

## В. Набоков и М. Булгаков Опыт типологического сопоставления

А. В. ЗЛОЧЕВСКАЯ

RU-119899, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М. В. Ломоносова, уч. корп. 1,  
Филологический факультет, НИЛ «Русская литература в современном мире», комн. 961  
E-mail: zlocevszkaya@mail.ru

**Abstract:** The essay is dedicated to the study of the typological *M. Bulgakov – V. Nabokov* parallel on the basis of the novels “The Master and Margarita” and “The Gift”, these being two versions of Russian metanovel of the 20th century. Creative thinking of the two writers demonstrates affinity in the artistic method of *fantastic*, or *mystic* realism.

**Keywords:** Bulgakov, Nabokov, typological parallel, Russian metanovel, mystic realism

Одна из актуальных задач современной русистики — изучение русской литературы XX в., советской и зарубежной, как единого художественного процесса. В контексте этой общей проблематики анализ типологической параллели *В. Набоков — М. Булгаков* представляет несомненный интерес<sup>1</sup>.

Тем больший, что она не обусловлена такими традиционными факторами влияния, как происхождение, тип культуры, общность 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. Знакомство с произведениями друг друга сомнительно. У Набокова есть, кажется, лишь один, язвительно-пренебрежительный отклик на «Мастера и Маргариту» в романе «Прозрачные вещи»<sup>2</sup>: «Фауст в Москве» — это первоначальное название книги главного героя пародийно намекает на роман Булгакова.

Однако именно эти, столь непохожие друг на друга писатели создали две оригинальные версии мало характерного для русской литературы жанра *метаромана* — «Дар» и «Мастер и Маргарита».

Правда, жанровая природа *метаромана* в «Мастере и Маргарите» далеко не столь очевидна, как в набоковском «Даре». Но так же, как «Дар» — это не жизнеописание скитаний русского писателя-эмигранта в Берлине и не история любви молодых героев, а роман *о Русской*

<sup>1</sup> Об этом см., напр.: *Нива Ж.* Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита»: *La Literatura Russa del Novecento. Problemi di poetica.* Napoli, 1990; *Микулашек М.* Гностический миф в эволюции романа первой трети XX века: *Litteraria humanitas III.* Brno, 1995. 98–124 и др.

<sup>2</sup> Об этом см.: *Долинин А. А.* Комментарий к роману: *Набоков В. В.* Романы. Москва 1991. 335, 425.

*Литературе*<sup>3</sup>, 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 Христе<sup>4</sup>.

Скрытая доминанта повествования в обоих случаях — *сочинительство*. И в обоих случаях истинная жанровая природа *метаромана* не может быть понята иначе, как через постижение хитросплетений их многослойной сюжетно-композиционной структуры.

Композиция набоковского *метаромана* организована по схеме *восходящей спирали*. Причем творческое состояние в душе писателя Федора, возникновение замыслов и их реализация пульсируют здесь синхронно с его любовными увлечениями. «Стихотворная болезнь» зародилась, когда он влюбился впервые, а стихи его были столь же несовершенны, как и его возлюбленная; затем последовала серия нереализованных замыслов, не вдохновленных присутствием «прекрасной дамы», — повесть о Яше Чернышевском и даже роман о близком по духу, обожаемом отце, сочинение которых шло по модели *затухающего ритма*. И лишь с появлением истинной возлюбленной, Зины Мерц, герой окончательно состоялся как Творец: стихи о Ней стали способом бытия его сознания, и «написался» роман о Чернышевском.

