

Соколовские научные чтения – III

«Судьбы русского модернизма в XX веке»

Памяти профессора А.Г. Соколова

В разделе публикуются материалы конференции (филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, научно-исследовательская лаборатория «Русская литература в современном мире»; 24 октября 2013 г.).

In the published proceedings of the conference (the philological faculty of Lomonosov Moscow State University, research laboratory «Russian Literature in the Modern World», October 24, 2013).

III

А.В. Злочевская

На пути от модернизма к метапрозе XX в.: «метафигиональная версия» мистического реализма в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова (на материале «Степного волка», «Дара» и «Мастера и Маргариты»)

Аннотация: Статья посвящена анализу внутренней структуры мистико-метафигиональной прозы Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова – переходной фазы в движении литературного процесса XX в. от мистического реализма к метапрозе. «Художественное двоемирие» мистического реализма трансформируется в структуру трехуровневую: мир физический – иррационально-трансцендентный – художественный.

Ключевые слова: Г. Гессе, В. Набоков, М. Булгаков, мистико-метафигиональная проза

Abstract: The article analyzes the structure of the mystico-metafictional prose of H. Hesse, V. Nabokov and M. Bulgakov, specifically the transitional phase in the movement of the 20th century literary process from mystical realism to metaprose. The «artistic two-dimensions» of mystical realism is transformed to a three-dimensional structure: the world physical – irrational-transcendental – artistic.

Key words: H. Hesse, V. Nabokov, M. Bulgakov, mistic-metafiction

Типологическая параллель Герман Гессе – Владимир Набоков – Михаил Булгаков¹ сфокусировала на себе один из оригинальнейших в эстетико-фило-софском плане явлений литературы XX в. – фазу трансформации мистического (или фантастического, магического) реализма эпохи модернизма в «метафигиональную прозу» второй половины XX в.

Гессе, Набоков и Булгаков создали в определенном смысле канонические версии перехода мистического реализма XX в. в стадию метапрозы.

Истоки мистического реализма – в прозе немецких романтиков, Э.Т. А. Гофмана прежде всего, а еще ранее – в «Фаусте» И.-В. Гете. В искусстве модернизма рубежа XIX–XX вв. принципы классического реализма были оплодотворены «прививкой» неоромантизма, и тогда же А. Белый в своих работах о символизме теоретически осмыслил концепцию мистического реализма². Так в искусстве модернизма возникает структурообразующая модель «художественного двоимирия», соединяющая материальный и трансцендентный уровни бытия.

Метапроза (англ. *metafiction*) – это род саморефлексивного повествования о самом процессе креации, в ходе которого читателю дают возможность почти забыть о том, что он читает художественное произведение. Здесь ставится «под сомнение “онтологический приоритет” реальности перед порождениями творческого вымысла, перед “книгой”»³. Конечно, сотворенный художником мир по определению есть «кажимость», как формулировал Гегель: «несуществующее, которое существует». Метапроза обнажает эту «кажимость», противопоставляя свой принцип креации мимесису «жизни действительной». «*metafiction* – это термин, обозначающий художественный текст, сознательно и систематически подчеркивающий свой статус артефакта с целью провоцирования вопросов о взаимоотношениях между вымыслом (*fiction*) и реальностью, – пишет американская исследовательница П. Во. – Осуществляя критику принципов собственного построения, такие произведения не только анализируют фундаментальные структуры художественного

¹ Анализ типологической параллели Гессе – Набоков – Булгаков см.: *Нива Ж.* Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // *La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica.* Napoli, 1990. P. 95–105; *Микулашек М.* Гностический миф в эволюции романа первой трети XX века // *Litteraria humanitas* III. Brno, 1995. S. 98–124; *он же:* Hledání «duše» díla v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnezá «vnitřní formy» artefaktu a mytopoidních forem narace. Ostrava, 2004. S. 141–211; *Иванов Вяч.Вс.* Черт у Набокова и Булгакова // *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. С. 707–713; *Злочевская А.В.* Три лика «мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков // *Opera Slavica.* Brno. 2007. №3. S. 1–10; *она же:* Парадоксы Зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // *Вопросы литературы.* 2008. №2. С. 201–221; *она же:* Особенности «метафигионального» хронотопа в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // *Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология.* 2012. №3. С. 25–35 др.

