предчувствие возникает у героя, по-видимому, как раз в тот момент, когда крадут его одежду с ключами от квартиры, где должно было свершиться соединение с возлюбленной.

Не случайно параллельно теме *любви*, а к концу пророчески опережая ее, развивается в «Даре» тема *воскрешения* — отца и Пушкина. Так же как физически реальное воскрешение из мертвых отца, а также и Пушкина было бы чем-то безобразно противоестественным, так и физическое соединение с Зиной не стало бы «полным счастьем», но убило бы их высокую любовь, переключив отношения в регистр счастья обывательского. Как Федор в отношении отца «чуял нечто уродливое в возможности его возвращения» [*Н*., т. 4, с. 270], так подсознательно предчувствует он и невозможность своего соединения с Зиной. Ибо во всех трех случаях: возвращение отца, воскрешение Пушкина и полное счастье с Зиной, — произошло бы *чудо*. Но «чудо, лишенное вовсе <…> малейшего оттенка сверхъестественности» [*Н*., т. 4, с. 270], невозможно по определению, как невозможно сверхъестественное в параметрах земного мира [*Н*., т. 4, c. 270]. «Реальное» явление чуда воскрешения умершего порождает безумие — этот вариант представлен в романе печальной судьбой Александра Яковлевича, который не смог перенести смерть сына и «переселил» его в мир физический.

Надо к тому же заметить, что та параллель, которую прочерчивает Д. Джонсон — между развитием сюжетной линии героев и шахматной задачей, составленной Годуновым-Чердынцевым, — не совсем корректна. Дело в том, что развитие шахматной мысли композитора в придуманной Федором задаче, а в особенности первый, «ключевой» ход задачи явно не соответствует логике действий судьбы в отношении героев. В задаче Федора:

«Ключ, первый ход белых, был замаскирован своей мнимой нелепостью, — но именно расстоянием между ней и ослепительным разрядом смысла измерялось одно из главных художественных достоинств задачи, а в том, как одна фигура, точно смазанная маслом, гладко заходила за другую, скользнув через все поле и забравшись к ней подмышку, была почти телесная приятность, щекочущее ощущение ладности. На доске звездно сияло восхитительное произведение искусства» [*Н*., т. 4, с. 352].

В то время как действия судьбы (за исключением последнего хода), по мнению героя, *громоздки* и *аляповаты* [*Н*., т. 4, с. 538], в шахматной композиции Федора все изящно и элегантно.

Тема *судьбы* — одна из доминантных в романе. В explicit’е она, словно поднявшись из глубинных пластов ассоциативно-аллюзийного подтекста, звенит ударным аккордом.

Находясь в апогее эйфории — «при новом свете жизни (в котором как-то смешались возмужание дара, предчувствие новых трудов и близость полного счастья с Зиной)» [*Н*., т. 4, с. 521], — писатель Федор самонадеянно убежден, что овладел логикой в «методах судьбы» [*Н*., т. 4, с. 538], которыми она действовала в отношении к ним с Зиной.

«Подумай, как она за это принялась три года с лишним тому назад, — рассказывает он своей возлюбленной… — Первая попытка свести нас: аляповатая, громоздкая! <…> Идея была грубая <…> тут-то судьба и дала маху <…> все это громоздкое построение пошло к чорту, судьба осталась с мебельным фургоном на руках, затраты не окупились <…> Слушай дальше. Она сделала свою вторую попытку, уже более дешевую, но обещавшую успех <…> но и это не вышло <…> Тогда-то, наконец, после этой неудачи, судьба решила бить наверняка, т.е. прямо вселить меня в квартиру, где ты живешь, и для этого в посредники она выбрала уже не первого попавшегося, а человека, не только мне симпатичного, но энергично взявшегося за дело и не давшего мне увильнуть. В последнюю минуту, правда, случился затор, чуть не погубивший всего: второпях — или поскупившись — судьба не потратилась на твое присутствие во время моего первого посещения; я же, понимаешь, когда пять минут поговорил с твоим вотчимом, собственно по небрежности выпущенным из клетки, и через его плечо увидел ничем не привлекательную комнату, решил ее не снимать, — и тогда, из крайних средств, как последний отчаянный маневр, судьба, не могшая немедленно мне показать тебя, показала мне твое бальное голубоватое платье на стуле, — и, странно, сам не понимаю почему, но маневр удался, представляю себе, как судьба вздохнула <…> Вот видишь — начала с ухарь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом. Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема!» [*Н*., т. 4, с. 538–539].

Логика судьбы должна была стать тем, «что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного “романа”» [*Н*., т. 4, с. 538].

Однако читатель в продолжение всего восторженно самонадеянного монолога героя уже знает, что влюбленных ожидает вовсе не счастливое соединение, а безнадежно запертая дверь.

Но что есть судьба в художественном произведении? Воля автора, разумеется. И если в будущем сочинении Годунова-Чердынцева придуманная им схема в действиях судьбы вполне оправданна, ибо там Всевышним будет он, то на уровне макротекста «Дара», где хозяин — Набоков, сбывается предчувствие Зины: «Смотри, <…> на эту критику она [судьба. — *А. З.*] может теперь обидеться — и отомстить» [*Н*., т. 4, с. 538].

И здесь стоит обратить внимание на фразу, мелькнувшую в сцене «счастья» в Груневальдском лесу: «Я для тебя устроил казисто, но ты не прельстился; так теперь изволь: казисто, казенно, приказ» [*Н*., т. 4, с. 502].

Звучит эта фраза явно *извне* потока сознания героя, его внутреннего монолога — основного стиля данного фрагмента. Это, конечно, слова автора макротекста.

Словесный ряд *казисто* — *казенно* — *приказ* выстраивает дальнейшее движение сюжета. Здесь сам Набоков дал пример сотворения жизни «из ничего» — из слов.

Годунов-Чердынцев «взял влево» вместо того, чтобы идти прямо, и тем обрек себя на потерю ключа. Уклонившись от предуказанного судьбой, обрек себя на «казенную» возню с запертой дверью. Тогда автор (он же в этом случае — судьба) тоже уклонился от придуманного раньше — и тем отмстил герою за его самонадеянность. Так автор изменил свой план относительно судьбы героя, ибо тот проявил своеволие, ослушавшись своего Бога — автора.

В то же время потеря ключа — а тема *ключей* прочерчивает словесную ткань романа — неизменно предвещает в «Даре» новое обретение в сфере творческой. Словно исчезнув из реальности мира физического, они переходят в измерение трансцендентное, чтобы «там» открыть некую дверь, ведущую в новую, художественную реальность [88, 296, 313, 306, 319].

Действительно, на последних страницах «Дара» (тоже будто извне основного стилевого потока) звучит тихий «сигнал»-подсказка — ход конем «ф3-г1» [*Н*., т. 4, c. 505], указывающий на возвращение в исходную позицию — к началу текста. Думаю, именно этот ход — «ключевой» в шахматной задаче, придуманной судьбой для героев. Вспомним, что этот «ключ, первый ход белых, был замаскирован своей мнимой нелепостью». Возвращение к исходной ситуации тоже кажется нелепым — ходом неумелого игрока, но в нем — предчувствие нового сочинения. И именно это дает правильное решение.

Это предчувствие должно осуществиться. На последних страницах «Дара» отчетливо ощутима пульсация нерва *креативной памяти*:

«Все это отслужившее само собой смоталось, кончилось, как накрест связанный сверток жизни, который будет храниться долго, но которого никогда не развяжут опять ленивые, всё откладывающие на другой день, неблагодарные руки. Его охватило паническое желание не дать этому замкнуться так и пропасть в углу душевного чулана, желание применить все это к себе, к своей вечности, к своей правде, помочь ему произрасти по-новому. Есть способ, — единственный способ» [*Н*., т. 4, с. 512].

Итогом креативной линии романа станет сотворение некоего вершинного шедевра в творческой судьбе Годунова-Чердынцева…

Но что это будет за произведение — собственно макротекст «Дара»? Или иное сочинение?

В финале «Дара», по мнению большинства исследователей, свершается главный труд, с предчувствия которого начался текст:

«Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку», — подумалось мельком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнею, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал [*Н*., т. 4, с. 192].

По мнению Омри и Ирэн Ронен, «“завтрашние облака” финала книги указывают на ее начало, “Облачным, но светлым днем…”, побуждая читателя вернуться к первой странице и прочесть роман заново, теперь уже как окончательный результат изображенного в нем творческого роста»[[186]](#footnote-186).

Думаю, что такая интерпретация игнорирует некоторые важные подсказки, рассыпанные по макротексту «Дара».

Обратим внимание прежде всего на важный момент: желание написать новый роман — его «предчувствие» — возникает у Годунова-Чердынцева, когда он набрел на то место — «буерак, заросший дубком и ежевикой» [*Н*., т. 4, с. 512], где застрелился когда-то Яша Чернышевский.

«Заказ» на написание повести о Яше Чернышевском «поступил» уже давно: от Александры Яковлевны Чернышевской, практически одновременно с «заказом» от Александра Яковлевича — на роман о Чернышевском [см.: *Н*., т. 4, с. 226]. История реализации обоих «заказов» развивается по одинаковой схеме: сначала неприятие и презрительное отвращение, затем какие-то «случайные» подталкивающие импульсы и, наконец, острая творческая заинтересованность. В обоих случаях — некий тайный «шахматный нерв» в подкладке сочинений. Все это позволяет предположить, что замысел книги о Яше Чернышевском будет реализован. Не случайно ведь была заброшена провидческая ремарка:

«Федор Константинович тревожно думал о том, что несчастье Чернышевских является как бы издевательской вариацией на тему его собственного, пронзенного надеждой горя, — и лишь гораздо позднее он понял все изящество короллария и всю безупречную композиционную стройность, с которой включалось в его жизнь это побочное звучание» [*Н*., т. 4, с. 275].

Собственно, набросок книги уже возник в воображении писателя Федора [см.: *Н*., т. 4, с. 228–235], как и схема внутренней структуры — «треугольник, вписанный в круг» [*Н*., т. 4, с. 228]. Однако тогда этот чертеж был лишь двухмерным плоскостным рисунком, безжизненным и неодухотворенным. Необходимо было превратить плоский круг в объемный шар, подобный «кругообразной природе всего сущего» [*Н*., т. 4, с. 384]. Ведь, как писал Набоков в «Других берегах», «спираль — одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть мертвым» [*Н.*, т. 5, с. 312].

Шарообразна структура и «Жизнеописания Чернышевского»: «Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа», — такова была задача автора.

«Спиралью», которая, пружинисто развернувшись, превратила мертвый треугольник в живое мироздание шара, стало все одушевляющее чувство сострадания и сочувствия обоим Чернышевским — Яше и Николаю Гавриловичу. Раньше единственным чувством Годунова-Чердынцева к Яше Чернышевскому была пренебрежительно-незаинтересованная жалость. Однако все волшебным образом изменилось, когда писатель Федор вдруг представил себе несчастную Александру Яковлевну.

«…Сюда приходила, маленькими, в черных перчатках, руками деловито шарила между кустов… Он не знал ее тогда, не мог видеть это, — но по ее рассказу о своих многократных паломничествах чувствовал, что это было именно так: искание чего-то, шуршание, тыкающий зонтик, сияющие глаза, дрожащие от рыданий губы. Он вспомнил, как этой весной виделся с ней — в последний раз — после кончины мужа, и странное ощущение, которое он испытал, глядя на ее опущенное, не по-житейскому нахмуренное лицо, точно ее никогда раньше не видел по-настоящему, а теперь различал на этом лице сходство с ее покойным мужем, чья смерть выразилась в ней каким-то скрытым дотоле траурно-кровным родством с ним» [*Н*., т. 4, с. 512].

И острое сострадание оживило все.

Все это позволяет предположить, что ядром будущего романа писателя Федора станет именно история несчастного Яши Чернышевского.

Так сцена в Груневальдском лесу оказывается «поворотной» в развитии двух основных сюжетных линий романа — историй любви и творчества. Причем если love story после этого идет на спад, то линия креации, напротив, взлетает.

Чрезвычайно важна сцена в Груневальдском лесу и с точки зрения организации нарративных потоков «Дара». Основное повествование в романе ведется в третьем лице. Но вот на последних страницах начинают происходить метаморфозы удивительные: повествование о писателе Федоре меняется с формы третьего лица на первое, и вот уже из *тощего, зябкого, зимнего Федора Годунова-Чердынцева*,выплавившись под солнцем, появляется на свет «собственное» и главное его «я» — «то, которое писало книги, любило слова, цвета, игру мысли, Россию, шоколад, Зину» [*Н*., т. 4, c. 508], и оно «как-то разошлось и растворилось, силой света сначала опрозраченное, затем приобщенное ко всему мрению летнего леса» [*Н*., т. 4, с. 508]. Собственно, два «я» личности героя, физическое и творческое, сосуществуют, сменяя друг друга в продолжение романа. «Кто-то внутри него», кто «все это уже принял, записал и припрятал», появился на первых страницах романа, — это творческое «я» личности Годунова-Чердынцева.