И, наконец, в финале «Дара» свершился главный труд, с предчувствия которого и начался его текст: «„Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку“, — подумалось мельком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнюю, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, всё это уже принял, записал и припрятал»<sup>5</sup>. Однако этот «кто-то внутри него», кто «всё это уже принял, записал и припрятал», — отнюдь не Годунов-Чердынцев. Макротекст *метаромана о Русской Литературе* сочинился в творческом сверхсознании автора «Дара», а с героем своим он простился, оставив на пороге нового этапа его жизни и новых сочинений: «Прощай же книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удалется поэт. И всё 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 синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (Н 3.330). В финальных строчках, как это впоследствии часто будет у Набокова («Бледное пламя», «Ада» и др.), на волшебном экране проступает лик автора романа, текст которого воссо-

<sup>3</sup> См.: Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift»): В. В. Набоков: pro et contra. СПб. 1997. 50.

<sup>4</sup> Об этом см.: Злочевская А. В. Религиозно-философская позиция М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита»: Opera Slavica, 2001, № 1, S. 10–19.

<sup>5</sup> См.: Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 томах, 3. Москва 1990. 6. Русскоязычные произведения цитируются по этому изданию с пометой Н.

здает бытие творящего сознания Годунова-Чердынцева и контрапунктно организует в единое целое различные тематические и жанрово-стилевые течения русской классической и модернистской литературы, литературной критики и даже графоманских опусов.

Еще более сложную, многомерную структуру представляет собой текст «Мастера и Маргариты». Эту модель 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 К° в Москве, евангельский сюжет, история любви *мастера* и Маргариты). *Трехмерная* структура осложнена тем, что каждое явление или событие *земной* жизни имеет аналог в инобытии. Например, в то время как в *земном* измерении в «нехорошей квартире» всю ночь раздавались крики и играл патефон, «в пятом измерении» происходит «великий бал у Сатаны».

Многоуровневая модель романа закодирована в его названии. Ведь первая буква имени Воланда, *W*, — не что иное, как зеркальное отражение буквы *M*, которую Маргарита вышила на шапочке своего возлюбленного<sup>6</sup>. Таким образом, в названии романа мы имеем *три M*: *M<sub>W</sub>M*. Нижнее, перевернутое *m* является *невидимым* мистическим отражением земной реальности в инобытии и одновременно указывает на третьего протагониста романа — Воланда.

Какое место в этой структуре отведено сюжетной линии Христа? Парадокс в том, что именно история Иешуа, создавая видимость второстепенной, на самом деле является скрытой доминантой повествования. В отличие от всех остальных, она реализует себя на всех *трех* уровнях реальности — *земной* исторической (глава «Понтий Пилат», рассказанная *очевидцем событий* Воландом); *художественного текста* — отрывки из романа *мастера* (главы «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение»), и, наконец, *мистической* (глава «Прощение и вечный приют», в которой *мастер* по тактичной подсказке высшего Цензора, Иешуа, прощает и отпускает своего героя Понтия Пилата). И еще два фрагмента этой сюжетной линии (глава «Казнь» и «Эпилог» о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри, идущих по лунной дорожке) являются Ивану Бездомному сначала *во сне*, а затем в *видении*. Было ли это *видение-сон* мистическим откровением о судьбе Понтия Пилата в инобытии или продолжением романа *мастера*? Это остается не проясненным. И сама непроясненность указывает на нераздельность реальности *земной* и *художественной*.

Если в «Даре» составляющие его художественные тексты (сборник «Стихов», наброски повести о Яше Чернышевском и романа об отце писателя Федора, текст «Жизнь Чернышевского») создают видимость

<sup>6</sup> См.: Гаврюшин Н. Литостротон, или Мастер без Маргариты: Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 87.

