

ТРИ ЛИКА «МИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» XX В.:

Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков

Алла Владимировна Злочевская (Москва)

«Мистический реализм» – одно из оригинальнейших в эстетико-фило-софском плане явлений литературы XX в. Его истоки – в прозе немецких романтиков, Гофмана прежде всего, а еще ранее – в «Фаусте» Гете.

В искусстве модернизма рубежа XIX – XX вв. принципы классического реализма были оплодотворены «прививкой» неоромантизма. И это дало импульс к возрождению модели «художественного двоемирия», соединяющей материальный и трансцендентный уровни бытия. Тогда же А. Белый в работах о символизме теоретически осмыслил *мистический реализм* как феномен литературы¹.

Но *реалистом мистическим* Н. Бердяев называл еще Ф.М. Достоевского². Автор «Братьев Карамазовых», действительно, сформулировал основные принципы *фантастического реализма* и реализовал в своей творчестве, которое оказало огромное влияние на литературу XX в. в России и на Западе (Ф. Сологуб, А. Белый, Л. Андреев, Т. Манн, Ф. Кафка и др.).

В конце 20-х – в 30-е гг. XX в. *мистический реализм* обрел новые черты: интерес к иррациональному подтексту «жизни действительной» утрачивает приоритет. Сам творческий акт, *сочинительство*, понимаемое как сотворение новой реальности, подчиняет себе трансцендентные прозрения автора. Модель «двоемирия» оказалась оптимальной для решения сверхзадачи нового искусства – воссоздания бытия творящего сознания автора, устремленного к проникновению в сокровенный мистический смысл бытия.

Иное качество обрело и *фантастическое* начало. Это уже не «чуждое» в обычном смысле, когда нечто сверхъестественное дано как действительно бывшее и не «реалистическая фантастика», где параллельно дается и прагматическое, «натуральное» объяснение необычного. В ткань мистико-

¹ См.: Белый, А.: Символизм. In: Белый, А.: Символизм как миропонимание. Москва 1994, с. 256-257.

² Бердяев, Н. А.: Миросозерцание Достоевского. In: Н. Бердяев о русской философии, ч. 1. Свердловск 1991, с. 35.

трансцендентного повествования вплетены элементы и целые пласты «вымышленной» художественной реальности.

В этом случае, пишет современный автор, ставится «под сомнение „онтологический приоритет“ реальности перед порождениями творческого вымысла, перед „книгой“»³. Возникает специфический сплав мистики онтологической с «metafiction» — «метафикциональной прозой»⁴. Иррациональное уже трудно отделимо от «фантастики текста», а «головокружительные перемещения персонажей и других объектов повествования между уровнями *реальности / вымышленности*», происходят не только в плоскости «*жизнь действительная*» / мистика, но и *реальность материальная / трансцендентная / художественная*.

Герман Гессе, Владимир Набоков и Михаил Булгаков – самые яркие представители мистического реализма XX в., создавшие, можно сказать, канонические версии «метафикциональной прозы». Между творческими индивидуальностями этих трех писателей протягиваются не всегда очевидные, порой трудно уловимые нити типологических соответствий.

Эпиграфом к их произведениям следовало бы поставить ключевые слова из «Степного волка» Г. Гессе: «*Вход не для всех. Только для сумасшедших*»⁵. И хотя «безумие» у каждого индивидуально и существенно друг от друга разнится, объединяет писателей то, что именно мистический подтекст, а отнюдь не поверхностный, физический срез бытия является для них истинным. В своем творческом *сredo* Булгаков заявил об этом вполне четко: «Я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»⁶. А Набоков утверждал: «Великая литература идет по краю иррационального»⁷.

Цель *сочинительства* для них – проникновение за видимую поверхность жизни в трансцендентную сущность вещей. Отсюда – близость эстетических позиций. Так в вымышленной реальности «Магического театра» у Гессе самое страшное преступление – оскорбить «высокое искусство, спутав...прекрасную картинную галерею с так называемой действительностью», осквернив «славный мир образов пятнами действительности» (Г.:334-335). Ибо, как утверждал Набоков: «Литература – это выдумка. Вымысел

³ Амусин, М.: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы» (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите»). Вопросы литературы. 2005, № 2, с. 122.