В сцене в Груневальдском лесу возникает эффект «растворенности» личного «я» Годунова-Чердынцева в некоем вселенском творческом «я», объединяющем его с креативным началом мироздания. Оно просвечивает сквозь духовную индивидуальность писателя Федора, и вот уже на волшебном экране начинает мерцать иной лик — Автора макротекста «Дара».

История преображения в художественное произведение всех трех сюжетов из «жизни действительной» — о Яше Чернышевском, об отце Годунова-Чердынцева и о Николае Гавриловиче Чернышевском — подводят нас к одному ключевых вопросов сочинительства: как проникает писатель в «чужое сознание» и как постигает он внутреннее, сокровенное души другого человека?

Одна из интереснейших вариаций такого принципа креативного освоения «чужой души», как бы предварительный этюд — в малоизвестном и еще менее изученном рассказе «Набор» [54, с. 489]. Удивительно, кстати, что до сих пор никто не задумался над смыслом названия — почему *набор*? К типографскому делу содержание рассказа отношения не имеет — так кто кого или что здесь *набрал*?

Речь в рассказе — об одном утре из жизни некоего Василия Ивановича, пожилого русского эмигранта.

«Он был стар, болен, никому на свете не нужен и в бедности дошел до той степени, когда человек уже не спрашивает себя, чем будет жить завтра, а только удивляется, чем жил вчера. Кроме болезни, у него не было на свете никаких личных привязанностей» [*Н*., т. 4, с. 557].

В то утро он возвращался с кладбища, где хоронили профессора Д. — одного из уже немногих людей, которых он знал близко. Каждое движение — опуститься и встать с колен во время церковной службы, сесть на скамейку, тем более встать с нее, войти в трамвай и выйти из него — дается с огромным трудом и грозит различными опасностями. И незаметно образ этого неопрятно и некрасиво старого человека, ничем не примечательного и не интересного, оказывается неотразимо привлекательным и симпатичным читателю, мы проникаемся не только острой жалостью и состраданием, но и уважением к этому человеку, с таким мужеством и благородным терпением переносящему свои беды и несчастья, не теряя, несмотря на личную беспомощность и всю безнадежность своего существования, главного — тонкой деликатности души, способности помнить, любить и сострадать. И еще — *какое-то неприличное счастье*, «происхождения неизвестного» [*Н*., т. 4, с. 560], неожиданно нахлынувшее на больного, нищего, абсолютно одинокого старика.

Повествование ведется от третьего лица. Но вдруг возникают вкрапления — явно от лица автора. О знакомом Василия Ивановича: «тоже никому, кроме как мне, не нужный» [*Н*., т. 4, с. 558]. Неожиданно выясняется, что все — и несчастного Василия Ивановича, его судьбу и все его беды, и возвращение с похорон близкого знакомого — сочинил автор. Этого старого человека рассказчик увидел в трамвае: «и этот момент я как раз и схватил, после чего уже ни на минуту не отпускал рекрута» [*Н*., т. 4, с. 558].

Вот ключевая фраза, объясняющая название рассказа: Василий Иванович — *рекрут*, *набранный* автором из «жизни действительной» в мир сверхсознания сочинителя. Именно сочинитель, «спеша как-нибудь по мрачнее и потипичнее меблировать утро Василия Ивановича <…> и устроил ему эту поездку на похороны» [*Н*., т. 4, с. 561].

Некролог о смерти профессора Д. действительно был опубликован в газете, но автор слегка ускорил похороны (об их дате еще только должны были объявить). А черты «его полного бритого лица» напомнили автору «черты московской общественной дамы, А.М. Аксаковой, которую» рассказчик помнил «с детства» [*Н*., т. 4, с. 561], и он сделал ее любимой умершей сестрой Василия Ивановича.

Так симбиоз реальности *«жизни действительной» — воспоминания — творящего воображения* создал новую художественную реальность. Вот почему рассказчик восклицает:

«Какое мне было дело, что толстый старый этот человек, <…> который теперь сидел рядом, вовсе, может быть, и не русский? Я был так доволен! Он был такой вместительный!» [*Н*., т. 4, с. 561.]

Но главное *—* автор его выбрал, чтобы передать ему то неожиданное чувство счастья, которое переполняло его самого и которым необходимо было с кем-то поделиться. Тем более что оно являло собой столь эффектный контраст с беспросветным существованием этого несчастного (по версии и по воле сочинителя) старика, потерявшем все, что было ему в этом мире дорого, и вознаградило его. Неожиданно нахлынувшее чувство счастья *—* вот что соединяет сочинителя и его героя. Потому-то в определенный момент вместо устойчивого повествования от третьего лица возникает объединяющее *—* «с ним и со мной», размывающее границу между сознаниями рассказчика и персонажа:

«Этот сквер, эти розы, эту зелень во всех их незамысловатых преображениях он видел тысячу раз, но все насквозь сверкало жизнью, новизной, участием в его судьбе, когда с ним и со мной случались такие припадки счастья» [*Н*., т. 4, с. 560].

По набоковской терминологии, тот, кого я до сих пор называла *автор — рассказчик — сочинитель*, *—* это «представитель»автора в реальности художественного текста[[187]](#footnote-187), или, по терминологии Ф. К. Стэнзела, «условный посредник», «mediator»[[188]](#footnote-188). Одним июльским утром этот «условный посредник» оказался рядом с Василием Ивановичем *—* «действительным» и сочиненным:

«На ту же в темно-синюю краску выкрашенную, горячую от солнца, гостеприимную и равнодушную скамейку, сел господин с русской газетой» [*Н*., т. 4, с. 560].

В рассказе перед нами *—* трехуровневая структура: вне ее *—* автор, а внутри *—* его *представитель* [*Н*., т. 4, с. 562], с лицом, загримированным «под читателя» газеты [*Н*., т. 4, с. 562], случайный сосед по скамейке сочиненного героя и, наконец, собственно старика (вовсе не Василия Ивановича и, возможно, не русского), а также, возможно, действительно сидящего на скамейке человека. О двух последних — «реальных» старике и человеке на скамейке — нам ничего не известно.

Некоторые детали позволяют предполагать, что «реальный» старик, судя по благородной независимости и величавости движений, а также по наличию «фетровой шляпы» [*Н.,* т. 4, с. 562], отнюдь не столь беден и несчастен, как придумал за него автор ради вящего контраста с чувством счастья, которым его сам одарил.

Итак, «на самом деле» ничего из того, о чем говорится в «Наборе», не было. Читатель здесь, надо признаться, испытывает облегчение: слава Богу, что все эти несчастья, можно надеяться, не имеют отношения к симпатичному старику. Все, очевидно, сочинено ради одного — проскочившей искры: герой взглянул — сквозь призму «представителя — посредника» — в лицо автора. Теперь тот — его *набранный рекрут*, азначит, «навеки» с автором связан: он «как чуму <…> уносил с собой необыкновенную заразу и был заповедно связан» с автором, «обреченный появиться на минуту в глубине такой-то главы, на повороте такой-то фразы» [*Н*., т. 4, с. 562].

Нарративная схема рассказа «Набор» (1935) «прорастает» в «Даре» (1937–1938). Принцип «наполнения» случайного «реального» персонажа содержанием нужным автору — в воображаемом разговоре Годунова-Чердынцева с Кончеевым жарким июньским полднем, на скамейке. Взгляд между автором и его героем — встреча Годунова-Чердынцева с писателем Владимировым на собрании Общества Русских Литераторов в Германии [*Н.*, т. 4, с. 495-496].

В романе два разговора с Кончеевым. Если первый был вымышленным диалогом «по самоучителю вдохновения» [*Н.*, т. 4, с. 260] — продолжением разговора, действительно бывшего и состоявшего из обмена незначащими фразами о погоде, то второй вымышлен целиком — на место обмена незначащими фразами о погоде с неким молодым немцем, «показавшимся ему похожим на Кончеева» [*Н.*, т. 4, c. 518]. Как и в «Наборе», автор — в данном случае Годунов-Чердынцев — наполнил молодого немца нужным себе содержанием, совершенно тому несвойственным. Образ Кончеева, «действительно» существующий в «реальности» «Дара», заявлен как сочиненный.

А вот эпизод с писателем Владимировым:

«“Интересно бы знать, — подумал Федор Константинович, искоса взглянув на Владимирова, — прочел ли он уже?..” Владимиров опустил свой стакан и посмотрел на Федора Константиновича, но не произнес ничего» [*Н.*, т. 4, с. 495].

Такой же отсутствующе-отрешенный взгляд бросил в «Наборе» герой на «представителя» своего автора. Отличие, однако, в том, что в «Даре» загадочно-отрешенно взглянул не герой, а «представитель» автора — писатель Владимиров. Персонаж, в котором трудно не узнать Набокова:

«Под пиджаком у него был спортивный свэтер с оранжево-черной каймой по вырезу, убыль волос по бокам лба преувеличивала его размеры, крупный нос был что называется с костью, неприятно блестели серовато-желтые зубы из-под слегка приподнятой губы, глаза смотрели умно и равнодушно, — кажется, он учился в Оксфорде и гордился своим псевдобританским пошибом» [*Н.*, т. 4, с. 495].

В этот момент устанавливаются неким таинственные подспудные отношения между тремя персонажами: *Годунов-Чердынцев — Кончеев — Владимиров*. Сперва прочерчивается одна сторона этого треугольника:

«Он [Владимиров. — *А. З.*] уже был автором двух романов, отличных по силе и скорости зеркального слога, раздражавшего Федора Константиновича потому, может быть, что он чувствовал некоторое с ним родство» [*Н.*, т. 4, с. 496].

Затем достраивается и весь треугольник:

«Как собеседник, Владимиров был до странности непривлекателен. О нем говорили, что он насмешлив, высокомерен, холоден, неспособен к оттепели приятельских прений, — но так говорили и о Кончееве, и о самом Федоре Константиновиче, и о всяком, чья мысль живет в собственном доме, а не в бараке, или кабаке» [*Н.*, т. 4, с. 496].

Все трое являют собой счастливое исключение в среде русских литераторов-эмигрантов (как изобразил ее Набоков, разумеется): они настоящие писатели, а потому соперники, по-видимому, друг другом восхищавшиеся и друг другу завидовавшие и в то же время лишь мнение друг друга ценившие. И все трое несут на себе печать автобиографичности:

«Именно в Кончееве, да еще в другом случайном персонаже, беллетристе Владимирове, различаю некоторые черты себя самого, каким я был в 1925-м году»[[189]](#footnote-189).

Но если все так, если перед нами своего рода треугольник зеркал, отражающих в трехчастном делении личность автора, то не предположить ли, что главный «представитель» автора — Владимиров, взглянув на свое отражение — Годунова-Чердынцева, перепоручил ему написание «Дара»?

И здесь стоит обратить внимание на эпитет «зеркальный» как характеристику слога писателя Владимирова: быть может, он отражает самого себя в окружающий мир, рождая образы новых героев?

И вот знаменательная деталь: если сознание Кончеева доступно креативному проникновению в него воображения писателя Федора, то внутренний мир Владимирова подчеркнуто недосягаем, как говорят, «застегнут на все пуговицы». А ведь герою «Дара» очень хотелось бы узнать его мысли. Почему же так? А потому, что Владимиров — alter ego истинного автора романа, его «представитель». Он — вершина треугольника, где Кончеев и Годунов-Чердынцев — сочиненные им герои.

Наша версия подтверждается и тем, что идея последнего романа родилась у писателя Федора *вскоре после* встречи с Владимировым. Не случайно и неизменное ощущение писателя Федора, «что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот» [*Н.*, т. 4, с. 352].

Такое предположение снимало бы неувязки в вопросе об авторе макротекста романа. Вписываются в такую интерпретацию и слова Набокова о том, что в финале намечен «контур книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать, — “Дар”»: роман будет написан Годуновым-Чердынцевым, продиктован ему, но сочинен он самим Набоковым, который через «подставное лицо» — Владимирова — этот текст своему герою «навеял», но при этом пожелал приоткрыть читателю свое лицо автора.

Наконец, лишь такая интерпретация оправдывает появление Владимирова в тексте «Дара». Почти в каждом набоковском романе «есть призрачный герой»[[190]](#footnote-190), «представитель» автора, но во всех случаях он выполняет в произведении ту или иную функцию — сюжетную или композиционную. В «Даре» моментальное явление такого «представителя» иначе было бы ничем не мотивировано. Так же как, впрочем, и весь эпизод на собрании Общества Русских Литераторов: не думаю, что в романе о проблемах творчества столь значительное место могло быть отведено саркастическому живописанию рутинных дрязг в среде бездарных литераторов. Не бытописатель ведь Набоков! Напротив, ради этого *случайного персонажа*, как называет его Набоков, пытаясь увести читателя от истины, а тем самым истину ему подсказывая, и написана вся сцена Собрания.

Так в «Даре» выстраивается трехуровневая повествовательная структура: *автор — его «представитель» — герой*. Система осложнена тем, что герой *—* писатель Федор *—* сам носитель креативного сознания, и потому его сверхсознание творца в свою очередь включает множество миров героев его произведений *—* созданных или еще только сочиняемых. Закономерна в этом смысле доминантная роль «диалогизированного», «двухголосого» слова [39, с. 224] в нарративной ткани романа: лик автора высшего повествовательного уровня «просвечивает» сквозь слово его героя.