хаотичных и оттого их эстетическое единство в высшей степени неочевидно, то у Булгакова, напротив: все фрагменты сюжетной линии Христа идеально состыкованы, благодаря чему возникает иллюзия последовательного художественного ряда. На самом деле ряд причудливо изломан, а его движение соответствует фазам сотворения *макротекста романа о Христе*: сначала антирелигиозная поэма безграмотного Ивана Бездомного, затем роман *мастера* — как антитеза опусу Иванушки, и, наконец, макротекст Булгакова. Истинный Демидург романа обнаруживает себя здесь более явно, чем в «Даре». Он не только вездесущ как повествователь, но персонифицирован и многолик: то ироничен («Эх-хо-хо ... Да, было, было! .. Помнят московские старожилы знаменитого Грибоедова! ...»<sup>7</sup>), то лиричен («За мной читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви! ...» — Б 5.209–210), то трагичен («... и страшно, страшно ... О боги, боги мои, яду мне, яду! ... Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! ...» — Б 5.61, 367). В «Эпilogue» маска Создателя таинственно приподымается (см.: Б 5.372).

Структурные модели «Дара» и «Мастера и Маргариты» типологически сходны и несводимы к формуле «роман в романе», ибо сочиненные *мастером* и писателем Федором художественные тексты («Понтий Пилат» и «Жизнь Чернышевского») вкраплены, подобно фрагментам, в макротексты Набокова и Булгакова. «Осколочно»-фрагментарная композиция в обоих случаях — одна из примет поэтики постмодернизма.

Типологическое сродство жанров «Дара» и «Мастера и Маргариты» обусловлено прежде всего тем, что оба *метаромана* являются собой две версии *мистического реализма* XX в.<sup>8</sup> Н. Бердяев в свое время назвал Ф. М. Достоевского «реалистом мистическим»<sup>9</sup>. Булгакова и Набокова также можно назвать *мистическими реалистами, реалистами в высшем смысле*<sup>10</sup>. «Я — МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ» (Б 5.446), — сказал о себе Булгаков, а Вера Набокова отметила, что все произведения ее мужа, «как некий водяной знак», пронизывает тема «потусторонности»<sup>11</sup>.

«Великая литература идет по краю иррационального»<sup>12</sup>, — утверждал Набоков. Для него, как и для Булгакова, цель сочинительства —

<sup>7</sup> См.: Булгаков М. А. Собрание сочинений в 5 томах, 5. Москва 1989–1990. 58. Ссылки на это издание даны в тексте статьи.

<sup>8</sup> Об этом см.: Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. Москва 2002.

<sup>9</sup> См.: Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского: Н. Бердяев о русской философии, 1. Свердловск 1991. 35.

<sup>10</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах, 27. Ленинград 1972–1990. 65. Ссылки на это издание даны в тексте статьи.

<sup>11</sup> См.: Набокова Вера. Предисловие: Набоков В. Стихи. Ann Arbor 1979. 3.

<sup>12</sup> Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: в 5 томах, 1. СПб. 1997–99. 503. Англоязычные произведения цитируются по этому изданию с пометой *Н1*.

проникновение за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей. «В моем случае, — сказал Набоков в интервью А. Аппелю, — 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 всё, 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 ..., — как или почему меня посещает некий образ, или сюжетный ход, или точно построенная фраза» (Н1 3.596).

В своем воображении истинный художник решает кардинальные проблемы бытия, как земного, так и инобытийного. В фокусе набоковского и булгаковского *метароманов* — экзистенциально-мистические проблемы бытия: отношения Бога и дьявола в космическом и земном миропорядке — у Булгакова и человек и *потусторонность* — у Набокова. Модель «двоемирия», соединившая материальный и трансцендентный уровни бытия, оптимальна для решения этой творческой задачи.

Почти прозрачна грань между инобытием и земной реальностью в произведениях Набокова. 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 3.147). У Булгакова в инобытии *разоблачаются обманы* (Б 5.367), а все явления *земной* реальности обнаруживают духовную сущность, представая «в своем настоящем обличье» (Б 5.368): преобразуются Воланд и его свита, больной и затравленный советской критикой писатель преобразуется в средневекового *мастера*, обладающего тайным знанием, а его двухкомнатная квартирка в полуподвале — в прекрасный домик, увитый плющом. Отсюда и 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, когда он выносит приговор Иешуа.