⁴ См.: Waugh, P.: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York, 1984; Hutcheon, L.: Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox. London and New York, 1984 и др.

⁵ Гессе, Г.: Степной волк. Санкт-Петербург 2000, с. 49, 60, 66, 69, 70, 72, 258. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи.

⁶ Булгаков. М. А.: Собрание сочинений в 5 т., т. 5. Москва 1990, с. 446. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи.

⁷ Набоков, В. В.: Собрание сочинений американского периода в 5 т. Санкт-Петербург 1997, т. 1, с. 503. Англоязычные произведения цитируются по этому изданию с пометой *Н1*.

есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду»⁸.

Отсюда – свойственная эстетическому мироощущению автора «Дара» параллель между *приемами литературного сочинительства* и *приемами*, «которыми пользуется человеческая судьба» (Н1.;1. 101). Для Набокова жизнь обычно «бывает – помощником режиссера» (Н1.;3.188) – Сочинителя. Эта модель соотношения двух реальностей – «жизни действительной» и сотворенной писателем – переносится в его художественный мир. «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»⁹. Эта *божественная игра*, «чудо бесполезного»¹⁰, имеет серьезное философско-эстетическое обоснование: *игра* – это способ обретения внутренней свободы, а на высшем уровне она вообще «перестает быть имитирующим отблеском конкретного образца, а превращается в оригинальное творческое действие»¹¹.

В процессе *сочинительства* – божественной игры, писатель создает *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).

Причем реальность художественного текста по отношению к реальности «жизни действительной» не вторична, а вполне самостоятельна. Так, все происходящее в «Мастере и Маргарите» – «теперь для меня утвердившаяся реальность» (Б.;5.565), – вполне серьезно, отнюдь не в шутку пишет Булгаков Елене Сергеевне. А писатель Максудов из «Театрального романа» в своем удивительном рассказе описывал, как рождаются в его творческом воображении живые «картинки» – новые миры: «Тут мне начало казаться

⁸ Набоков, В. В.: О хороших читателях и хороших писателях. In: Набоков, В. В.: Лекции по зарубежной литературе. М., 1998, с. 28.

⁹ Набоков, В. В.: Федор Достоевский. In: Набоков, В. В.: Лекции по русской литературе. Москва 1996. С.185.

¹⁰ Pechal, Z.: Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc 1999, s. 6.

¹¹ Ibidem, s. 7.

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).

В процессе *сочинительства* – божественной игры, писатель создает *новые миры*, прекрасные и живые. У Гессе *игровая* концепция бытия, где жизнь – это «многоперсонажная, бурная и увлекательная драма» (Г.;301), реализует себя в грандиозной метафоре «Магического театра». Возникает и столь близкая 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 напряжениями, с вечно новыми ситуациями» (Г.;300). И трагическое повествование романа завершается оптимистическим аккордом: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше» (Г.;338).

Доминанта процесса творческой *игры* – *креативная память*. «Ключом к воссозданию прошлого оказывается ключ искусства»¹², – писал Набоков. В творческом процессе, по его словам, «память играет центральную, хотя и бессознательную роль и все держится на идеальном слиянии прошлого и настоящего. Вдохновение гения добавляет третий ингредиент: во внезапной вспышке сходятся не только прошлое и настоящее, но и будущее – ваша книга, то есть воспринимается весь круг времени целиком – иначе говоря, времени больше нет»¹³.

В романе «Ада» симбиоз *реальности – воображения – памяти* сформировал всеобъемлющую метафору *организованного сна*. Генетические истоки концепция *творческого сна* – в русской изящной словесности XIX в. Ближе всего концепция *сновидческой* реальности к Достоевскому, творческому воображению которого свойственны подобные метаморфозы, когда реальность *действительная* естественным образом преобразуется в *литературную* и наоборот. И здесь нельзя не вспомнить известные размышления писателя о *художественных снах* в романах «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы». *Сновидец* здесь даже приравнивается к великим *художникам*, а вся картина, увиденная во сне, – к произведению искусства.