² См.: *Белый А.* Символизм // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 256–257.

³ *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.

повествования, но и исследуют возможную функциональность мира за пределами вымышленного литературного текста»¹.

Между литературными феноменами мистического реализма и метапрозы – переходная фаза. В конце 1920-х – 1930-е гг. мистический реализм обрел новое, в сравнении с литературой рубежа XIX–XX вв., качество: интерес к иррациональному подтексту «жизни действительной» утрачивает приоритет – творческий акт, сочинительство, понимаемое уже как сотворение новой реальности, подчиняет себе трансцендентные прозрения автора. В мистико-трансцендентной метапрозе в нарративную ткань вплетены элементы и даже целые пласты «вымышленной» художественной реальности. Так возникает специфический сплав мистики онтологической с «метафигиональной», где иррациональное трудно отделимо от «фантастики текста».

Наиболее отчетливо синтез метафигиональной и иррационально-мистической доминант проступает в художественном стиле В. Набокова.

В современном набоковедении существуют две, по видимости противоположные, но на самом деле взаимодополняющие концепции художественного стиля писателя: иррационально-трансцендентная и метафигиональная.

Так о В. Сирине еще В. Ходасевич писал: «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях»². Так, сам того не ведая, критик положил начало интерпретации набоковских произведений как металитературных. В современном набоковедении эта концепция доминирует³.

Концепции металитературной природы художественного таланта Набокова американский критик русского происхождения В.Е. Александров в ставшем классическим труде «Набоков и потусторонность»⁴ противопоставил свою стратегию интерпретации набоковской прозы. «Основу набоковского творчества, – утверждал ученый, – составляет эстетическая система, выраста-

¹ *Waugh P.* Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York, 1984. P. 2. Об этом см. также: *Hutcheon L.* Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox. London and New York, 1984; *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; *Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота. М., 2006 и др.

² *Ходасевич В.* О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. СПб, 1997. С. 249.

³ См.: *Appel A.* Introduction // The Annotated Lolita, by Vladimir Nabokov. N.Y. 1970. P. XV–LXXI; *Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley, 1972; *Bruss P.* Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction. Lewisburg, Pa. 1981. P. 33–97; *Couturier M.* Nabokov. Lausanne, 1979; *Field A.* Nabokov: His Life in art. N.Y., 1973; *Grabes H.* Erfundene Biografien: Vladimir Nabokov englische Romane. Tübingen, 1975; *Lee L.L.* Vladimir Nabokov. Boston, 1976; *Packman D.* Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire. Columbia, 1982; *Steiner G.* Extraterritorial // Nabokov: Criticism, Reminiscences. Translations and Tributes. Evanston, 1970. P. 119–127; *Липовецкий М.Н.* Метапроза Владимира Набокова: от «Дара» до «Лолиты» // Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 44–105 и др.

⁴ *Alexandrov V.E.* Nabokov's Otherworld. Princenton, 1991.

ющая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»¹. Иррационально-трансцендентная доминанта является, по мнению В.Е. Александров, структурообразующей в творчестве Набокова. Все произведения писателя и в самом деле, «как некий водяной знак», пронизывает тема «потусторонности»².

Однако то, что В.Е. Александрову представлялось конфликтом «двух типов прочтения»³ – металитературного и иррационально-трансцендентного, – при внимательном рассмотрении оказываются взаимодополняющей антиномией.