Этот принцип проявляет себя уже на первых страницах романа *—* в воображаемой рецензии Годунова-Чердынцева на сборник его «Стихов». Здесь впервые возникает модель разговора с самим собой на два голоса: собственный голос вплетен в текст воображаемого рецензента. Вариация того же принципа *—* в диалогах с Кончеевым, с той лишь разницей, что здесь голос собеседника уже лишен стилизации под «чужое слово», а почти откровенно дан как собственное слово Годунова-Чердынцева[[191]](#footnote-191). Сниженно пародийный вариант приема *—* в бесконечных рассказах Щеголева. Повествование всегда ведется со слов некоего *необыкновенного собеседника*, который представлен как человек, «без конца рассказывавший ему интересные вещи, <…> а так как нельзя было представить себе Бориса Ивановича в качестве молчаливого слушателя, то приходилось допустить, что это было своего рода раздвоением личности» [*Н.*, т. 4, с. 366].

«Треугольник, вписанный в круг» [*Н*., т. 4, с. 228] *—* этот двухмерный чертеж трагических взаимоотношений Яши Чернышевского и его друзей оживет в романе о нем, обретя трехмерность, а в масштабе макротекста *—* в нарративной модели романа Набокова «Дар»: *Годунов-Чердынцев — Кончеев — Владимиров.* Н. Берберова писала:

«Набоков <…> учит <…>, как *читать* по-новому <…> В современной литературе <…> мы научились идентифицироваться не с героями, как делали наши предки, но с самим автором, в каком бы прикрытии он от нас ни прятался, в какой бы маске ни появлялся»[[192]](#footnote-192).

Принцип «растворенности» автора в своих героях присущ поэтике Набокова [207, 113]. Присутствие Творца в словесной плоти каждого из героев рождает иллюзию, будто авторство принадлежит им. Но это иллюзия, к созданию и одновременно разоблачению которой стремился Набоков *—* единственный и бесспорный создатель макротекста «Дара». Лик автора «просвечивает» сквозь повествовательный слой героя «Дара». Так, комментаторами романа отмечалось присутствие некоей тени истинного автора, например, в виде словоформ «сирени» [*Н.*, т. 4, с. 235, 391, 500].

Наиболее явно слово автора *—* в implicit’е и explicit’е романа, о реминисцентной «подложке» уже было сказано ранее. В этом контексте проявляет себя и смысл одного из самых загадочных набоковских эпиграфов:

Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень —

животное. Воробей — птица. Россия —

наше отечество. Смерть неизбежна.

П. Смирновский. Учебник русской грамматики

[*Н.*, т. 4, с. 191].

От этого ряда примеров на способы выражения подлежащего и сказуемого веет, я бы сказала, духом экзистенциальности. Перед нами своего рода матрица нашего земного бытия: в ней учтено все сущее: мир растений, животных, птиц, сфера социальная и даже экзистенциальное, — и всему определено свое место. Однако эта матрица, состоящая из аксиоматичных трюизмов, мертвенна. Логично, что заключительный аккорд этого ряда — убийственная в своей неопровержимости истина: «Смерть неизбежна».

Тема смерти — одна из ведущих в «Даре». Идеолог ее — Александр Яковлевич Чернышевский, ему принадлежит один из убедительнейших монологов в защиту «от бессмертия» [*Н*., т. 4, с. 484–486]. Однако в сцене смерти Александра Яковлевича звучит контраргумент тем более неотразимый, что это не argumentum ad racio, но ad factum:

«В комнате было полутемно из-за спущенных штор: “Какие глупости. Конечно, ничего потом нет”. Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчетливо: “Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь”. А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз» [*Н*., т. 4, с. 486–487].

Да, столь убедительная с умозрительной точки зрения аргументация Александра Яковлевича — не более чем рассуждения несчастного безумца. Абсурд заключается в том, что отрицание инобытийной реальности звучит из уст человека, которому «реально» является призрак его умершего сына. Более того, сумасшедший Александр Яковлевич в своем воображаемом мире состоит «председателем общества борьбы с потусторонним» [*Н*., т. 4, с. 274]. Хотя, казалось бы, как можно бороться с тем, что не существует?

Эпиграф «Дара» моделирует картину мертвенного материального мира, не одухотворенного животворным дыханием инобытия. Перед нами образчик *растворенного эпиграфа*, приема, который Н. Берберова считала одним из открытий Набокова-художника [64, с. 298].

Но для Набокова, как и для его героя, творческой личности, бытие предстает структурой трехуровневой, соединившей материальный, трансцендентный и метафикциональный уровни. Мертвая реальность мира физического обретает бессмертие в инобытии и в творении художника. Система общедоступных банальностей мертвенно-статична: истинное искусство всегда индивидуально неповторимо и устремлено в будущее, к жизни вечной.

Так контрапункт implicit — explicit организует в романе метафизическое движение от *смерти* к *бессмертию*. А в финальных строчках, как это впоследствии не раз будет у Набокова («Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Bend Sinister», «Лолита», «Бледное пламя», «Ада» и др.), на волшебном экране проступает лик автора романа.

Повествовательная модель «Дара» структурирована сложным взаимодействием нескольких приемов:

* расщепление «голоса» одного персонажа на несколько (разговор с самим собой на два и более голоса),
* перемежение-смешение повествования первого — второго — третьего лица, вкрапление авторского слова в основной поток рассказывания,
* наконец, использование implicit’а и explicit’а как способов выражения авторской позиции.

Образ автора в «Даре» возникает в результате прихотливого сплетения различных приемов наррации. Доминантным следует признать прием «переадресовки авторства»: истинный автор представляет сочиненный им макротекст сквозь призму креативного мироощущения своего «представителя» — писателя Федора. Самого себя при этом Набоков выводит в подсвеченном иронией (в сущности, самоиронии) образе писателя Владимирова.

Возникает весьма сложная, слегка запутанная повествовательная модель: истинный автор — Набоков — выходит на уровень героя в облике третьестепенного персонажа — писателя Владимирова, и как бы «навевает» писателю Федору Годунову-Чердынцеву замысел «Дара», препоручая его написание. Таким образом, сюжетно-повествовательное поле романа оказывается внутри магнитного поля высочайшего напряжения креации, между двумя его полюсами: внетекстовая реальность — автор, и в глубине текста — его «представитель».

Образ автора в романах «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита» решен их создателями в духе свойственной им *игровой* поэтики, с использованием игровых моделей «пазла»-«матрешки» в различных вариантах. Доминантным следует признать прием *разгадывания* автора — его личности-образа и философско-эстетической позиции — сквозь множество нарративных масок и стилевых потоков.

При этом «Степной волк» Гессе можно признать своего рода матричной моделью мистического метаромана, а «Дар» и «Мастера и Маргариту» — значительно усложненными вариациями исходной модели на уровне как сюжетно-композиционной организации, так и нарративной структуры текста и способах сотворения образа автора.

# Заключение

Типологическое сходство стиля художественного мышления *Гессе — Набокова — Булгакова* отчетливо проявляет себя на основных структурных уровнях *игровой* поэтики их произведений:

* композиционном — многоуровневые и многомерные модели, осколочно-фрагментарная структура, мотивные образы-скрепы и др.;
* нарративном — переплетение-взаимодействие различных повествовательных масок и стилевых потоков;
* образности — многообразные формы метафоры «зеркала»;
* хронотопа — мифолого-фантастическая модель, внутренняя антиномичность;
* реминисцентно-аллюзийном — напряженная интертекстуальность, пародийное обыгрывание классических мотивов с целью показать падение уровня культуры в современном авторам обществе.

Корреляция художественных стилей *Гессе*— *Набокова*— *Булгакова* обусловлена логикой развития металитературной версии *мистического реализма*, и проявляет себя не только в сфере поэтики, но и на основных уровнях формально-содержательной структуры их произведений: в области эстетической и метафизической проблематики, трагикомического видения мира, концепции фигуры писателя-демиурга. Комплекс типологических признаков, характеризующих художественный стиль *Гессе* — *Набокова* — *Булгакова*, можно признать инвариантом феномена мистической метапрозы ХХ в. Однако фундаментальной его «приметой», позволяющей говорить о нем как о самостоятельном, содержательно и эстетически значительном явлении литературы ХХ в., следует признать структурообразующую ***трехчастную*** модельхудожественногомира, выстраиваемую в своих романах тремя писателями и соединившую в единое целое три уровня реальности: ***эмпирический*** — ***метафизический*** — ***художественный***.

Само понятие «реальность» претерпело на протяжении своего существования значительные изменения. Общераспространенное представление о том, что есть лишь реальность мира физического, материального, соответствует представлениям эпохи позитивизма XVII–XIX вв., когда произошло значительное сужение его семантического диапазона. Однако в Средние века, как и в эпоху Ренессанса, «реальным» называлось и *земное*, и *небесное* [271, 240]. В искусстве романтизма и модернизма трансцендентное также обрело статус «реального», однако продолжало и продолжает восприниматься как маргинальное. Сегодня, благодаря распространению Интернета, «реальность» виртуального, то есть воображаемого, стала явной.

В этом смысле наше расширительное толкование понятия «реальность» представляется вполне оправданным и даже очевидным. У современного человека идея ***трехчастной*** модели мира ни изумления, ни тем более отторжения вызывать не должна.

Гораздо большие недоумения могут возникнуть по поводу столь ограниченного круга авторов, создавших данный феномен в литературе ХХ в., ведь он представлен в нашей монографии творчеством всего лишь трех писателей: Г. Гессе, В. Набокова, М. Булгакова,и прежде всего их культовыми романами — «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита». Однако творчество гениального художника, в силу огромной энергии креации и интенсивности выразительной силы, в нем сконцентрированной, может вобрать в себя и воплотить во всей полноте целое явление литературы. Гениальное произведение может стать «знаковым» для своего времени.

К тому же, круг *мистической метапрозы*, разумеется, может быть расширен в ходе дальнейших исследований. В этом смысле мне представляется перспективным изучение «Доктора Живаго» Б. Пастернака. А возможно, и отдельных произведений Т. Манна. Поле для изысканий здесь может оказаться достаточно широким.

И все же, несмотря на единственность (пока!) своих образцов, *мистический метароман* обладает устойчивым набором основных характеристик и устойчивых признаков, благодаря чему и возможно говорить об этом явлении как о сформировавшемся феномене, со своей особой креативно-эстетической концепцией и поэтикой.

*Мистическая метапроза* представляет собой в определенном смысле законченное явление литературы ХХ в., значительное не только в плане высочайшего художественного уровня текстов, но и с точки зрения тех выводов, которые на ее материале можно сделать.

В диахронном аспекте мистическая метапроза оказалась связующим звеном между *мистическим реализмом* и *метапрозой* как доминантными линиями развития мирового литературного процесса ХХ в. Эволюция изящной словесности ХХ в.: *мистический реализм* — *мистическая метапроза* — *металитература,* — проявила себя в трансформации самой структуры художественного текста. Двухуровневая модель *мистического реализма*, унаследованная от романтического «двоемирия» и соединявшая ***эмпирический*** и ***метафизический*** уровни бытия, развилась до трехмерной модели с появлением третьей составляющей — реальности ***художественного*** текста. В следующей фазе движения, собственно в *метапрозе* — в произведениях Х.-Л. Борхеса, Х. Кортасара, У. Эко, Дж. Барта, Р. Кувера, Т. Пинчона, В. Гасса и некоторых других — выпадает мистико-трансцендентная составляющая, и остается двухмерная структура ***«жизнь действительная»***/***художественный мир***. Происходит упрощение структуры поэтической картины мира: из трехчастной она преобразуется в двухмерную.

В синхронном аспекте треугольник типологических параллелей *Гессе*— *Набоков*— *Булгаков* стал связующим звеном между тремя потоками литературного процесса ХХ в.: европейским и российским — в его зарубежном и метропольном варианте, включающим как собственно советское искусство, так и творчество так называемых писателей внутренней эмиграции.

С точки зрения культурологической мистико-метафикциональная линия развития литературного процесса как бы дважды свершила движение маятника Европа — Россия. В ХIХ в. из Германии романтическое «двоемирие» перекочевало в Россию, трансформировавшись в «фантастический реализм» Достоевского, воспринятый им через Вл. Одоевского и Гоголя — от Гофмана. Затем *мистический реализм,* прежде всего через влияние Достоевского на мировую литературу ХХ в., распространился в Западной Европе. Набоков, развиваясь в русле европейского художественного процесса, воспринял эстетику *мистического реализма*, в частности, в его немецкой версии прозы Гессе, и оба оплодотворили ее начатками металитературы. Советская культура 20–30-х гг., в силу идеологической изолированности, оказалась почти «чиста» от актуальных тенденций европейского искусства.

Но Булгаков контрабандный импульс воспринял и, благодаря его творчеству, *мистический реализм*, в его метафикциональной версии, посетил и Россию. Замечательно, что трансцендентное бытие *мастера* несет на себе «немецкий» культурологический отсвет: в гости к нему придут Шуберт, Фауст… Культурологический маятник вернулся к начальной точке своего колебания.