¹² Набоков, В. В.: Марсель Пруст. In: Набоков, В. В.: Лекции по зарубежной литературе, с. 277.

¹³ Набоков, В. В.: Искусство литературы и здравый смысл. In: Набоков, В. В.: Лекции по зарубежной литературе. С.474.

В искусстве XX в. эта концепция реализует себя в сотворении *сновидческой реальности* художественного текста. В «Театральном романе» Булгакова – уникальное в мировой литературе описание самого момента ее возникновения. Здесь же писатель Максудов говорит и о сочинительстве как об увлекательной игре, приоткрывая покров над тайнами творческого процесса. Покров над тайной *колдовских трудов* Демиурга «посреди волшебного сна летней ночи» иногда приоткрывает и Набоков (например, в «Бледном пламени»).

Искусство рождается в точке пересечения двух векторов: синхронного – сотворение «второй реальности», и диахронного – *воспоминание* о бывшем. Так булгаковский *мастер угадывал* «то, чего он никогда не видел, но наверно знал, что оно было» (Б.;5.355).

Внутренняя логика *мистического реализма* предполагает особенного 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.;239), как называет их Гессе. Все земное существование их устремлено к *бессмертию*. Там – в *вечности, в царстве* «по ту сторону времени и видимости» (Г.; 241), там их *родина, туда устремляется их сердце*. А единственный «вожатый» в земной жизни – «тоска по дому» (Г.;242). Таковы Гарри Галлер у Гессе, Цинциннат Ц., Федор Годунов-Чердынцев в «Даре», Себастьян Найт, Пнин, Джон Шейд в «Бледном пламени» – у Набокова, писатель Максудов, *мастер* и его возлюбленная Маргарита – у Булгакова. Все они противопоставят окружающему миру *пошлости, усредненности и посредственности*.

Одиночество во враждебном *мещанском* окружении, а в конце *эшафот* – этот путь предуказан здесь любой «яркой личности». 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.;108).

Для таких героев мир физический – *радиомызыка жизни* (Г.; 335), она безбожно искажает настоящую, живую музыку инобытия, его истинный прекрасный образ. Но в то же время и намекает на него, дает представление о чудесной «потусторонности». Для человека «с одним лишним измерением», для того, кто «требует вместо пиликанья – музыки, вместо удовольствия – радости, вместо баловства – настоящей страсти» (Г.;238), – для него инобытие, «потусторонность» – истинный *дом и родина*, «небеса обетованные». В набоковской модели «двоемирия» грань между инобытием и земной реальностью почти прозрачна – это «тонкая пленка плоти» (Н1.;3.22). А любимым героям писателя 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.;4.344).

Там – в инобытии или в предстоянии его раскрываются тайны внутренней жизни человека. «Отважиться ... на прыжок в космос» (Г.;94) – значит постичь себя. У Гессе это постижение свершается в «Магическом театре», который воссоздает «потустороннее» бытие сознания героя, наглядно представляя *прошлую* и *настоящую* жизнь его духа во всех ее нереализованных возможностях. Большинство набоковских героев остаются на пороге инобытия, лишь ощущая и прозревая нечто, но не переступая грань.

Смелый прорыв в инобытие совершает лишь Цинциннат Ц. Герой чувствует, что эта «темная тюрьма, в которой заключен неумоно воюющий ужас, держит...и теснит» его (Н.;4.111), а прекрасное, манящее «там» – «там», где «все поражает чарующей очевидностью, простотой совершенного блага» (Н.;4.111-102), – сулит освобождение его духовной сущности. И как только Цинциннат Ц. спросил себя: «Зачем я тут?» (Н.;4.186) – буффория материального мира рухнула, а духовный человек, сбросив физическое тело-тюрьму, направился «в ту сторону, где...стояли существа, подобные ему» (Н.;4.187).

Гессе (как и Булгаков) проникает за эту грань гораздо смелее. Он даже представляет читателям жизнь *бессмертных* – Моцарта, Гете и др.