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

«Великая литература, – говорил Набоков, – идет по краю иррационально-го»⁴. А настоящее искусство стремится проникнуть за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей, а цель его – постигать «тайны иррационального <...> при помощи рациональной речи» (Н1.; 1.443). Едва ли еще не с большим основанием то же можно сказать о произведениях Гессе и Булгакова. Последний свое творческое credo сформулировал четко: «Я – мистический писатель»⁵. Что касается Г. Гессе, то здесь у подавляющего большинства исследователей мистико-иррациональная доминантная составляющая его творчества сомнений не вызывает.

Однако скрытая доминанта повествования во всех случаях сочинительство, а в центре романов Гессе, Набокова и Булгакова – творческая личность автобиографического типа.

«Метафизическая» жанровая природа «Мастера и Маргариты» и «Степного волка» Гессе далеко не столь очевидна, как в набоковском «Даре». Однако так же, как «Дар» – это не жизнеописание скитаний русского писателя-эмигранта в Берлине и не история любви молодых героев, а роман о Русской Литературе⁶, так и Булгаков в своем романе повествует отнюдь не о похождениях Воланда и его свиты в Москве или о любви героев-протагонистов – его макротекст воссоздает историю сотворения романа об Иисусе Христе⁷. В «Степном волке» переключение в регистр метафизического повествования происходит в его финале: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру

¹ Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 7.

² См.: Набокова Вера. Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 3. См. также: Бойд Б. Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001. С. 146–155.

³ Александров В.Е. *Op. cit.* С. 26.

⁴ Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997–1999. Т. 1. С. 503. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.

⁵ Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 446. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи.

⁶ См.: Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 50.

⁷ См.: Злочевская А.В. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в. // Русская словесность. 2001. №2. С. 5–10.

получше» (Г.; 2.398), – говорит герой. Эта фраза переориентирует текст с жанра мистико-психологического романа на метапрозу. Цель повествования не только анализ глубин подсознательного героя, но постижение-сотворение его «я» средствами искусства.

Переход от «мистического реализма» к метапрозе проявил себя не только на уровне содержательном (этико-философская проблематика, тема), но и на уровне внутренней структуры произведения.

В произведении мистического реализма реальность материального мира осознается автором как поверхностный слой, скрывающий истинную, трансфизическую сущность бытия. Так возникает «художественное двоемирие». Эта модель оказалась продуктивной для преобразования в структуру трехуровневую, для решения сверхзадачи «метафикционального» искусства – воссоздание бытия творящего сознания автора, устремленного к проникновению за грань материального мира в сокровенный трансфизический смысл бытия. Вместо реальности двухмерной возникает модель трехуровневая: мир физический – иррационально-трансцендентный – художественный.

Поэтому в романах Гессе, Набокова и Булгакова мир физический – «проклятая радиомызыка жизни»¹. Это, как объясняет герою «Степного волка» Моцарт, «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.; 2.393). «Радиомызыка жизни» безбожно искажает живую музыку инобытия, его истинный прекрасный образ. Но в то же время и намекает, дает представление о чудесной «потусторонней» реальности.

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»².

Отчетлива структура «двоемирия» у Булгакова: здесь каждое явление или событие земной реальности имеет свой аналог в инобытии, где разоблачаются обманы (Б.; 5.367), все явления земной реальности обнаруживают свою духовную сущность и они предстают «в своем настоящем обличье» (Б.; 5.368).

Так больной и затравленный советской критикой писатель преображается в средневекового мастера, обладающего тайным знанием, а его убогая двухкомнатная квартирка в полуподвале – в прекрасный домик, увитый плющом, где он будет писать гусиными перьями, слушать Шуберта и где верные любовники соединятся навсегда. И, наоборот, казавшаяся столь презентабель-

¹ Гессе Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т.2. СПб., 1994. С. 397. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи.

² Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2001–2004. Т. 4. С. 344. Русскоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н.