Конечно, возрождение *мистического реализма* почти одновременно в разных национальных литературах, и особенно в столь различных социокультурных ситуациях, как в буржуазной Европе и Советской России, объяснимо общей литературной традицией. Возникновение же и оформление в некий самостоятельный эстетический феномен новой его модели — мистической метапрозы — у писателей столь далеких по обстоятельствам их жизни и творчества, как Г. Гессе, В. Набоков, М. Булгаков, приходится признать труднообъяснимым.

Какое место занимает феномен *мистической метапрозы* в литературном процессе ХIХ–ХХ вв.? Искусство классического реализма, ориентированное на познание личности «другого» [242, с. 100–101], остается Г. Гессе, В. Набокову и М. Булгакову внутренне чуждым. Эстетика *мистической метапрозы* связана с солипсической линией развития европейской литературы нового времени: *предромантизм* — *романтизм* — *неоромантизм*, как одна из ветвей искусства модернизма. Ведь, как писал Ф. Шлегель, «каждый человек в душе своей держит роман» — «энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума»[[193]](#footnote-193).

Факт типологической корреляции художественных стилей *Гессе — Набокова — Булгакова* не только иллюстрирует общность художественных процессов, протекавших в обоих ответвлениях русской литературы ХХ в., советском и зарубежном, но и позволяет сделать вывод об их тесной связи с общеевропейским художественным контекстом.

Парадокс в том, что, будучи явлением исключительным, мистическая метапроза оказывается логически необходимым звеном эволюционного развития новой литературы.

**Предметный указатель**

Авторство переадресованное —

Аксиологическая ориентация в прошлое —

Аксиология —

Аллюзия —

Антиреалистическая концепция —

Внутренний текст —

Гипертекст —

Гипотекст —

Двоемирие:

— романтическое

— художественное

Деконструктивизм —

Демиург —

Диалогизированное слово —

Дискурс —

Жизнетворчество —

Интертекстуальность —

Креативная память —

Креация —

Метапроза:

— мистическая

Метароман мистический —

Мистико-трасцендентная реальность —

Мифотворчество —

Нарратор —

Наррация —

Палимпсест —

Парафраза —

Пародия —

Повествователь — см. Нарратор

Постмодернизм —

Постструктурализм —

Представитель автора —

Рассказчик — см. Нарратор

Реализм:

— фантастический

— мистический

— символический

— метафизический

— магический

Реминисцентные линии романа —

Реминисценция —

Роман как космологическая структура —

Смерть автора в тексте —

Текст в тексте —

Текстура —

Фильтрующий посредник —

Хронотоп —

Цитация:

— бессознательная —

— художественно функциональная —

— рецептивная —

# Библиографический список

**Собрания сочинений и другие литературные источники**

1. Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994.
2. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960–1963. Письма. Т. 5.
3. Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Художественная литература, 1990.
4. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. М.:ЗАО Центрполиграф,, 2004. Т. 7.
5. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 8 т. СПб.: Азбука-классика, 2006. Т. 8.
6. Гессе Г. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Северо-Запад, 1994.
7. Гессе Г. Магия книги. Эссе о литературе. СПб.: Лимбус-пресс, Изд-во К. Тублина, 2012.
8. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1977.
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
10. Манн Т. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2009. Т. 8.
11. Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997–1999.
12. Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2001–2004.
13. Набоков В. В. Лаура и ее оригинал. СПб.: Азбука-классика, 2010.
14. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.
15. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПБ., 1998.
16. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998.
17. Набоков В. В. Лекции о «Дон Кихоте». М.: Независимая газета, 2002.
18. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
19. Шекспир В. Гамлет // пер. с англ. Б. Л. Пастернака. Собрание переводов: в 5 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2003. Т. 1. С. 10–42.