Каждый из художников создал свою, соответствующую его индивидуальному мироощущению версию *сновидческой реальности* и свою модель метаромана. Гессе в «Степном волке» реализовал свойственную ему устремленность к постижению своего «я» и освобождению внутреннего ядра личности через фантастический выход на иррациональный уровень бытия. Набоков в «Даре» – характерное для него эстетизирующее отношение к миру, Булгаков в «Мастере и Маргарите» – стремление к религиозно-мистическому постижению мира. Соответственно, различны художественные доминанты этих метароманов. «Степной волк» – это роман автора о самом себе, где свершается постижение средствами искусства, на вообразенном и сотворенном пространстве «Магического театра» сокровенных глубин индивидуального сознания личности. «Дар» – это роман *о Русской Литературе*¹⁴, а макротекст «Мастера и Маргариты» воссоздает историю сотворения романа об Иисусе Христе¹⁵.

¹⁴ См.: Набоков, В. В.: Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift»). In: В. В. Набоков: pro et contra. Санкт-Петербург 1997. С.50.

¹⁵ Об отличительных чертах индивидуальных стилей писателей см.: Злочевская, А. В.: Религиозно-философская позиция М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита». In: Opera Slavica, 2001, N1. s. 10-19; она же: В. Набоков и Г. Гессе (опыт контактно-типологической параллели). In: Русская культура XX века на родине и в эмиграции (имена, проблемы, фак-

Только предстоя «потусторонности» и восходя туда в своем воображении, может художник творить – это общее убеждение как у Гессе, так и у Набокова и Булгакова. Но взаимоотношения художника-Демиурга с *инобытийной* реальностью выстраиваются в их метароманах по-разному, соответственно специфике индивидуальных творческих устремлений каждого.

Набоков в этом отношении отличается, пожалуй, самой большой долей «здравомыслия». Настоящий писатель наслаждается земным бытием, воспринимая импульсы *оттуда*, ощущая свою связь с инобытием, но не торопясь перейти *туда* окончательно. Ведь любому, кто наделен хотя бы крупницей воображения, доступно наслаждение жизнью. Личность творческая всегда может предпринять «авантюрное путешествие», ибо его необязательно совершать по тропам мира материального, – прожить в воображении «авантюры какой-нибудь идеи» (Н1.;1.548) или сюжета едва ли не более увлекательно, – писал Набоков в эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие».

В целом 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 еще более прекрасный «мир ..., полный нежности, красок и красоты» (Н1.;1.198).

В мире Гессе и Булгакова все обстоит гораздо трагичнее. У Гессе реальность «потусторонняя», «Магический театр» бытия сознания, столь же проблемна и исполнена страдания, как и жизнь земная. Только это не пошлое, убогое мучение, которое терпит человек в мире материальном, а высокое, духовное страдание. Есть ли для Гессе другая, объективная инобытийная реальность, находящаяся вне индивидуального сознания и от него независимая, где человек будет счастлив? Однозначно на этот вопрос ответить трудно.

Во всяком случае, трансцендентное видение Гарри Галлера, своеобразно развивающее мистические откровения Черта из кошмара Ивана Карамазова, где он, ухватив «Моцарта за косу, взлетел» и понесся «на ее конце» по вселенной (Г.;323), показал, что человеку смертному, даже если он остро ощущает свое вземное происхождение, в инобытийной реальности жить невозможно. «Разряженный ледяной воздух» (Г.;323), 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 ис-

ты). Вып.2. Москва 2002. С.115-128; она же: В. Набоков и М. Булгаков (опыт типологического сопоставления). In: Studia Slavica Hungarica, Budapest 2004, N. 1-2, s. 85-97.

полненной безысходного страдания земной жизнью) и даже обрел там свободу. Возникает удивительная переключка: 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.;5.368). Интересно, что трансцендентное бытие *мастера* несет на себе «немецкий» культурологический отсвет: в гости к нему придут Шуберт, Фауст...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?

Роман Булгакова воплотил тоску писателя по недостижимой для современного человека близости к Богу и в то же время – исполненное надежды пророчество о посмертной судьбе художника XX 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. И все же «света», то есть счастья он удостоен быть не может.