ной клиника Стравинского в реальности сновидческой предстает в своей истинной убогости: «Приснилась неизвестная Маргарите местность – безнадежная, унылая <...> мутная весенняя речонка, безрадостные, нищенские, полуголые деревья, одинокая осина, а далее, – меж деревьев, – бревенчатое зданье, не то оно – отдельная кухня, не то баня, не то черт знает что. Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека!» (Б.; 5.212)

В то время как в земном измерении в «нехорошей квартире» всю ночь раздавались крики и играл патефон, «в пятом измерении» происходит «великий у бал Сатаны». А в финале романа, когда «утонула в туманах колдовская нестойкая одежда» (Б.; 5.367), свершается преобразование Воланда и его свиты, а сам властелин тьмы, словно растворившись, становится ею: «только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд» (Б.; 5.369).

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, напротив, 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.; 5.310) ...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 гибели – в сознании Пилата в тот момент, когда он выносит приговор Иешуа.

В фокусе метароманов писателей экзистенциально-мистические проблемы бытия. Каждый из художников создал свою версию мистического метаромана, соответствующую его индивидуальным творческим устремлениям: постижение личности в духе философско-психологической концепции К. Юнга – у Гессе; 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.

Общность мистико-метафигиональных романов Гессе, Набокова и Булгакова проявляет себя в типологии образа их главного героя. Сама внутренняя логика мистического реализма предполагает героя особенного – лич-

ность, 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.; 2.334), и в жизни для них «дело шло не о жалких грошах, а о звездах» (Г.; 2.324). Как писал Набоков в романе «Пнин»: «Люди – как числа, есть среди них простые, есть иррациональные» (Н1.; 3.40).

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.; 2.257) и забрели «в чужой непонятный мир и не находят себе ни родины, ни пищи, ни воздуха» (Г.; 2.217). Степной волк – это и есть герой-одиночка, чуждый каких бы то ни было сообществ или «собраний».

Так преступление набоковского Цинцинната Ц. заключалось в том, что он «непрозрачен» для окружающих, т. е. недоступен их пониманию, ибо не способен жить по закону «общих мнений». Одиночество во враждебном мещанском окружении, а в конце эшафот – этот путь предрекан любой «яркой личности» и в романе Гессе.

Такой же Степной волк-одиночка и булгаковский мастер, который вместо того, чтобы, как все «нормальные» члены Массолита писать на заказ и «к сроку», а за это получать «творческие» путевки в Перельгино 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 ту сторону времени и видимости» (Г.; 2.335) там их родина, туда устремляется их сердце (Г.; 2.335). А единственный «вожатый» в земной жизни – «тоска по дому» (Г.; 2.336), ибо для человека «с одним лишним измерением» только «потусторонность» – истинный дом и родина.

Смелый прорыв в инобытие совершает Цинциннат Ц. Герой чувствует, что эта «темная тюрьма, в которой заключен неумолимо воюющий ужас, держит <...> и теснит» его (Н.; 4.101), а прекрасное, манящее «там» – «там», где «все поражает чарующей очевидностью, простотой совершенного блага», – сулит освобождение его духовной сущности. И как только Цинциннат Ц. спросил себя: «Зачем я тут?» (Н.; 4.186) – бутофория материального мира рухнула, а духовный человек, сбросив физическое тело-тюрьму, направился «в ту сторону, где <...> стояли существа, подобные ему» (Н.; 4.187).

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.; 4.47), – утверждал Набоков словами им же выдуманного философа Делаланда. Только там – в инобытии или в предстоянии его раскрываются тайны внутренней жизни человека.

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 облакай нас тонкая пленка плоти, мы бы по-

гибли. 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.; 3.22).

Большинство набоковских героев остаются на пороге инобытия, лишь ощущая и прозревая нечто, но не переступая грань. Гессе проникает за эту грань гораздо смелее. Он даже представляет читателям жизнь бессмертных Моцарта и Гете. В «Мастере и Маргарите» реальность мистическая – один из доминантных нарративных потоков.