При этом метафизические проблемы увидены и показаны обоими писателями сквозь призму напряженных раздумий о творчестве, о подлинном искусстве, о настоящем художнике и его судьбе в современном мире.

В центре обоих произведений — образ писателя, наделенный автобиографическими чертами. Это *мастер* и Годунов-Чердынцев. Образы типологически сходны: 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 мироощущение ориентировано *в прошлое*. Там их идеалы, а в современности они — чужие.

В жизни обоих писателей есть *тайная любовь*, а линии *творчества* и *любви* в обоих романах тесно переплетены. Рядом с *мастером* и Годуновым-Чердынцевым — *прекрасные подруги*, Маргарита и Зина Мерц. Обеих героинь связывает с главным героем не только большая любовь, но и духовная близость, страстная любовь к их таланту и созданным ими произведениям. 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.

История написания и публикации романов, сочиненных Набоковым и Булгаковым героями, очень похожи. В обоих случаях они проходят две фазы: счастье творчества, «золотой век» — и разгромная критика, травля по выходе произведения в свет. *Мастер* и Годунов-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 чисто языковой безграмотностью. Перед нами великолепные образчики идеологизированного восприятия искусства, абсолютного непонимания литературы, если только автор литературного произведения озабочен не сиюминутным и злободневным, а занимается вечными проблемами бытия и воплощает его экзистенциальные ценности.

Так советской критике не нужен прекрасный роман о добре и милосердии, о трагедии *человека от государства*, человека, оказавшегося в тисках государственной идеологии, а нужно графоманское сочинение, где бы Иисус был очерчен *черными красками*, а Понтий Пилат сатирически обличаем. А 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 несчастного человека, а нужен раскрашенный трафаретный портрет-икона, хотя и давно набивший оскомину, но зато всем понятный.

И 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. Дру-

гой силой, стеснявшей его, оказалась антиправительственная, общественная, утилитарная критика, все эти политические, гражданские, радикальные мыслители. Левого критика занимало исключительно благосостояние народа, а всё остальное: литературу, науку, философию — он рассматривал лишь как средство для улучшения социального и экономического положения обездоленных и изменения политического устройства страны»<sup>13</sup>. Самый чудовищный вариант — 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 ограничено: в лучшем случае он может иметь возможность писать (но отнюдь не публиковать!), 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 владеет.

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

Типологически близки эстетические концепции Набокова и Булгакова, реализовавшие себя в художественной практике сотворения *метароманов* «Дар» и «Мастер и Маргарита».

Ощущение сотворенности нашего мира свойственно многим художникам XX в., М. Булгакову и В. Набокову в том числе. «Фантастический реализм», очевидно, и вообще предполагает *игровой* принцип организации произведения. Ведь если писатель, стремясь проникнуть в сокровенный подтекст «жизни действительной», обречен, по словам Достоевского, «угадывать и ошибаться» (Д 13.455), — то, бессознательно или сознательно, он неизбежно переносит эту игровую модель в свое творение. «Искусство — божественная игра, — писал Набоков. — 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»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Набоков В. В. Писатели, цензура и читатели в России: Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Москва 1996. 16–17.

<sup>14</sup> Набоков В. В. Федор Достоевский: Там же, 185.

Эта *божественная игра*, «чудо бесполезного»<sup>15</sup>, имеет серьезное философское и эстетическое обоснование. «Совершенно очевидно, — пишет современный чешский русист З. Пехал, — что речь идет об игре в чудо ради чуда, об обмане и блефе просто так, без видимой цели. Игру можно воспринимать ... и исключительно ради чуда самого «процесса игры», когда бесцельное действие не имеет никакого рационального или утилитарного смысла ... Так рождается иллюзия свободы человека, который решил игнорировать железный порядок вещей, а тем самым и детерминированное существование человека в этом мире. Это внезапное внутреннее ощущение неограниченной свободы, когда личность добровольно надевает маску и внутренне соединяется с ролью, сотворенной собственной фантазией, независимой от всей вселенной»<sup>16</sup>. Так *игра* становится способом обретения внутренней свободы. А на высшем уровне — «игра ... перестает быть имитирующим отблеском конкретного образца, а превращается в оригинальное творческое действие»<sup>17</sup>.