**Использованные и процитированные работы**

1. Абрагам П. Павел Флоренский и Михаил Булгаков // Философские науки. 1990. № 7. С. 95–100.
2. Аверин Б. Гений тотального воспоминания: О прозе Набокова // Звезда. Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения. 1999. № 4. С. 158–164.
3. Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб: Амфора, 2003.
4. Аверинцев С. Путь Германа Гессе // Гессе Г. Избранное. М.: Художественная литература, 1977. С. 3–26.
5. Агарков В. И. Универсум игры Германа Гессе // [Электронный документ]. URL: http://www.e-reading.by/bookreader.php/85092/Agarkov\_-\_Universum\_igry\_Germana\_Gesse.html
6. Агеев Б. Цепь молчания, или «Черт все устроит». «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова как роман-инициация / Б. П. Агеев // Москва. 2004. № 11. С. 192–212.
7. Азадовский К. «Взгляд в хаос»(Достоевский глазами Германа Гессе)//Всемир. слово = Lettre intern.1999.№ 12. С. 12–18.
8. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994.
9. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999.
10. Амусин М. Ф. Зеркала и Зазеркалья. Статьи. СПб; М.: Лимбус-пресс, Изд-во К. Тублина, 2008.
11. Андреев М. Л. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские чтения. 1990. М.: Наука, 1993. С. 148–154.
12. Анисова А. А., Жук М. И. Архетип Тени в романе Г. Гессе «Степной волк» с точки зрения теории аналитической психологии К. Г. Юнга // Культурно-языковые контакты. Вып. 9. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2006. С. 300–312.
13. Ардов М. Прочтение романа // Столица. 1992. № 42. С. 55–57.
14. Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) Метафизический реализм («Мастер и Маргарита») // Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) Избранное. Петрозаводск: Святой остров, 1992. С. 506–509.
15. Ассманн Я. Культурная память. Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
16. Бабиков А. Изобретение театра // Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 5–42.
17. Барабтарло Г. Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
18. Барабтарло Г. «Лаура» и ее перевод // Набоков В. В. Лаура и ее оригинал. М.: Азбука-классика, 2009. С. 13–33.
19. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994.
20. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–180.
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.
22. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 121–290.
23. Безносов Э. Принадлежит вечности // Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: АСТ; Олимп, 1997. С. 5–14.
24. Белобровцева И. З. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: Конструктивные принципы организации текста. Тарту: Тарту Üликооли киржастьюс, 1997.
25. Белобровцева И., Кульюс С. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Опыт комментария. М.: Книжный клуб 36.6, 2007.
26. Белова Т. Н. Пространство и время в романах В. В. Набокова как многоуровневая художественная перспектива // Stephanos. 2015. № 14. С. 188–196.
27. Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 255–259.
28. Бердяев Н. А. Истина и Откровение. Париж: Кламар, 1946-1947.
29. Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Н. Бердяев о русской философии. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. Ч. I. С. 26–148.
30. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916.
31. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Париж: ИМКА-Пресс, 1927
32. Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: Путь, 1911.
33. Березина А. Г. Герман Гессе. Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1976.
34. Бессонов В. А., Янгиров Р. М. Большой Гнездниковский переулок, 10. М.: Московский рабочий, 1990.
35. Бойд Б. «Ада» Набокова. Место сознания. СПб.: Симпозиум, 2012.
36. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, Независимая газета, 2001.
37. Бойд Б. Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В. В. Набоков и Серебряный век. Вып. 6. СПб.: Дорн, 2001. С. 146–155.
38. Борисова В. В. Национальное и религиозное в творчестве Ф. М. Достоевского. Проблема этноконфессионального синтеза. Уфа: БГПИ, 1997.
39. Борухов Б. Л. «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. М.: Наука, 1991.
40. Бузиновская О., Бузиновский С. Тайна Воланда: опыт дешифровки. СПб.: Лев и Сова, 2007.
41. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998.
42. Булгакова Е. С. Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата, 1990.
43. Бэлза И. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» // Дантовские чтения. 1987. М.: Наука, 1989. С. 58–90.
44. Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст 1978. M.: Наука, 1979. С. 156–248.
45. Бэлза И. Ф. Партитура Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 1991. № 5. С. 55–83.
46. В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: Изд-во Русск. Христ. гум. ин-та, 1997.
47. В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб.: Изд-во Русск. Христ. гум. ин-та, 2001.
48. Варламов А. Михаил Булгаков. Биография: в 2 т. СПб.: Вита Нова, 2011.
49. Весь Булгаков в воспоминаниях и фотографиях. Киев: Мистецтво, 2006.
50. Виноградов И. Завещание мастера // Виноградов И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. С. 253–296.
51. Воропаев В. А. Гоголь над страницами духовных книг. М.: Изд-во Воронежско-Липецкой епархии, 2002.
52. Воропаев В. А. Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002.
53. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Советский писатель, 1988.
54. Вулис А. Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991.
55. Гаврюшин Н. К. Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1995. Кн. 3. С. 25–35.
56. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы филос. герменевтики. М.: Прогресс, 1988.
57. Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986.
58. Галинская И. Л. Потаенный мир писателя. М., СПб.: Летний сад, 2007.
59. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской культуры XX в. М.: Наука, 1994.
60. Гиппиус В. Проблематика и композиция «Ревизора» // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936.
61. Гирин Ю. Н., Кофман А. Ф., Межиковская Т. И. История литератур Латинской Америки: в 5 т. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4. ХХ век: 20–90-е годы. Ч. II.
62. Горбовский А. Загадки древнейшей истории. М.: Знание, 1971. 22 с.
63. Горина И. В.Игра в бисер. Феномен интеллектуального блефа Г. Гессе//Игровые практики культуры. СПб.: СПбГУ, 2010. С. 45–49.
64. Григорян А. Закат романтизма: Гессе и Новалис // Вопросы литературы. 2014. № 2. С. 352–368.
65. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства ХХ века: феномен и некоторые пути его осмысления. М.: Научный центр славяно-германских исследований ИС РАН, 1998.
66. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. Новочеркасск: Сагуна, 1994.
67. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова // Логос. 1991. № 1. С. 175–184.
68. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
69. Дарк О. Примечания // Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Экопрос, Правда, 1990. Т. 3. С. 423–478.
70. Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова. СПб.: Симпозиум, 2011.
71. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004.
72. Долинин А. А. Комментарий // Набоков В. В. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 5–14.
73. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М.: Вагриус, 2000.
74. Достоевский и ХХ век: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007.
75. Дудова Л. В. Трактовка кризиса культуры в статьях Г. Гессе о русской литературе // Дискуссионные проблемы российской истории. Арзамас: АГПИ, 1998. С. 481–482.
76. Дунаев М. «Истина о том, что болит голова» // Златоуст. 1992. № 1. С. 306–348.
77. Дунаев М. М. О романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // [Электронный документ]. URL: http://www.rumagic.com/ru\_zar/religion\_rel/dunaev/0/
78. Ермилова Г. Г. Восстановление падшего слова, или о филологичности романа «Идиот» // Ф. М. Достоевский и мировая культура. 1999. № 12. С. 54–80.
79. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Научный мир, 1982.
80. Женетт Ж. Работы по поэтике М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. // [Электронный ресурс] URL. <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/fokalizacii.htm>; дата обращения 24.)4.2018.
81. Зайцева Ю. Ю.Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова (на материале русской прозы). Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Пермь, 2004.
82. Зангане Л. А. Волшебник. Набоков и счастье. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013.
83. Зеркалов А. Воланд, Мефистофель и другие: Заметки о «теологии» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Наука и религия. 1987. № 8. С. 49–51; № 9. С. 27–29.
84. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». М.: Текст, 2006.
85. Зеркалов А. Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри // Наука и религия. 1986. № 9. С. 47–52.
86. Зеркалов А. Этика Михаила Булгакова. М.: Текст, 2004.
87. Злочевская А. В. В. Набоков и Н. В. Гоголь // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1999. № 2. С. 30–46.
88. Злочевская А. В. Гуманистический идеал Просвещения и образ князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Филологические науки. 1989. № 2. С. 18–25.
89. Злочевская А. В. Драматургия русского зарубежья в контексте литературного процесса ХХ в. // Русская литература. 2004. № 3. С. 86–109.
90. Злочевская А. В. «Идеал Христов» в подтексте образа «прекрасного героя» Ф. М. Достоевского и М. Булгакова (князь Мышкин — Иешуа Га-Ноцри) // Ф. М. Достоевский и мировая культура. 2011. С. 203–237.
91. Злочевская А. В. Композиционные и нарративные модели романов «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова и «Степной волк» Г. Гессе (опыт типологического сопоставления) // Мир Лермонтова. СПб.: Скрипториум, 2015. С. 594–603.
92. Злочевская А. В. «Монологизирующие центры» романов Ф. М. Достоевского // Ф. М. Достоевский и мировая культура. 2003. № 19. С. 196–232.
93. Злочевская А. В. Образ антигероя в повестях и рассказах Ф. М. Достоевского // Филологические науки. 1983. № 2. С. 22–29.
94. Злочевская А. В. Парадоксы «игровой» поэтики В. Набокова (на материале повести «Отчаяние») // Филологические науки. 1997. № 5. С. 3-12.
95. Злочевская А. В. Роман В. Набокова «Бледное пламя»: загадка эпиграфа — тайна авторства // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2002. № 5. С. 43–54.
96. Злочевская А. В. Русский Эрос в романе Владимира Набокова «Лолита» // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2004. № 4. С. 44–56.
97. Злочевская А. В. Специфика выражения субъективно-авторского начала в романах Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1982.
98. Злочевская А. В. Стихия смеха в романе «Идиот» // Ф. М. Достоевский и мировая культура. 1993. Ч. I. С. 25–47.
99. Злочевская А. В. «Три лика «мистического реализма» ХХ в.: Г. Гессе — В. Набоков — М. Булгаков» // Opera Slavica. 2007. № 3. S. 1–10.
100. Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002.
101. Золотоносов М. «Сатана в нестерпимом блеске…». О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 100–107.
102. Золотусский И. П. Гоголь в Диканьке. М.: Алгоритм-Книга, 2007. 240 с.
103. Золотусский И. П. Смех Гоголя. Иркутск: Изд. Сапронов, 2008.
104. Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Интрада, 2014.
105. Зусева-Озкан В. Б. Поэтика метаромана («Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции). М.: Изд. центр РГГУ, 2012.
106. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: Языки славянской культуры, 2000. Т. 2.
107. Иванов Вяч. Вс. Мирча Элиаде и фантастический реализм ХХ века//Элиаде М. Гадальщик на камешках. Новеллы.СПб.: Азбука, 2000.С. 7–17.
108. Иеромонах Иов (Гумеров). 2005 // Интернет-портал «Православие.ру» [Электронный ресурс]. URL: http://pravoslavie.ru/6761.html
109. Икрамов К. Трагедия затаенного стыда // Икрамов К. Дело моего отца. М.: Советский писатель, 1991. С. 205–219.
110. Ильин И. П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. М.: Интрада, 1998.
111. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.
112. Йованович М. «Бесы» Достоевского как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Нови Сад. Зб. Матице срп. за славистику. 1993. № 44/45. С. 33–45.
113. Йованович М. «Братья Карамазовы» как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Зборник за славистики. 1982. Вып. 23. С. 213-224.
114. Каралашвили Р. Г. Комментарии // Гессе Г. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Северо-Запад, 1994. Т. 2. С. 497–510.
115. Карпов И. П. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в православном прочтении. М.: Московский лицей, 2001.
116. Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004.
117. Кацис Л. Новая «Дьяволиада» // Сегодня. 1994. 22 января. С. 5.
118. Ким До Е. Принцип лейтмотивного повтора, вариации в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Лейтмотив зеркала // Голоса молодых ученых. 2002. Вып. 11. С. 24–36.
119. Кислицин К. Н. Магический реализм // Энциклопедия гуманитарных наук. Знание, понимание, умение. 2011. № 1. С. 274–277.
120. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
121. Кнабе Г. С. Вторая память Мнемозины // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 3–24.
122. **Корнева Н. Б. Театральность творчества В. В. Набокова и проблемы** сценического **воплощения его прозы. Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. М., 2010**.
123. Косиков Г. К. Текст/Интертекст/Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Ленанд, 2015. С. 6–40.
124. Кофман А. Ф. Алехо Карпентьер: латиноамериканский писатель меж двух миров // Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М.: Наследие, 1997. С. 120–131.
125. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997.
126. Кофман А. Ф. Магический реализм // Культурология. ХХ век. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. СПб.: Университетская книга — СПб; Алетейя, 1998. С. 12.
127. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1995. № 1. С. 97–124.
128. Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. 1979. № 134. С. 47–81.
129. Крючков В. П. «Мастер и Маргарита» и «Божественная комедия»: к интерпретации эпилога романа М. Булгакова // Русская литература. 1995. № 3. С. 225–229.
130. Кудрявицкий А.Сущая видимость, или Магическая реальность в зеркале миниатюры (Опыт построения антологии)//Новое литературное обозрение.1997.№ 28. С. 285–291.
131. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? М.: Изд. совет Рус. православ. церкви, 2005.
132. Кушлина О., Смирнов Ю. Магия слова (Заметки на полях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Статьи 1–2 // Памир. 1986. № 5. С. 152–167; № 6. С. 109–123.
133. Лакан Ж. Стадия зеркала и другие тексты. Париж: Eolia, 1992.
134. Лакшин В. Булгаковиана. Киев: Радянська Украiна, 1991.
135. Лакшин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа, 1989. С. 420–473.
136. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам ХХII. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 6–24.
137. Левин Ю. И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» // Russian Literature (Amsterdam). 1981. Vol. IX (2). P. 191-229
138. Левина Л. А. Два князя (Владимир Федорович Одоевский как прототип Льва Николаевича Мышкина) // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. С. 139–152.
139. Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии. М.: ОГИ, 1999.
140. Лесскис Г. А., Атарова К. Н. Москва — Ершалаим. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014.
141. Линецкий В. За что же все-таки казнили Цинцинната Ц.? // Октябрь. 1993. № 12. С. 175–179.
142. Липовецкий М. Закон крутизны // Вопросы литературы. 1991. № 11, 12. С. 3–36.
143. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.
144. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. № 3. С. 72–95.
145. Лосев В. «Я погребен под этим романом» // Булгаков М. Князь тьмы. Ранние редакции и варианты романа «Мастер и Маргарита». СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 5–32.
146. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. СПб.: Искусство-СПБ, 2015.
147. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 200–202.
148. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПБ, 2005. С. 423–436.