Далее модель «двоемирия» в мистико-метафигиональной прозе Гессе, Набокова и Булгакова преобразуется в трехчастную структуру, где события совершаются уже в трех плоскостях: реальность мира физического / трансцендентного / художественного. Реальность инобытийная преобразуется в художественную.

Наиболее отчетлива модель трехуровневого художественного мироздания – в «Мастере и Маргарите». Сюжетно-композиционную структуру романа организует алгоритм трех: 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 1920–1930-х гг., евангельский сюжет, история любви протагонистов романа).

Не менее очевидна и трехмерность структуры «Степного волка». Уже с первых страниц «Записок Гарри Галлера» в рутинно-обыденное существование героя, которое даже со стороны кажется внутренним умиранием (Г.; 2.198), порой врываются дуновения реальности инобытийной. Эти высшие мгновенья, которые возвращают человека к «душе мироздания» (Г.; 2.215), моменты единения с ней, эти «подарки» инобытия, которые «ломали стены» мира физического (Г.; 2.215), – и составляют истинный смысл жизни героя. Мотив золотого следа (искры, нити, небосвод, литеры книг) прочерчивает нарративную ткань романа (Г.; 2.215, 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.; 2.217) – это, несомненно, символ той глухой преграды, которая отделяет мир земной от потустороннего. И вдруг – «в середине ее красивые ворота со стрельчатым сводом <...> мне показались, что ворота украшены венком или чем-то пестрым» (Г.; 2.217). Поначалу герою подумалось, что просто раньше он этих чудесных ворот не замечал, однако, когда позднее он вновь проходил мимо этого места, то убедился вполне, 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.; 2.224). Здесь уже повеяло чем-то гофмановским. Ворота явно волшебные, появлялись и исчезали сказочно-чудесным образом

– это были ворота в потусторонний мир. Так впервые появляется в тексте волшебная надпись-афиша:

«Магический театр

Вход не для всех

– не для всех <...>

Только – для – сума – сшедших!» (Г.; 2.218).

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

В грандиозной метафоре «Магического театра» воссоздано «потустороннее» бытие сознания героя. Процесс постижения-сотворения души героя воссоздан в форме театрального действия, где в зримых образах представлена прошлая и настоящая жизнь духа Гарри Галлера в ее нереализованных возможностях, автобиографический герой постигает собственную индивидуальность. Здесь сама жизнь – это «многоперсонажная, бурная и увлекательная драма» (Г.; 2.374). Возникает и столь близкая творческому мироощущению Набокова развернутая метафора 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 напряжениями, с вечно новыми ситуациями» (Г.; 2.373).

Модель «двоемирия» в «Степном волке» необычна: сама вечность здесь метафизическая. «Это царство, - объясняет героиня, - по ту сторону времени и видимости, туда 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.; 2.335), туда «входят музыка Моцарта и стихи твоих великих поэтов, в нее входят святые» (Г.; 2.334). У Гессе «потусторонность» – место, где обитают «бессмертные»: духовные индивидуальности, сконцентрировавшие в себе высшие ценности культурного сознания человечества.

И 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 сотворения их истинного образа.

В набоковском «Даре» трехчастная структура мироздания несколько более размыта и сложна. Доминантная роль в процессе сотворения новых миров принадлежит креативной памяти. Для Набокова сама реальность – «это форма памяти», ибо «когда мы говорим о живом личном воспоминании, мы отпускаем комплимент не нашей способности запомнить что-либо, но загадочной предусмотрительности Мнемозины, запасшей для нас впрок тот или иной элемент, который может понадобится творческому воображению, чтобы скомбинировать его с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (Н1.; 3.605–606). Начиная с «Дара», «страстная энергия памяти» (Н.; 5.186) обрела статус творческой доминанты.

В мире Набокова понятие креативной памяти тройственно: на уровне реальности мира физического – это память конкретная; тайный лик Мнемозины – мистико-трансцендентный, и, наконец, на последнем этапе память обретает функции креативности – сотворения «второй» реальности художественного текста.