В процессе *сочинительства* — божественной игры, настоящий писатель творит *новые миры*, прекрасные и живые. О сочинительстве как об увлекательной игре говорит, приоткрывая покров над тайнами творческого процесса, писатель Максудов в «Театральном романе» Булгакова: «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» (Б 4.434–435).

Доминанта процесса творческой *игры* у обоих писателей — *креативная память*. Как говорит о своем будущем романе Годунов-Чердынцев: «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и тогда напишу» (Н 3.174). Булгаковский *мастер* также *угадывает* «то, чего он никогда не видал, но наверно знал, что оно было» (Б 5.355). Мнемозина — доминанта *сочинительства*, процесса *сотворения* новой реальности художественного мира.

Причем реальность художественного текста по отношению к реальности «жизни действительной» не вторична, а вполне самостоятельна. Всё происходящее в «Мастере и Маргарите» — «теперь для меня утвердившаяся реальность» (Б 5.565), — пишет Булгаков Елене Сергеевне в 1938 г. А вот удивительный рассказ Максудова о том, как рождаются и оживают в творческом воображении писателя новые

<sup>15</sup> PECHAL Z. Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc, 1999. 6.

<sup>16</sup> Ibid. 6–7.

<sup>17</sup> Ibid. 7.

миры — живые «картинки»: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся ... фигурки ... С течением времени камера в книжке зазвучала ... В апреле месяце, когда исчез снег со двора, первая картинка была разработана. Герои мои и двигались, и ходили, и говорили» (Б 4.434–435).

Более того, реальность, сотворенная настоящим писателем, уже навеки запечатлена в инобытии. Так заключительная фраза романа о *Пятом прокураторе Иудеи всаднике Понтии Пилате* (Б 5.136), которая родилась в воображении *мастера* раньше, чем был дописан роман, оказывается тайным кодом, связующим три уровня повествования: *земного* (ею Воланд начинает свой рассказ «очевидца»), *художественного* (текст романа о Пилате) и *мистического* (финальная фраза главы «Прощение и вечный приют»). И, наконец, она звучит заключительным аккордом макротекста романа — уже в видении Иванушке.

В заключительных главах «Мастера и Маргариты» перед нами взаимопроникающий «наплыв» двух реальностей — *художественной* и *мистической*. Сцена прощения Пилата — в точке перехода от романа *мастера* к булгаковскому макротексту. Мы видим бывшего могущественного прокуратора всей Иудеи несчастным пленником, заточенным в «проклятые скалистые стены» (Б 5.369) — инобытийный аналог роскошного дворца Ирода Великого. Он обречен «двенадцать тысяч лун» (Б 5.370) смотреть на *невысыхающую лужу* крови (инобытийный аналог пролитого рабом красного вина), которая напоминает о самом страшном — «что казнь была» (Б 5.310). ... И страстно желать невозможного: чтобы не было того, что уже произошло. *Прощение* Пилата может быть только двойным — от лица Иешуа и *мастера*, т. е. от лица Творцов реальности *земной* и *художественной*. Ибо после того, как написан роман, Пилат уже не только историческое лицо, но и литературный герой. И прощение Пилата свершается *вне текста романа о Пилате*, хотя и в согласии с волей автора: ведь у *мастера* герой обречен на вечные муки совести. «Казни не было» только *во сне* — каждое пробуждение будет ужасным, ибо всегда несет сознание того, «что казнь была».