149. Любомудров А. Душеполезна ли «главная книга» Булгакова? // Православная Москва. 1999. № 13. С. 3.
150. Мадден Е. Этюд о мыши // Студия. 2004. № 8. С. 117–125.
151. Макарова Г. В., Абрашкин А. А. Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита». Н. Новгород: Нижегор. ун-т им. Н. И. Лобачевского, 1997.
152. Макарова Г., Абрашкин А. Откуда взялась банда Воланда? // Молодая гвардия. 1994. № 7. С. 225–234.
153. Малкова Т. Ю. Милосердие и справедливость в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы III междунар. науч. конф. (г. Москва, ноябрь 2014 г.). М., 2014. С. 27–30.
154. Малыгина Н. М. Диалог Андрея Платонова с Достоевским» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. 2000. Вып. 4. С. 185–200.
155. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988.
156. Маркович Е. Герман Гессе и его роман «Игра в бисер» // Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969. С. 5–14.
157. Маслов Б. Поэт Кончеев. Опыт текстологии персонажа // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 182–186.
158. Медведев А. Перехитрить Набокова // Иностранная литература. 1999. № 12. С. 217–229.
159. Мельник В. И. «Русская идея» и «Закат Европы». Г. Гессе о Достоевском//Россия в зеркале времени.Ульяновск, 1996.С. 64–69.
160. Мень А. Библия и литература ХХ века. Беседа вторая // [Электронный ресурс]. URL: http://www.krotov.info/library/13\_m/myen/00054.html
161. Мень А. Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы. М.: Фонд им. Александра Меня, 1995.
162. Мережковский Д. С. Гоголь и черт. М.: Книжный клуб Книговек, 2010.
163. Микулашек М. Гностический миф в эволюции романа первой трети ХХ века // Západ — Východ. Litteraria Humanitas. III. Genologické studie. Brno, 1995. s. 98–124.
164. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991–1992.
165. Михаил Булгаков и Владимир Маяковский. Диалог сатириков. М.: Высшая школа, 1994.
166. Мюнстер Е. Гессе и романтизм [Электронный документ]. URL: http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=rm&page=1-3
167. Мягков Б. Булгаковская Москва. М.: Московский рабочий, 1993.
168. Набокова В. Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 3–4.
169. Науменко А. С. Писатель, околдованный книгой // Гессе Г. Магия книги. М.: Книга, 1990. С. 169–219.
170. Немцев В. И. Трагедия истины. Самара: Изд-во Сарат. ун-та, 2003.
171. Нива Ж. Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // La letteratura Russa del Novecento. Problemi di poetica. Napoli: Instituto Suor Orsola Benincasa, 1990. p. 95–105.
172. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2001.
173. Новикова М. Что есть «покой»? // Collegium. Междунар. научно-художественный журнал. 1995. № 1–2. С. 109–117.
174. Ноговицын О. М. Онтология художественной формы. Реальность текста и призрачность реальности. СПб.: Гуманитарная академия, 2016.
175. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография. СПб.: Пенаты, 1995.
176. Овчаренко О. А. Магический реализм (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида») // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 230–254.
177. Овчинников А. Г. В лабиринтах зазеркалья. Художественный мир В. Набокова // Русская литература первой половины ХХ века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. С. 206–236.
178. Огнева Е. В. Новый латиноамериканский роман на рубеже тысячелетия // Вестник Российской академии образования. 2015. № 3. С. 97–107.
179. Огнева Е. В. Проза Латинской Америки: от Борхеса к Варгасу Льосестатья // Зарубежная литература ХХ века: в 2 т. Т. 2. М.: Юрайт, 2014. С. 277–316.
180. Оржицкий И. А.К истокам «магического реализма»: Потерянные следы Эквадора//Латинская Америка = America Latina.1999.№ 7–8. С. 149–154.
181. Осиненко В. А. Тайны романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Тула: Левша, 2007.
182. Осьмухина О. Ю. Явление зеркала/зеркальности в культурном сознании России XX столетия и научная концепция М. М. Бахтина // Феникс. Ежегодник кафедры культурологи. 2004. С. 96–100.
183. Павлова Н. С. Герман Гессе // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М.: Изд. центр РГГУ, 2014. С. 640–644.
184. Паршин Л. Чертовщина в Американском посольстве в Москве, или 13 загадок Михаила Булгакова. М.: Книжная палата, 1991.
185. Певцов Ю. А.Роман Мигеля Анхеля Астуриаса «Маисовые люди»(К проблеме «магического реализма») //Литература Латинской Америки: история и современные процессы.М.: ИЛА 1986. С. 69–90.
186. Петелин В. »Рукописи не горят» // Булгаков М. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.:ЗАО Цунтрполиграф, 2004. Т. 7. С. 5-37
187. Петелин В. Михаил Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. М.: Московский рабочий, 1989.
188. Петровский М. С. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008.
189. Пехал З. Роман Владимира Набокова: прием просвечивания как элемент композиционной и стилевой // Tradície a perspektívy rusistiky. Bratislava: Univerzita Komenského, 2003. S. 283–290.
190. Подкопаева И. А. Образ Ж.-Ж. Руссо в романе «Исповедь» и князь Мышкин. Сходство и различие вариантов «естественного» человека // Типология литературного процесса. Пермь: ПГУ, 1988. С. 71–81.
191. Попова-Бондаренко И. Гессе и Достоевский: коммуникация «зеркальности» // Studia rossica posnaniensia. 2008. Z. 34. С. 34–44.
192. Правдивцев В. Эти загадочные зеркала… Взаимодействие человека с зеркалами. М.: РИЦ МДК, 2004.
193. Прот. Зеньковский В. История русской философии. Париж: YMCA-Press, 1948.
194. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Ленанд, 2015.
195. Ребель Г. «Что есть истина?» Истоки и смысл образа Иешуа Га-Ноцри в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2010. Т. 19. С. 246–258.
196. Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. М.: Директ-медиа, 2013.
197. Ренан Э. Жизнь Иисуса. М.: Неоглори, 2004.
198. Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. М.: KAMI, 1995.
199. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Медиум, 1995.
200. Розанов В. В. Мысли о литературе. М.: Современник, 1989.
201. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М.: Наследие, 2001.
202. Ронен Ирена, Омри. Черти Набокова // Звезда. 2006. № 4. С. 175–188.
203. Сараскина Л. И. Достоевский в созвучиях и притяжениях. М.: Русский путь, 2006.
204. Сараскина Л. И. Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
205. Сарнов Б. Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 136–182.
206. Сахаров Вс. Михаил Булгаков: загадки и уроки судьбы. М.: Жираф, 2006.
207. Сегал Д. М. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–VI. 1981. P. 151–244.
208. Сегал Д. М. Литература как вторичная моделирующая система // Slаviса Hierosolymitana. 1979. № 4. Р. 1–35.
209. Сендерович С., Шварц Е. Набоковский парадокс о еврее // Парадоксы русской литературы. СПб.: Инапресс, 2001. С. 299–317.
210. Сенэс Ж., Сенэс М. Герман Гессе, или Жизнь Мага. М.: Молодая гвардия, 2004.
211. Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. М.: Локид-пресс, Рипол-классик, 2005.
212. Сконечная О. Ю. Вечный жид в творчестве Набокова: тема Пушкина и Чернышевского // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. СПб.: Дорн, 1999. С. 179–187.
213. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2001.
214. Словарь иностранных слов: в 2 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2002.
215. Смолин М. Коды, ключи, символы в романе «Мастер и Маргарита». СПб.: Вектор, 2006.
216. Снежинская Г. «В этот край я снова возвращаюсь…» // Гессе Г. Магия книги. СПб.: Лимбус Пресс, Изд-во К. Тублина, 2012. С. 5–16.
217. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид, Миф, 1996.
218. Соколов Б. В. Комментарий // Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа, 1989. С. 491–558.
219. Старк В. П. Искаженное зеркало бытия: «Bend Sinister» и «Домик в Коломне» // Вестник РАН. 1997. Т. 67. № 2. С. 157–162.
220. Стеклов Ю. М. Н. Г. Чернышевский, его жизнь и деятельность (1828–1889). СПб.: Типография т-ва «Общественная польза», 1909.
221. Степанян К. А. «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М.: Раритет, 2005.
222. Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010.
223. Суверина Е. В. Детерминанты художественного мышления Г. Гессе: безумие как язык культуры// Изв. высш. учеб. заведений. Серия «Гуманит. науки». 2010.Т. 1. Вып. 2. С. 112–119.
224. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: в 2 т. М.: Academia, 2004.
225. Тан А. Москва в романе М. Булгакова // Декоративное искусство СССР. 1987. № 2. С. 22–29.
226. Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // Набоков В. Пьесы. М.: Искусство, 1990. С. 5–42.
227. Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
228. Тропкина Н. Е.Структура художественного пространства в «Поэме без героя» Анны Ахматовой и в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»//Из истории советской литературы. Пермь: ПГПИ, 1992. С. 72–79.
229. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
230. Урбан Т. Набоков в Берлине. М.: Аграф, 2004.
231. Урюпин И. С. Образ булгаковского Христа в контексте нравственно-этических и религиозных исканий мыслителей русского философского Ренессанса // Собор. Альманах религиоведения. Вып. 3. 2003. С. 41–63.
232. Фаизов С. «Степной волк» Г. Гессе и главный роман М. Булгакова: вероятность неслучайного родства // [Электронный документ]. URL: http://www.proza.ru/2013/04/18/1188
233. Федосова О. В. «Магический реализм» Мигеля Анхеля Астуриаса 60-х годов: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1990.
234. Федосова О. В. Поэма Мигеля Анхеля Астуриаса «Весеннее ясновидение»:К проблеме «магического реализма»//Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Серия «Литературоведение. Журналистика».1997.№ 2. С. 17–23.
235. Федякин С. Круг кругов, или Набоковское зазеркалье // Набоков В. Избранное. М.: Олимп, АСТ, 1996. С. 5–12.
236. Философия. Энциклопедический словарь. М.: Гардарики, 2004.
237. Фуко М. Что такое автор? // [Электронный документ]. URL: https://www.psyoffice.ru/6-179-decentracija.htm
238. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
239. Ханмурзаев К. Г. Роман Германа Гессе «Степной волк» и немецкая романтическая традиция // Вестник Ун-та Российской академии образования. 2015. № 3. С. 74–81.
240. Химич В. В. «Зеркальность» как принцип отражения и пересоздания реальности в творчестве М. Булгакова // Русская литература ХХ века: направления и течения. Ежегодник. Вып. 2. 1994. С. 53–68.
241. Хонг Е. Ю. Проблема художественного психологизма в русскоязычных романах Владимира Набокова. Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2001.
242. Целкова Л. Н. Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. СПб.: Дорн, 1999. С. 188–197.
243. Чичерин А. В. Сила поэтического слова. М.: Советский писатель, 1985.
244. Чудакова М. Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя // Записки Отдела рукописей ГБЛ. М.: Книга, 1976. Вып. 37. С. 25-151
245. Чудакова M. «И книги, книги…». М. А. Булгаков // Они питали мою музу: книги в жизни и творчестве писателей. М.: Книга, 1986. С. 219–247.
246. Чудакова М. Булгаков и Гоголь // Русская речь. 1979. № 2. С. 38–48.
247. Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. 1976. № 1. С. 218–253.
248. Чудакова М. Условие существования // В мире книг. 1974. № 12. С. 79–81.
249. Шанцева Н. В., Карпов И. П., Косова Е. А. Новое о Булгакове. Учеб.-метод. пособие для учителей-словесников и учащихся ст. кл. Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 1993.
250. Шаршун С. Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С. 229–231.
251. Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков). М.: КоЛибри, 2010.
252. Шлейермахер Ф. Д. Э. Герменевтика. СПб.: Европейский дом, 2004.
253. Штекль А. История средневековой философии. СПб.: Алетейя, 1996.
254. Шубников А. В. Симметрия в науке и искусстве. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2004.
255. Шульман М. Набоков, писатель. М.: А и Б; Независимая газета, 1998.
256. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». М.: Астрель, 2012.
257. Эко У. Откровения молодого романиста. М.: Corpus, АСТ, 2013.
258. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М.: Языки славянской культуры, 2001.
259. Яновская Л. М. Записки о Михаиле Булгакове. М.: Текст, 2007.
260. Яновская Л. Последняя книга, или Треугольник Воланда. М.: ПрозаиК, 2014.
261. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Советский писатель, 1983.
262. Alexandrov V.E. Nabokov and Evreinov // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. N. Y.; L., 1995. P. 402–405.
263. Alexandrov V. E. Nabokov's Otherworld. Princenton; N.J.: Princeton University Press, 1991.
264. Alter R. Parial Magic. The novel as a Self-Conscious Genre. Bercley; Los-Angeles: University of California Press, 1975.
265. Appel A. Introduction // The Annotated Lolita, by Vladimir Nabokov. N. Y.: McGraw-Hill, 1970. P. 15–71.
266. Assmann J. Das kulturelle Gedachtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitat in den fruhen Hochkulturen. München: Beck, 1992.
267. Assmann J. Moses der Agypter: Entzifferung einer Gedachfnisspur. München: Hanser, 1999.
268. Bader J. Crystal Land: Artifice in Nabokov’s English Novels. Berkeley: University of California Press, 1972.
269. Barratt A. Between two worlds: A crit. introd. to “The Master and Margarita”. Oxford: Oxford University Press, 1987.
270. Beatie B. A., Powell Ph. W. Bulgakov, Dante and relativity // Canad.-Amer. Slavic studies. 1981. Vol. 15. № 2/3. P. 250–270.
271. Böttger F. Hermann Hesse. Berlin:Verlag der Nation,1974.
272. Bruss P. Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction. Lewisburg: Bucknell University Press, 1981. P. 33–97.
273. Curtis J. A. E. Bulgakov’s last decade: The writer as hero. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
274. Chanady A. B.Magical realism and the fantastic:Resolved versus unresolved antinomy. New York: Garland, 1985.
275. Chiampi I. El realisme maravilloso: forma e ideologia en la novela hispanoamericana. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1983.
276. Christensen I. The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett. Bergen: Universitetsforlaget, 1981.
277. Couturier M. Nabokov. Lausanne: L'Age d'Homme, 1979.
278. Field A. Nabokov: His Life in Art. New York: McGrawHill, 1973.
279. Genette G. Palimpsestes. La litėrature au second degrė. Paris; Seuil: Éditions du Seuil, 1982.
280. Grabes H. Erfundene Biografien: Vladimir Nabokov englishe Romane. Tübingen: Niemeyer, 1975.
281. Ganguly S. P.Reality as second creation in the Latin American novels:Garcia Marquez and his cosmovision//Garcia Marquez and Latin America. New Delhi: Sterling P., 1987.P.169–181.
282. Halbwachs M. La topographie légendaire des Evangiles en Terre sainte: étude de mémoire collective. Paris: Presses Universitaires de France, 1941.
283. Halbwachs M. Les cadres sociaux de memoire. Paris: Librairie Félix Alcan, Première édition, 1925.
284. Hassan I. “Toward a Concept of Postmodernism” // The Postmodern Turn, New York: Guilford Press, 1987.
285. Hassan I. The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. Ohio: State University Press, 1987.
286. Henter N. Thresholds and passageways: Stepping through the gates of the other world // Studia slavica Acad. sci. hung. Budapest, 2000. Т. 45. № 1/4. P. 353–362.
287. Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York, London: Routledge, 1984.
288. Hyde G. M. Vladimir Nabokov: America’s Russian Novelist. London: M. Boyars, 1977.
289. Imhof R. Contemporary metafiction: A poetological study of metafiction in English since 1939. Heidelberg: Winter, 1986.
290. Jovanovitc М. Utopija Mihaila Bulgakova. Beograd: Institut za Književnost i Umetnost, 1975.
291. Kšicová, D. Secese. Slovo a tvar. Brno: Masarykova univerzita, 1998.
292. Kalogeras Y. D. When the tree sings: Magic realism and the carnivalesque in a Greek-American narrative//Intern. fiction rev. Fredericton. 1989.Vol. 16. № 1. P. 32–38.
293. Kellman S. G. The Self-Begetting Novel. London; Basingstoke: Macmillan Press, 1980.
294. Laaths E. Geschichte der Weltliteratur. München: Droemer, 1953.
295. Lee L. L. Vladimir Nabokov Boston: G. K. Hall, 1976.
296. Lopez-Quintas A. Die eigene Rationalität der Kunst // XVI Weltkogreß für Philosophie. Sektions-Vortäge. Düsseldorf, 1978. S. 401–404.
297. Lützkendorf F. Hermann Hesse als religiöser Mensch in seinen Beziehungen zur Romantik und Osten. Burgdorf: W. Rumpeltin, 1932.