Набокову тоска по близости к Богу чужда. Ощущал ли он эту близость неоспоримо и «без вопросов», или, напротив, считал, что в ней не нуждается, – нам неизвестно. И в том и в другом случае: нет проблемы – нет и чувства несовершенства. Любимые герои Набокова – духовные личности, убеждены, что в инобытии их ожидает истинное счастье.

Интересно обратить внимание на таинственное связующее звено между реальностями земной – *инобытийной* – *художественной*. Это юмор – в широком значении.

У Гессе главный закон бытия *бессмертных* – это «вечный, божественный смех» (Г.;244), «рожденный неведомым человеку потусторонним миром выстрадавшего...юмора» (Г.;318-319), холодный, *ужасный, нестерпимый для человеческого слуха смех потустороннего мира* (Г.;335). Герою Гессе в его земной жизни доступен лишь отблеск *этого волшебного напитка* – юмор человеческий, слабый и прекрасный отблеск *смеха* божественного, инобытийного. «Божество бесстрастно» – оттого и холоден смех *бессмертных*. Человеку этого не дано, но он может достичь некоего подобия равнодушной вознесенности над несовершенством мира – благодаря юмору. Юмор – связующая нить между человеком и Богом, а мотив *смеха* один из доминантных в «Степном волке». Постигание смысла бытия свершится тогда, когда человек научится *настоящему юмору* – юмору *висельника*, ибо истинный «юмор всегда есть юмор висельника» (Г.;334). Пара-

докс в том, что восхождение к *смеху бессмертных* совершается по мере проникновения в сокровенные глубины подсознания героя.

Если Гессе унаследовал концепцию юмора от романтиков, то генезис набоковского юмора восходит к романтической иронии опосредственно – через русский *трагикомический юмор*. И для Набокова, хотя *смех* не относится к экзистенциальным ценностям его мира, но заключает в себе нечто инобытийное. И для Набокова, хотя *смех* не относится к экзистенциальным ценностям его мира, но заключает в себе нечто инобытийное: «разница между комической стороной вещей и их космической стороной, – утверждал он, – зависит от одной свистящей согласной» (Н1.;1.505). А в «Истреблении тиранов» писатель предложит *фантастический* способ уничтожение диктатуры – *смехом*.

По этому пути шел и Булгаков. В известном Письме Правительству СССР он не без гордости заявил о себе как о наследнике Салтыкова-Щедрина: я «СТАЛ САТИРИКОМ и как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немислима» (Б.;5.447). Булгаковская сатира, как известно, в Советской России ко двору не пришла.

Но творец «Мастера и Маргариты» реализовал мистический потенциал сатиры. Гротесково-сатирическое видение мира истинного художника всеобъемлюще, ибо оно проникает в духовно-мистический подтекст бытия. Сатирика отличает 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. В произведениях Гессе, Набокова, Булгакова сатирический гротеск органично сплавлен с напряженным лиризмом, а порой и высокой патетикой.

Типологическая корреляция художественных стилей *Гессе – Набокова – Булгакова* обусловлен прежде всего логикой развития «метафизического» варианта *мистического реализма*, и проявляется на основных уровнях формально-содержательной структуры их произведений: в области эстетической и метафизической проблематики, трагикомического видения мира, концепции фигуры писателя-Демидурга, структурообразующей модели «двоемирия» и мозаично-фрагментарной композиции.

В своей культурологической эволюции *мистический реализм* свершил движение маятника *Европа – Россия*. В XIX в. из Германии романтическое «двоемирие» перекечало в Россию, трансформировавшись в *фантастический реализм*, воспринятый Достоевским через Вл. Одоевского и Гоголя – от Гофмана. Затем *мистический реализм*, в частности, через влияние Достоевского на литературный процесс XX в., распространился в Западной Европе. Набоков, развиваясь в русле европейского художественного процесса,

воспринял эстетику *мистического реализма*, прежде всего в его немецкой версии прозы Гессе. Советская литература 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* вновь посетил Россию.