Замечательно, что в конце последней главы к тайному диалогу *мастера* и высшего Цензора Иешуа подключается и некто *третий*: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как он сам только что отпустил на свободу созданного им героя» (Б 5.372). Здесь проступает лик истинного Демиурга — некоего высшего существа, которое соединило в одном лице Творца мироздания и текста романа.

Для Набокова «вторая реальность» также не менее действительна, чем мир материальный. Прежде всего потому, что и то и другое есть

проявление творящей воли Художника — автора романа или книги Бытия. Отсюда — характерная для эстетического мироощущения писателя параллель между приемами литературного сочинительства и приемами, «которыми пользуется человеческая судьба» (Н1 1.101). Для Набокова сама жизнь обычно «бывает — помощником режиссера» (Н1 3.188), то есть Сочинителя. Эта модель соотношения реальности «жизни действительной» с сотворенной художником «второй реальностью» переносится в его поэтический мир. Более того, у Набокова чаще всего «в сопоставлении о «бывает — помощником режиссера» (Н1 3.188), т. е. Сочинителя. Эта модель»<sup>18</sup>. Вспомним замечание Зины Мерц по поводу образа Чернышевского в романе ее возлюбленного: «подлинная его жизнь в прошлом представлялась ей чем-то вроде плагиата» (Н 3.184).

Произведение подлинного искусства рождается в точке пересечения двух векторов: синхронного — сотворение «второй реальности», и диахронного — *воспоминание* о былом.

Так возникает концепция *творческого сна* (аналогичная пушкинской в стихотворении «Осень»), реализующая себя в *сновидческой реальности* художественного текста. Уникальное в мировой литературе описание самого момента ее возникновения — в «Театральном романе»: «Он (роман. — А. З.) зародился однажды ночью, когда я проснулся от грустного сна. 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 ...» (Б 4.405). И вот вторая фаза творения, когда из романа возникает пьеса: «Вьюжный был март и бушевал, хотя и шел уже к концу. И опять, как и тогда, я проснулся в слезах! Какая слабость, ах, какая слабость! И опять те же люди, и опять дальний город, и бок рояля, и выстрелы, и еще какой-то поверженный на снегу.

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними ...» (Б 4.434).

Покров над тайной *колдовских трудов* Демиурга «посреди волшебного сна летней ночи» (Н1 3.357) 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 3.335–336).

<sup>18</sup> Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. Москва 1998. 114.

Настоящий писатель не просто *вспоминает* — он творит «вторую реальность», новую жизнь и новые миры. Герои Набокова и Булгакова, писатель Федор и *мастер*, реализуют эту концепцию, сочиняя литературные версии жизни реальных исторических лиц.

Но какой вообще должна быть книга об исторической личности? Каково соотношение правды *исторической* и *художественной* в сочинении такого рода? Ключевая мысль Набокова по этому поводу высказана в эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие»: «Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безусловно 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 1.542). Правда — это то, что «мы чувствуем», а значит, она всегда субъективна. Поэтому, «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 1.543).

Перед нами позиция воинствующего агностика-субъективиста. 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, бесспорно, есть. Просто художник ясно отдает себе отчет в том, что образы вымышленных героев рождаются в его воображении точно по тем же самым 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 «жизни действительной».

Причем оба автора, *мастер* и Годунов-Чердынцев, осуществляют по отношению к своим героям «идею эстетической любви»<sup>19</sup>, ибо иное отношение в творческом плане абсолютно непродуктивно. «Героев своих надо любить; — говорит писатель Максудов, — если этого не будет, не советую никому братья за перо — вы получите крупнейшие неприятности» (Б 4.495). О том же писал в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» Набоков: «Любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им» (Н1 1.191). 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 1.191).

<sup>19</sup> См.: Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва 1979. 13.