298. Magical Realism. Theory. History. Community. Durham; London: Duke University Press, 1995.
299. Milne L. The Master and Margarita — a Comedy of Victory. Birmingham: University of Birmingham, 1977.
300. Mikulášek M. Hledání “duše” díla v umění interpretace. Genologicko-her­meneutická anamnezá “vnitřní formy” artefaktu a mytopoidních forem narace. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004.
301. Moynahan J. Vladimir Nabokov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
302. N. V. Gogol a naše doba. Olomouc: Univerzita Palackého, 1984.
303. Natov N. Mikhail Bulgakov. Boston: Twayne, 1985.
304. Packman D. Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire. Columbia: University of Missouri Press, 1982.
305. Pechal Z. Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
306. Pechal Z. Lolita a demiurg hry Vladimir Nabokov // Svět literatury X. 1999. № 18. S. 54–76.
307. Pospíil I. Rusk romanov kronika. (Pispvek k historii a teorii nru). Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1983
308. Pospíil I. Labyrint kroniky. Brno: Blok, 1986.
309. Pospíil I. Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno: Masarykova univerzita, 1995.
310. Roh F. Nach-Expressionismus (Magisher Realismus). Probleme der neuesten Europaischen Maleri. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
311. Ronen Irena and Omry. «Diabolically evocative»: An Inquiry into the Meaning and Metaphor // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–VI. Jerusalem, 1981. P. 371–386.
312. Rousset J. Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman. Paris: J. Corti, 1986.
313. Scholes R. Fabulation and Metafiction. Urbana; Chicago; London: University of Illinois Press, 1979.
314. Simpkins S. Magical strategies: The supplement of realism//Twentieth cen­tury literature. Hempstead, 1988. Vol. 34. № 2. P.140–154.
315. Stanzel F. K. A Theory of Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
316. Steiner G. Exterritorial // Nabokov: Criticism, Reminiscences. Translations and Tributes. Evanston: Northwestern University Press, 1970. P. 119–127.
317. Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
318. Waugh Р. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York: Methuen, 1984.
319. Weeks L. D. Hebraic Antecedents in «Master and Margarita» // Slavic Review. Stanford, 1984. Vol. 43. № 1/3. P. 224–241.
320. Weibel K. Herman Hesse und die deutsche Romantik. Winterthur: P. G. Keller, 1954.
1. *Степанян К. А*.«Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 102. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.* Теория литературы: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 94. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibid. С. 50. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Амусин М.* «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы» (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите»)// *Амусин М. Ф.* Зеркала и Зазеркалья. Статьи. СПб., 2008. С. 334. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Зусева-Озкан В. Б.* Историческая поэтика метаромана. М., 2014. С. 32. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Амусин М.* «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы»… С. 334. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Зусева-Озкан В. Б.* Историческая поэтика метаромана. С. 38. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Белый А.* Символизм. М., 1994. С. 134. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ермилова Г. Г.* Восстановление падшего слова, или о филологичности романа «Идиот» // Ф. М. Достоевский и мировая культура. М., 1999. С. 179. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Чичерин А. В.* Сила поэтического слова. М., 1985. С. 137. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Липовецкий М.* Закон крутизны // Вопросы литературы, 1991. № 11, 12. С. 5. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Гессе Г.* «Братья Карамазовы», или Закат Европы. Раздумья, вызванные чтением Достоевского // *Гессе Г.* Магия книги. СПб., 2012. С. 313. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ibid. С. 321–322. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ibid. С. 326. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ibid. С. 333. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Гессе Г.* Размышления об «Идиоте» Достоевского // *Гессе Г.* Магия книги. С. 301–302. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Гессе Г.* Достоевский // *Гессе Г.* Магия книги. С. 291. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibid. С. 290. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ходасевич В*. О Сирине // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. Т. 1. С. 249. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 7. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. С. 26. [↑](#footnote-ref-21)
22. Здесь и далее я пишу «мастер» со строчной буквы и курсивом. У великих Мастеров прошлого это слово было и званием, и заменой их личного имени. Но булгаковский *мастер* от имени в литературе отказался сам: «У меня нет больше фамилии, — с мрачным презрением ответил странный гость, — я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни <…> Оставим, повторяю, мою фамилию, ее нет больше» (*Б.,* т. 5, с. 134, 141). Как и от своего романа, который так и не был издан. Слово «мастер»в его случае означает звание и достоинство художника-демиурга, однако не может стать именем собственным, ибо от своего романа, как и от сочинительства вообще, герой отказался. С заглавной буквы, как имя собственное, оно ни разу не написано и в тексте булгаковского романа. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Сконечная О.* Примечания к роману «Приглашение на казнь» // *Набоков В. В.* Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб., 2001–2004. Т. 4. C.. 618. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Фаизов С.* «Степной волк» Г. Гессе и главный роман М. Булгакова: вероятность неслучайного родства // [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/2013/04/18/1188 (дата обращения: 11.10.2017). [↑](#footnote-ref-24)
25. *Амусин М. Ф.* Остров Эко и литературная вселенная // *Амусин М. Ф.* Зеркала и Зазеркалья. С. 244. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 28. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Набоков В. В.* Лекции о «Дон Кихоте». М., 2002. С. 27. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях. С. 28–29. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Набоков В. В.* Лекции о «Дон Кихоте». С. 27. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 114. [↑](#footnote-ref-31)
32. Замечательна и еще одна перекличка «идей» между Воландом и советской идеологией культуры. Сперва редактор удивлялся, кто надоумил *мастера* «сочинить роман на такую странную тему?» [*Б.,* т. 5, с. 140]. Затем тот же по существу вопрос задает Воланд: «В наши дни? Это потрясающе! И вы не могли найти другой темы?» [*Б.,* т. 5, с. 278]. Надо заметить, подозрительно много у Воланда «общих точек» с советской идеологией. Впрочем, не только советский редактор, но и современный булгаковед задается вопросом аналогичным: странно, что булгаковский «герой обходит полным молчанием причины и цели создания им книги» (*Яблоков Е. А.* Художественный мирМихаила Булгакова. М., 2001. С. 240). Но художник сочиняет потому, что ему интересно и хочется этим заниматься, без конкретных целей и причин. Удивительно, что это простое объяснение не пришло в голову столь достойному ученому. [↑](#footnote-ref-32)
33. Так, в конце 2011 г. в Москве прошла Международная конференция «Художественный текст и культурная память» («Поспеловские чтения — X»), организованная кафедрой теории литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Набоков В. В.* Марсель Пруст // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 277. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Лесскис Г. А., Атарова К. Н.* Москва — Ершалаим. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2014. С. 322. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Бретон А.* Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 290. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Исаев С.* Предисловие // Антология французского сюрреализма. С. 11. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 28–29. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Сенэс Ж., Сенэс М.* Герман Гессе, или Жизнь Мага. М., 2004. С. 5. [↑](#footnote-ref-39)
40. *Pechal Z.* Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc, 1999. S. 6. [↑](#footnote-ref-40)
41. Ibid. S. 7. [↑](#footnote-ref-41)
42. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. Т. 1. С. 98. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Гессе Г.* О чтении книг // *Гессе Г.* Магия книги. С. 50. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Набоков В. В.* Федор Достоевский *// Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 185. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 29. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Набоков В. В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 152. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Дон-Аминадо*. Поезд на третьем пути. М., 2000. С. 209, 274. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ibid. С. 189. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Петровский М. С.* Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. СПб., 2008. С. 226. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ibid. С. 232. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ibid. С. 322. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность… С. 120. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Набоков В. В.* Лев Толстой // *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. С. 242. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Набоков В. В.* Искусство литературы и здравый смысл // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 473. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Эко У.* Откровения молодого романиста. М., 2013. С. 27. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Эко У.* Заметки на полях «Имени Розы». М., 2012. С. 47–60. [↑](#footnote-ref-56)
57. *Laaths E.* Geschichte der Weltliteratur. Můnchen, 1953. S. 729. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Булгакова Е. С.* Дневник Елены Булгаковой. М., 1990. С. 65. [↑](#footnote-ref-58)
59. «Трансцендентная гимнастика» Цинцинната Ц. предвосхитила самоуничтожающую медитацию Вайльда в романе «Лаура» [*НЛ*, с. 82–88, 94–96, 98, 108]. [↑](#footnote-ref-59)
60. Анализ роли этого образа в философско-эстетической системе романа «Лолита» см.: *Злочевская А. В.* Русский Эрос в романе Владимира Набокова «Лолита» // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2004. № 4. С. 44–56. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Набоков В. В.* Писатели, цензура и читатели в России // *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. С. 16–17. [↑](#footnote-ref-61)
62. В решении темы *самоубийства* просматривается типологическая перекличка с рассказом В. Сирина «Соглядатай», герой которого, как и Гарри Галлер, совершил «ритуальное», «фантастическое» самоубийство. Смуров физического самоубийства не совершал — он совершил его в своем сознании, выработав уникальную по своей неосуществимости и в то же время единственно возможную для него позицию «свободы»: признать нереальность жизни действительной остаться жить «на пороге» двоемирия, ни в коем случае не допуская, чтобы «жизнь, тяжелая и жаркая, полная знакомого страдания», вновь «навалилась на него, грубо опровергнув его призрачность» [*Н.*, т. 2, с. 342]. [↑](#footnote-ref-62)
63. «Весь мир лицедействует» (в наиболее популярном варианте: «Весь мир — театр»). В «Венецианском купце» (акт 1, сцена 1) есть парафраз «…The world <is> a stage, where every man must play a part…» («… Мир — сцена, где всякий свою роль играть обязан…»(перевод Т. Щепкиной-Куперник, П. Вейнберг). [↑](#footnote-ref-63)
64. *Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской)* Метафизический реализм («Мастер и Маргарита») // Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 507. Аналогичное мнение о романе Булгакова высказывал прот. А. Мень (см.: *Мень А.* Библия и литература ХХ века. Беседа вторая // [Электронный ресурс]. URL: http://www.krotov.info/library/13\_m/myen/00054.html). [↑](#footnote-ref-64)
65. *Петровский М. С.* Мастер и Город… С. 70. [↑](#footnote-ref-65)
66. Сначала его называли «пятым Евангелием», теперь — «шестым», имея в виду опубликованное в 2006 г. «Евангелие Иуды» [224]. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Яблоков Е. А.* Художественный мирМихаила Булгакова. С. 244. [↑](#footnote-ref-67)
68. *Дунаев М. М.* О романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // [Электронный ресурс]. URL: http://www.rumagic.com/ru\_zar/religion\_rel/dunaev/0/ (дата обращения: 1.11.2014) [↑](#footnote-ref-68)
69. *Гаврюшин Н. К.* Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». СПб., 1995. С. 34. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». М., 2006.С. 24. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Ардов М.* Прочтение романа // Столица. 1992. № 42. С. 55. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Дунаев М. М.* О романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // [Электронный ресурс]. URL: http://www.rumagic.com/ru\_zar/religion\_rel/dunaev/0/ (дата обращения: 1.11.2014). [↑](#footnote-ref-72)
73. *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова… С. 135. [↑](#footnote-ref-73)
74. Ibid. С. 133. [↑](#footnote-ref-74)
75. Ibid. С. 146. [↑](#footnote-ref-75)
76. Ibid. С. 111. [↑](#footnote-ref-76)
77. *Яблоков Е. А.* Художественный мирМихаила Булгакова. С. 248. [↑](#footnote-ref-77)
78. Ученый называет эти личности «несуществующими», имея в виду, что значение их в истории определяется не их действительностью/недействительностью, а тем мифологическим содержанием, которым они наполнились за десятилетия, столетия, а порой и тысячелетия функционирования в культурном сознании общества. [↑](#footnote-ref-78)
79. В клинику Стравинского *мастер* попал, напомним, после общения не с Воландом, а с вполне реальными гражданами Советской России. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Варламов А.* Михаил Булгаков.Биография: в 2 т. Т. 2. СПб., 2011. С. 430. [↑](#footnote-ref-80)
81. Цит. здесь и далее по: *Кураев А.* «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? // [Электронный ресурс]. URL: http://www.fb2lib.net.ru/book/31928 (дата обращения: 10.03.2013). [↑](#footnote-ref-81)
82. Ibid. [↑](#footnote-ref-82)
83. *Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 510. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Айхенвальд Ю.* Вступление // *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994*.* С. 23. [↑](#footnote-ref-84)
85. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 2007. С. 47. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Флоренский П.* Мнимости в геометрии: Расширение области двухмерных образов геометрии. Опыт нового истолкования мнимостей. М., 1922. С. 45. [↑](#footnote-ref-86)
87. См. также собственные слова Булгакова в Письме Правительству СССР: «И лично я, своими руками бросил в печку черновик романа о дьяволе <…>» [*Б.,* т. 5, с. 448]. [↑](#footnote-ref-87)
88. Называю так эту сцену по аналогии с «Прологом на небе» гетевского «Фауста», к которому восходит генезис ведущей темы «Мастера и Маргариты». [↑](#footnote-ref-88)
89. *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 153. [↑](#footnote-ref-89)
90. В литературе о Булгакове версий о цели посещения Воландом Москвы много. Например, Б. В. Соколов предлагает такую: «цель Воланда — <…> пробуждение литераторов к творчеству, плоды которого могут оказаться угодны как Богу, так и дьяволу» (*Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. С. 160). Поистине странная фантазия! Близка к моей точке зрения Г. Лесскиса и К. Атаровой [158, с. 454]. [↑](#footnote-ref-90)
91. **Дьявол** — от греч. diabolos, перевод евр. термина «Сатана»: греч. diabolos — клеветник, обвинитель; евр. sâtân, арам. sitenâ" или sâtânâ, «противник в суде, в споре или на войне, препятствующий, противоречащий, обвинитель, наушник, подстрекатель» [232, 182]. [↑](#footnote-ref-91)