Главная фаза сочинительства – сотворение «второй» реальности художественного текста, не менее действительной, чем мир физический. Для Набокова цель искусства – создание произведения, подобного Вселенной, возникшей по воле автора в результате управляемого взрыва¹. Свершается «волшебство» и рождаются новые миры. Писатель наделен волшебной способностью «творить жизнь из ничего» (Н1.; 1.498), точнее, из самой плоти языка: «Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей» (Н1.; 1.459). Метафоры «оживают»: «постепенно и плавно <...> образуют рассказ <...> затем <...> вновь лишаются красок» (Н1.; 4.593) – этот принцип, намеченный еще в «Лолите», организует поэтику «Ады».

Благодаря иррационально-мистической креативной памяти, художник вспоминает то, что видел и знал в инобытии. Он воссоздает свои воспоминания не только из «жизни действительной», но и из сферы трансцендентной. Так герой «Дара», писатель Федор Годунов-Чердынцев, свободно перемещается в своем воображении из реальности мира физического в мир, созданный его креативной памятью, где воспоминания сочинителя рождают живые картины, и, наконец, – собственно в мир художественной реальности.

И у 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» (Б.; 5.355). Подлинный художник не только обладает знанием реальным, но наделен и сверхъестественным всеведением Творца.

Трехчастная структура креативной памяти в метафизически-мистической прозе отражает понимание ее творцами отношений искусства к реальности мира «действительного»: художник, благодаря своему творческому воображению, постигает мистический подтекст материального мира. На уровне иррационально-мистической креативной памяти возникает в романах Гессе, Набокова и Булгакова скрытый мотив тайного задания, полученного писателем от высших сил и реализуемого им в своем творчестве.

Композиция «Дара», построенного по модели «романа-коллажа», состоящего «из целого ряда “матрешек”»², выстраивается как последовательная реализация трех ликов креативной памяти.

Так в стихах начинающего писателя Годунова-Чердынцева реальные воспоминания детства преобразуются творческим воображением сочинителя в

¹ Набоков В.В. Джейн Остен // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 37.

² См.: Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004. С. 128.

произведение искусства – его первый поэтический сборник. В романе об отце возникает синтез воспоминания о реальном прошлом и творящего воображения. И, наконец, в свои права вступает память креативно-трансцендентная – рождается роман о Чернышевском, и на наших глазах свершается таинство мистико-креативного воспоминания – сотворения «второй реальности».

В романе об отце впервые, а затем и «Жизни Чернышевского» проявилась реминисцентно-аллюзийная память русского писателя: в первом случае сочинительство шло под счастливой Пушкинской звездой, а в последнем – под знаком Гоголя. Здесь отчетливо проступает еще одна, быть может, главная для Набокова ипостась Мнемозины – память культурного сознания русского писателя. Ведь «Дар» – это роман о Русской Литературе, а его текст буквально соткан из причудливо переплетенных реминисцентных линий произведений русских писателей XIX–XX веков. Реминисцентно-аллюзийный подтекст – своего рода подложка, просвечивающая сквозь событийно-нарративную ткань набоковского романа.

Метафизически и трансцендентное бытие булгаковского мастера: в своем вечном «покое», преобразившись в средневекового мастера с косичкой, он будет писать гусиными перьями, а в гости к нему придут Шуберт, Фауст... А сочиненный мастером роман о Пилате имеет свое продолжение в реальности мистико-трансцендентной.

Высшее счастье для Гессе, Набокова и Булгакова, как и для их героев-писателей, – выход в инобытие, сотворенное креативным воображением. Новые миры рождаются, когда «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира», – писал Набоков в «Других берегах». Здесь отчетливо видна внутренняя структура мистико-метафизического 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».