В «Жизнеописании Чернышевского» свершился акт творческого постижения «чужой» души: эта чуждая автору душа оказалась любовно обжитой изнутри, и родилась высшая художественная *правда* о трагедии человека. Ценность набоковской версии личности Чернышевского в том, что она вскрывает экзистенциально-метафизический подтекст этой судьбы — героической и комической одновременно. В своей эстетической концепции личности революционера-демократа Набоков (в лице писателя Федора) постиг глубинную трагическую суть сюжета этой человеческой жизни.

И булгаковский *мастер* в романе о «Понтии Пилате» осмыслил судьбу своего героя как трагическую. Суть ее была сокрыта в глубинах евангельского текста (Ин 19.10–12) — это трагедия *человека от государства*. Могущественный правитель предстает бессильнейшим из рабов: он не может ни говорить то, что хочет, ни поступать так, как хочет — и отдает на казнь человека, который ему глубоко симпатичен и, более того, мог бы излечить от страшных головных болей. Не может даже жить там, где ему нравится, — а живет в ненавистном Ершалаиме среди презираемых иудеев. «Правду говорить легко и приятно» (Б 5. 31), — какая божественная музыка звучит в этой великой формуле свободы! И как это недостижимо для правителя всей Иудеи. До булгаковского *мастера о трагедии* Пилата не говорил никто.

Вопрос о соотношении *правды исторической* и *художественной* оба писателя решают сходно: творящее сознание сочинителя пересоздает *правду историческую* в *художественную*, постигая сокровенный подтекст «жизни действительной». Рожденная в процессе творчества *правда художественная* выше *исторической*.

В целом типологическая параллель *В. Набоков — М. Булгаков* выстраивается по принципу *сходства-расхождения*. Оба художника в своих *метароманах* воссоздают бытие творящего сознания автора, но различны векторы их интересов. Мироощущению Набокова свойственно по преимуществу эстетизирующее отношение к миру — для Булгакова художника характерно религиозно-мистическое постижение мира.

Несколько разнятся у Булгакова и Набокова, хотя и не принципиально, образы художников-творцов. Для автора «Дара» характерна концепция *здорового* гения-жизнелюба, а *безумие*, даже «высокое», есть знак нравственно-духовного несовершенства личности. В мире Набокова художник с высшей духовной организацией — Годунов-Чердынцев, Себастьян Найт, автобиографический герой «Других берегов», писатель Шейд — способен 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. В этом принципиальное отличие Набокова от французских сюрреалистов или Г. Гессе, для которых *безумие* есть отличительная

черта гения, высшей личности, а *шизофреническое* состояние сознания нормально, а отнюдь не болезненно<sup>20</sup>. Булгаковские писатели, Максудов и *мастер*, — тоже неврастеники. Это больные гении. Но у Булгакова *неврастения* — болезнь художников, запуганных и затравленных жизнью в тоталитарном и бездуховном обществе. Эти несчастные творят вопреки, а не благодаря своему *безумию*. А когда болезнь все же побеждает, они лишаются и своего дара и отказываются от своих творений. Для Булгакова душевная болезнь — драма творца, а отнюдь не печать его избранничества.

Различие здесь, как видим, не в концепции фигуры художника, а в личном жизненном опыте, трагическом у Булгакова и сравнительно счастливом у Набокова.

Наблюдаемая жанрово-типологическая корреляция обусловлена прежде всего логикой развития *мистического* реализма. Но также и некоторыми факторами культурно-духовной общности: это ментальность русского писателя-интеллигента, аксиологическая ориентация на классическое искусство, а также зарождение в русской (зарубежной и советской) литературе 1930-х годов тенденций постмодернизма.

Анализ типологической параллели *Набоков — Булгаков* показывает, что творчество русских писателей XX в. было связано не только с отечественной литературной традицией, но и с экспериментальными тенденциями в европейском искусстве.

<sup>20</sup> Об этом см.: Злочевская А. В. В. Набоков и Г. Гессе (опыт контактно-типологической параллели): Русская культура XX века на родине и в эмиграции (имена, проблемы, факты). Москва 2002. 115–128.