92. Думается, есть у этой фразы и еще и мистический смысл. Считается, что исцеления, совершенные колдунами, или, выражаясь по-современному, экстрасенсами, со смертью чародея исчезают и все возвращается в исходное положение — болезнь возвращается. В то время как чудо святых, и тем более Христа, остается с человеком навсегда, вне зависимости от того, умер ли целитель или жив. Судя по тому, что от страшной мигрени у Пилата осталось лишь легкое покалывание, исцелил его все же Сын Божий, а не экстрасенс. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Толстой Л. Н.* Краткое изложение Евангелия // Евангелие Толстого. Избранные религиозно-философские произведения Л. Н. Толстого. М., 1992. С. 11. [↑](#footnote-ref-93)
94. *Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской)* Метафизический реализм («Мастер и Маргарита») // Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской) Избранное. С. 507. [↑](#footnote-ref-94)
95. *Петровский М. С.* Мастер и Город… С. 155. Ср. замечание Б. Гаспарова о «Последних днях»: «Cамо отсутствие <…> главного героя придает действию мистический оттенок» [77, с. 93]. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова… С. 131. [↑](#footnote-ref-96)
97. *Мастер*, как и Маргарита,тоже в свой последний миг называет своего убийцу: «Здоровье Воланда! — воскликнула Маргарита, поднимая свой стакан <…> Отравитель, — успел еще крикнуть мастер. Он хотел схватить нож со стола, чтобы ударить Азазелло им, но рука его беспомощно соскользнула со скатерти, все окружавшее мастера в подвале окрасилось в черный цвет, а потом и вовсе пропало» [*Б.,* т. 5, с. 359]. Но в словах Маргариты, обращенных к «доброму дьяволу», нет ни сожаления, ни любви — она лишь в очередной раз выказала себя существом легковерным и наивным. [↑](#footnote-ref-97)
98. Ibid. С. 127. [↑](#footnote-ref-98)
99. Пилат, правда, полагает, что его жизнью управляет еще и император Тиберий, но вот в своей власти над другими людьми он убежден вполне. [↑](#footnote-ref-99)
100. Так, например, Б. Соколов пишет: «Сам сеанс черной магии отчасти понадобился Воланду для того, чтобы Маргарита, прослышав о происшедшем в Театре Варьете, уже была бы подготовлена к встрече с его посланцем Азазелло» (*Соколов Б. В.* Булгаковская энциклопедия. С. 162). [↑](#footnote-ref-100)
101. Творческие отношения у Булгакова с Маяковским складывались, как известно, по преимуществу полемически, но не без взаимного интереса [183, 206, 277]. [↑](#footnote-ref-101)
102. Заметим вновь: «Кирпич ни с того ни с сего <…> никому и никогда на голову не свалится», как и голову ни за что ни про что никому не оторвут. И Берлиоз, и Бенгальский у Булгакова — носители и рупоры советской идеологии. Оба они «соврамши», потому что им врать велено, но конферансье врет по мелочи — его можно и помиловать. А вот Берлиоз лжет по-крупному, на самого Бога, так что его голове уж точно на место не вернуться: ее место на пиру у Сатаны — в качестве чаши, из которой нечисть будет пить за свое «бытие». [↑](#footnote-ref-102)
103. В черновых редакциях связь темы *милосердия* с христианством звучала еще более обнаженно: вместо расхожего разговорного «ради Бога» — «ради Христа» [*БР,* с. 291]. [↑](#footnote-ref-103)
104. Здесь, кстати, Бенгальский сказал правду — и поплатился головой! Почему? Очевидно, потому, что говорить правду в присутствии дьявола чревато неприятностями. Особенно, если такая правда *ему* не в цвет. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Дунаев М.* О романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // [Электронный ресурс]. URL: http://www.rumagic.com/ru\_zar/religion\_rel/dunaev/0/ (дата обращения: 1.11.2014). [↑](#footnote-ref-105)
106. Цит. по: *Яновская Л. М.* Записки о Михаиле Булгакове. М., 2007. С. 99. [↑](#footnote-ref-106)
107. Философия. Энциклопедический словарь. М., 2004 // [Электронный ресурс]. URL: http://www.dic.academic.ru/contents.nsf/enc\_philosophy (дата обращения: 5.11.2015). [↑](#footnote-ref-107)
108. *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова… С. 49. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Левин Ю. И.* Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» // Russian Literature (Amsterdam). 1981. Vol. IX (2). P/203 Номер страницы? [↑](#footnote-ref-109)
110. *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность… С. 143. [↑](#footnote-ref-110)
111. Ibid. С. 7. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 128. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 13. [↑](#footnote-ref-113)
114. *Нем.* Johann Paul Friedrich Richter. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. С. 49. [↑](#footnote-ref-115)
116. Четвертая глава «Дара» при первой публикации романа в «Современных записках» (1937–1938) была изъята и увидела свет лишь в 1952 г. (Изд-во им. Чехова, Нью-Йорк). Как кощунство были восприняты многими критиками (как правило, православной ориентации) и «ершалаимские» главы «Мастера и Маргариты». [↑](#footnote-ref-116)
117. *Макарова Г. В., Абрашкин А. А.* Тайнопись в романе «Мастер и Маргарита». Н. Новгород, 1997. С. 40. [↑](#footnote-ref-117)
118. *Смолин М.* Коды, ключи, символы в романе «Мастер и Маргарита». С. 187. См. также: *Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова. С. 133 и др. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Литературные лейтмотивы: Очерки русской культуры XX в*.* М., 1994. С. 28–29. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Урюпин И. С.* Образ булгаковского Христа в контексте нравственно-этических и религиозных исканий мыслителей русского философского Ренессанса // Собор. Альманах религиоведения. Вып. 3. 2003. С. 47. [↑](#footnote-ref-120)
121. Г. А. Лесскис и некоторые другие исследователи полагают, что роман *мастера* озаглавлен не «*Иешуа Га-Ноцри»* по соображениям цензурным [157, с. 265, 277]. Думаю, версия малоубедительна прежде всего потому, что роман если и предполагался к публикации, то, конечно, было понятно, что изменения потребуются гораздо более существенные, чем просто зачеркнуть слова «Апокалипсис», «архангелы» и «дьявол» [*Б.,* т. 4, с. 415], как предложил Максудову редактор в «Театральном романе». Перемена имени героя в заглавии никого бы, конечно, не обманула. [↑](#footnote-ref-121)
122. *Сарнов Б.* Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 151. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Набоков В. В.* Федор Достоевский *// Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. С. 185. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Набоков В. В.* Писатели, цензура и читатели в России // *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. С. 17. [↑](#footnote-ref-124)
125. *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. С. 123–124. [↑](#footnote-ref-125)
126. Ibid. С. 124. [↑](#footnote-ref-126)
127. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 13. [↑](#footnote-ref-127)
128. Поскольку сон Гарри Галлера о Гете в «Степном волке» ни жанрово, ни композиционно не структурирован, говорить о нем как о «внутреннем тексте» невозможно. [↑](#footnote-ref-128)
129. *Манн Т.* Достоевский — но в меру // *Манн Т.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 2009. С. 291. [↑](#footnote-ref-129)
130. *Зангане Л. А.* Волшебник. Набоков и счастье. М., 2013. С. 19. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. С. 20. [↑](#footnote-ref-131)
132. Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия. М., 2005 // [Электронный ресурс]. URL: http://www. slovari.yandex.ru/зеркало/Символы&2СзнакиС&2эмблемы/Зеркало/ (дата обращения: 5.04.2002). [↑](#footnote-ref-132)
133. *Зеркальны* и двери других «нехороших» помещений, куда тоже наведывается нечистая сила, — «Дом Драмлита» и Торгсин. [↑](#footnote-ref-133)
134. Ведь Азазелло в Александровском саду явился именно на ее мысль: «Ах, право, дьяволу бы заложила душу, чтобы только узнать, жив он или нет!» [*Б.,* т. 5, с. 216–217.] [↑](#footnote-ref-134)
135. Неожиданно близок оказывается Маргарите еще один персонаж театра *полурассыпавшихся прахов —* знаменитая отравительница Тофана, помогавшая *молодым неаполитанкам* и *жительницам Палермо* избавляться от их мужей: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж. — Да, — глухо ответила Маргарита» [*Б.,* т. 5, с. 258]. [↑](#footnote-ref-135)
136. Аналогичный принцип сотворения образа героя применил Набоков в «Отчаянии»: автор окружает персонажа системой *реминисцентных зеркал*, каждое из которых высвечивает то, что созвучно творческому миросозерцанию трех великих писателей XIX в. — *Пушкина*, *Гоголя* и *Достоевского*. Сам Набоков выступает в роли дирижера, управляющего полифонической симфонией реминисцентных отражений, складывающихся наконец в целостный образ героя своего времени***—*** пошлого обывателя, обуреваемого манией величия и жаждой публичной славы [112, с. 3–12]. [↑](#footnote-ref-136)
137. В отличие от М. М. Бахтина, который понимал *хронотоп,* по существу, как ситуативную модель с определенными пространственно-временными характеристиками (*встреча, разлука* и др.), я трактую понятие *хронотопа* в его прямом значении: это та пространственно-временная «коробочка», в которой живут герои. [↑](#footnote-ref-137)
138. *Гессе Г.* Магия книги // *Гессе Г.* Магия книги. С. 36. [↑](#footnote-ref-138)
139. Ibid. [↑](#footnote-ref-139)
140. *Яновская Л.* Последняя книга, или Треугольник Воланда. М., 2014. С. 722. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Набоков В. В.* Искусство литературы и здравый смысл // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 474. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критическиестатьи. М., 1986. С. 121–122. [↑](#footnote-ref-142)
143. *Яблоков Е. А.* Художественный мирМихаила Булгакова. С. 188. См. также: *Петровский М. С.* Мастер и Город. С. 324–360 и др. [↑](#footnote-ref-143)
144. *Сконечная О.* Примечания [*Н.*, т. 4, с. 639–640]. [↑](#footnote-ref-144)
145. *Косиков Г. К.* Текст/Интертекст/Интертекстология // *Пьеге-Гро* *Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2015. С. 13. [↑](#footnote-ref-145)
146. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. С. 14. [↑](#footnote-ref-146)
147. Ibid. С. 9–10. [↑](#footnote-ref-147)
148. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы. С. 418. [↑](#footnote-ref-148)
149. *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы. С. 425. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. С. 391. [↑](#footnote-ref-150)
151. *Топоров В.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 274. Здесь В. В. Топоров ссылается на работу испанского ученого А. Лопеса-Квинтаса: *Lopez-Quintas A.* Die eigene Rationalität der Kunst // XVI Weltkogreß für Philosophie. Sektions-Vortäge. Düsseldorf, 1978. S. 401–404. [↑](#footnote-ref-151)
152. Эко У. Откровения молодого романиста. С. 95. [↑](#footnote-ref-152)
153. Ibid. С. 90–91. [↑](#footnote-ref-153)
154. Ibid. С. 96–97. [↑](#footnote-ref-154)
155. Ibid. С. 103. [↑](#footnote-ref-155)
156. *Kostšica V.* Gogol a na*š*e doba. S. 8. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Pospíšil I.* Gogoloví Starosvětští statkáři jako polivalenční text // Gogol a na*š*e doba. s. 94. [↑](#footnote-ref-157)
158. *Пьеге-Гро* *Н.* Введение в теорию интертекстуальности. С. 46. [↑](#footnote-ref-158)
159. «Фаустовская тема» — доминантная реминисцентная линия «Мастера и Маргариты», однако она детально и во всех возможных аспектах уже исследована ведущими булгаковедами, поэтому, дабы не повторяться, я исключаю ее из своего анализа. За скобками оставляю также отдельные реминисценции, так как они не носят системного характера. Так, Л. Яновская отмечает *лермонтовский* подтекст булгаковского романа, а также рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» [278, с. 76, 276, 278, 457]. О бунинском подтексте у Булгакова писали М. О. Чудакова и Е. А. Яблоков [71, c. 494; 276, c. 146]. Последний отмечает также влияние повести Л. Андреева «Дневник Сатаны» [276, c. 146–148]. [↑](#footnote-ref-159)
160. Ср. восторженный отзыв Булгакова о Гоголе в письме В. В. Вересаеву [*БП*, с. 379]. [↑](#footnote-ref-160)
161. *Гаврюшин Н. К.* Нравственный идеал и литургическая символика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». С. 34. [↑](#footnote-ref-161)
162. Амврозия — *греч.* ambrosía. В древнегреческой мифологии — нектар, напиток богов, дарующий юность и бессмертие. [↑](#footnote-ref-162)
163. Связь Чичикова с бесовским силами давно отмечена исследователями [180, с. 179–214; *Н1*, т. 1, с. 447–483]. [↑](#footnote-ref-163)
164. Христос в романе Достоевского является и еще раз — в реальности «сновидческой», в главе «Кана галилейская». Здесь Он, как и у Булгакова, тоже **невидим**, а Его «послание» герою, Алеше Карамазову, переданы опосредовано — умершим Зосимой. [↑](#footnote-ref-164)
165. Село Пушкино построено во второй половине XVI в. на территории, принадлежавшей предку А. С. Пушкина — Григорию Пушке. В 1925 г. село получило статус города. [↑](#footnote-ref-165)
166. *Шекспир У.* Гамлет // *Пастернак Б. Л.* Собрание переводов: в 5 т. М., 2003. Т. 1. С. 37. [↑](#footnote-ref-166)
167. *Яновская Л.* Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 112. [↑](#footnote-ref-167)
168. Другой советский поэт — Амвросий — тоже стихи сочиняет, мягко говоря, неважные, однако ни отказываться от них не собирается, ни бодрости духа не теряет. Ведь за эти стихи, хоть они и плохие, замечательно кормят «У Грибоедова», так не отказываться же ото всего этого из-за такой ерунды, как творческие принципы! [↑](#footnote-ref-168)
169. Вспомним: подвела тогда поэта «изобразительная <…> сила <…> таланта» [*Б.,* т. 5, с. 9]. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Пьеге-Гро* *Н.* Введение в теорию интертекстуальности. С. 165. [↑](#footnote-ref-170)
171. Ср. запись Достоевского в подготовительных тетрадях к «Преступлению и наказанию»: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту» [*Д.,* т. 7, с. 146]. [↑](#footnote-ref-171)
172. Сам тон этой фразы — серьезно-печальный, даже с оттенком трагизма, — принципиально отличен от насмешливо-ироничного Воланда и шутовского его свиты, и читатель догадывается, что скрытое предсказание, очевидно, принадлежит некоему невидимому нарратору. [↑](#footnote-ref-172)
173. Яновская Л. Последняя книга, или Треугольник Воланда. С. 110. [↑](#footnote-ref-173)
174. Существует несколько версий истории написания «Мастера и Маргариты» [265; *БР*, с. 5–38; 163; 42, с. 9–29; 278, с. 17–124]. [↑](#footnote-ref-174)
175. *Зусева-Озкан В. Б.* Историческая поэтика метаромана. С. 171. [↑](#footnote-ref-175)
176. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров… СПб., 2015. С. 98. [↑](#footnote-ref-176)
177. Ibid. С.98.. – номер страницы? [↑](#footnote-ref-177)
178. Ibid. С. 99. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. С. 25. [↑](#footnote-ref-179)
180. *Набоков В. В.* L’Envoi // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 478. [↑](#footnote-ref-180)
181. *Набоков В. В.* Чарлз Диккенс // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 144–145. [↑](#footnote-ref-181)
182. *Давыдов С.* *«*Тексты-матрешки» Владимира Набокова. С. 136. [↑](#footnote-ref-182)
183. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. С. 50. [↑](#footnote-ref-183)
184. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. С. 50. [↑](#footnote-ref-184)
185. *Джонсон Д. Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 146, 153. [↑](#footnote-ref-185)
186. *Ронен Ирена, Омри*. Черти Набокова // Звезда. 2006. № 4. С. 181. [↑](#footnote-ref-186)
187. *Набоков В. В.* Чарлз Диккенс // *Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. С. 145. [↑](#footnote-ref-187)
188. *Stanzel F. K.* A Theory of Narrative. Cambridge University Press, 1982. P. 4. [↑](#footnote-ref-188)
189. *Набоков В. В.* Предисловие к английскому переводу романа «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. С. 49–50. [↑](#footnote-ref-189)
190. *Джонсон Д. Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. С. 204. [↑](#footnote-ref-190)
191. Явно «озвучено» Кончеевым подсознательное опасение Годунова-Чердынцева об оставленной одежде: «Могут украсть» [*Н.,* т. 4, с. 513]. [↑](#footnote-ref-191)
192. *Берберова Н.* Курсив мой: Автобиография // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. С. 189–190. [↑](#footnote-ref-192)
193. Цит. по: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы. Т. 1. С. 99. [↑](#footnote-ref-193)