В своем воображении истинный художник решает кардинальные проблемы бытия, как земного, так и инобытийного. Модель «двоемирия» оптимальна для решения этой творческой задачи как исходная. Однако Гессе, Набоковым и Булгаковым она была развита до трехуровневой: метафизические проблемы увидены и показаны писателями сквозь призму напряженных раздумий о творчестве и об искусстве, о настоящем художнике и его судьбе в современном мире.

На следующей фазе трансформации мистико-метафизической прозы – собственно в метапрозе, происходит упрощение ее структуры: из трехчастной она преобразуется в двухмерную. В произведениях Х.Л. Борхеса, У. Эко, Дж. Барта, Р. Кувера, Т. Пинчона, В. Гасса и некоторых других выпадает мистико-трансцендентная составляющая, и остается двухмерная структура реальности: «жизни действительной» / художественный мир.

11 декабря 2013 г.

Литература

Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

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. 318–34.

Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 256–257.

Бойд Б. Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. СПб., 2001 С. 146–155.

Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990.

Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1994.

Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб., 2004.

В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997.

Злочевская А.В. «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в. // Русская словесность. 2001. №2. С. 5–10.

Злочевская А.В. Три лика «мистического реализма» XX века: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков // Opera Slavica. Brno, 2007. №3. S. 1–10.

Злочевская А.В. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // Вопросы литературы. 2008. №2. С. 162–182.

Злочевская А.В. Особенности «метафизического» хронотопа в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2012. №3. С. 25–35

Иванов Вяч.Вс. Черт у Набокова и Булгакова // Иванов Вяч.Вс. Избр. тр. по семиотике и истории культуры. Т. 2. М., 2000. С. 707–713.

Липовецкий М.Н. Метапроза Владимира Набокова: от «Дара» до «Лолиты» // Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 44–105.

- Набоков В.В.* Федор Достоевский // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 175–220.
- Набоков В.В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997–1999.
- Набоков В.В.* О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 23–29.
- Набоков В.В.* Джейн Остен // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 33–98
- Набоков В.В.* Марсель Пруст // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 275–321.
- Набоков В.В.* Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 465–476.
- Набоков В.В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2001–2004.
- Набокова Вера.* Предисловие // Набоков В. Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 3.
- Сегал Д.М.* Литература как охранная грамота. М., 2006.
- Alexandrov V.E.* Nabokov's Otherworld. Princenton, 1991.
- Appel A.* Introduction // The Annotated Lolita, by Vladimir Nabokov. N.Y. 1970. P. XV–LXXI.
- Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley, 1972.
- Bruss P.* Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction. Lewisburg, Pa. 1981. P. 33–97.
- Couturier M.* Nabokov. Lausanne, 1979.
- Field A.* Nabokov: His Life in art. N.Y., 1973.
- Grabes H.* Erfundene Biografien: Vladimir Nabokov englische Romane. Tübingen, 1975.
- Hutcheon L.* Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox. London and New York, 1984.
- Микулашек М.* Гностический миф в эволюции романа первой трети XX века // Litteraria humanitas III. Brno, 1995. S. 98–124.
- Mikulášek M.* Hledání «duše» díla v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnezá «vnitřní formy» artefaktu a mytopoidních forem narace. Ostrava, 2004.
- Нива Ж.* Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита» // La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica. Napoli, 1990. S. 95–105.

Packman D. Vladimir Nabokov: The Structure of Literary Desire. Columbia, 1982; *Steiner G.* Exterritorial // Nabokov: Criticism, Reminiscences. Translations and Tributes. Evanston, 1970. P. 119–127.

Pechal Z. Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc, 1999.

Lee L.L. Vladimir Nabokov. Boston, 1976.

Waugh P. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York, 1984.

Сведения об авторе:
Алла Владимировна Злочевская,
докт. филол. наук
старший научный сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Alla Zlochevskaya,
Doctor of Philology
Senior Researcher
Philological Faculty
Moscow State Lomonosov University