

**Алла Владимировна ЗЛОЧЕВСКАЯ**  
(Москва)

## **От модернизма к метапрозе XX в.: мистико- -метафигциональная проза Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова (на материале романов «Степной волк», «Дар» и «Мастер и Маргарита»)**

**From Modernism to Metaprose of 20th-Century: Mystical-Metafictional Prose of Hermann Hesse, Vladimir Nabokov, and Mikhail Bulgakov (on the Material of the Novels Steppenwolf, Gift, and The Master and Margarita)**

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 Булгаков*<sup>1</sup> сфокусировала на себе один из оригинальнейших в эстети-

---

**1** Об этом см.: НИВА, Ж.: Два «зеркальных» романа тридцатых годов, «Дар» и «Мастер и Маргарита». В: La Literatura Russa del Novecento. Problemi di

ко-философском 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 метаморфозы *мистического реализма* XX в. в метапрозу.

Истоки *мистического реализма* – в прозе немецких романтиков, Э. Т.-А. Гофмана прежде всего, а еще ранее – «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 реализма*<sup>2</sup>. Так в искусстве модернизма возникает структурообразующая модель «художественного двоemiрия», соединяющая материальный и трансцендентный уровни бытия.

Метапроза (англ. metafiction) – это род саморефлективного повествования о самом процессе креации, в ходе которого читателю дают возможность почти забыть о том, что он читает художественное произведение. В метапрозе ставится «под сомнение „онтологический приоритет“ реальности перед порождениями творческого вымысла,

[6]

roetica. Napoli, 1990. P. 95–105; МИКУЛАШЕК, М.: Гностический миф в эволюции романа первой трети XX века. In: 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.: Четр у Набокова и Булгакова. В: 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. In: Opera Slavica. 2007, №3. S. 1–10; *она же*: Парадоксы Зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова. В: Вопросы литературы. 2008, № 2. С. 201–221; *она же*: Особенности «метафигионального» хронотопа в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова. In: Studia Slavica Hungarica. Budapest, 2009, №1. S. 205–215 и др.

2 См.: БЕЛЫЙ, А.: Символизм. В: БЕЛЫЙ, А.: Символизм как миропонимание. Москва, 1994. С. 256–257.

перед „книгой“»<sup>3</sup>. Конечно, сотворенный художником мир по определению есть «кажимость», или, 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 повествования, но и исследуют возможную функциональность мира за пределами вымышленного литературного текста»<sup>4</sup>.

Между литературными феноменами *мистического реализма* и метапрозы – переходная фаза. В конце 20-х – 30-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 «метафикциональной», где иррациональное трудно отделимо от «фантастики текста».

71

**3** АМУСИН, М.: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы» (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите»). В: АМУСИН, М.: Зеркала и Зазеркалья. Статьи. Санкт-Петербург, 2008. С. 334.

**4** См.: 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 Москва Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; СЕГАЛ, Д. М.: Литература как охранный грамота. Москва, 2006.

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

В современном набоковедении существуют две, по видимости противоположные, но на самом деле взаимодополняющие концепции его стиля: *иррационально-трансцендентная* и *метафизическая*.

Так еще В. Ходасевич писал о В. Сирине: «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях»<sup>5</sup>. Так, сам того не ведая, критик положил начало интерпретации набоковских произведений как металитературных. В современном набоковедении эта концепция доминирует<sup>6</sup>.

Концепции металитературной природы художественного таланта Набокова американский критик русского происхождения В. Е. Александров в своем ставшем классическим труде «Набоков и потусторонность»<sup>7</sup> противопоставил иную стратегию интерпретации набоковской прозы. «Основу набоковского творчества, – утверждал ученый, – составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия»<sup>8</sup>. Иррационально-трансцендентная доминанта является, по мнению В. Е. Александров, струк-

[8]

**5** ХОДАСЕВИЧ, В.: О Сирине. В: В. В. Набоков: pro et contra. Санкт-Петербург, 1997. С. 249.

**6** См.: APPEL, A.: Introduction. In: 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.: Exterritorial. In: Nabokov: Criticism, Reminiscences. Translations and Tributes. Evanston, 1970. P. 119–127; ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н.: Op. cit. С. 44–105 и др.

**7** ALEXANDROV, V. E.: Nabokov's Otherworld. Princenton, 1991.

**8** АЛЕКСАНДРОВ, В. Е.: Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. Санкт-Петербург, 1999. С. 7.

турообразующей в творчестве Набокова, ибо все произведения писателя, «как некий водяной знак», пронизывает тема «потусторонности»<sup>9</sup>.

Однако то, что В. Е. Александрову представлялось конфликтом «двух типов прочтения»<sup>10</sup> – *металитературного* и *иррационально-трансцендентного*, – при внимательном рассмотрении оказываются взаимодополняющей антиномией.

Иррационально-трансцендентная доминанта проявляет себя вполне определенно не только в творчестве Набокова, но и Гессе и Булгакова.

«Великая литература, – говорил Набоков, – идет по краю иррационального»<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>. Что касается творчества Гессе, то здесь у подавляющего большинства исследователей доминирование мистико-иррациональной его составляющей сомнений не вызывает.

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 «художес-

**9** См.: НАБОКОВА, ВЕРА: Предисловие. В: НАБОКОВ, В. В.: Стихи. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 3. См. также: БОЙД, Б.: Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы. В: Набоковский вестник. В. В. Набоков и Серебряный век. Санкт-Петербург, 2001 С. 146–155.

**10** АЛЕКСАНДРОВ, В. Е.: *Op. cit.* С. 26.

**11** НАБОКОВ, В. В.: Собр. соч. американского периода: В 5 т. Санкт-Петербург 1997. Т. 1. С. 503. Англоязычные произведения цитируются по этому изданию с пометой Н1.

**12** БУЛГАКОВ, М. А.: Собр. соч.: В 5 т. Москва Т. 5. 1990. С. 446. Ссылки на это издание даны в тексте статьи.

твенное двоимирие». Эта модель оказалась продуктивной для преобразования в структуру трехуровневую при решении сверхзадачи «метафизического» 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 – это не что иное, как «проклятая радиомузыка жизни»<sup>13</sup>. 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). «Радиомузыка жизни» безбожно искажает живую музыку космоса, его истинный прекрасный образ. Но в то же время и намекает, дает представление о чудесной «потусторонней» реальности.

**[10]**

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»<sup>14</sup>.

Отчетлива структура «двоимирия» 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). Отсюда – внезапные «наплывы» из инобытия в будничное течение земной жизни: видение ада – на картину мирного ужина в ресторане «У Грибоедова» или страшная мысль о «бессмер-

**13** ГЕССЕ, Г.: Собр. соч.: В 4 т. Санкт-Петербург, 1994. Т. 2. С. 397. Ссылки на это издание даны в тексте статьи.

**14** НАБОКОВ, В. В.: Собр. соч. русского периода: В 5 т. Санкт-Петербург, 2001–2004. Т. 4. С. 344. Русскоязычные сочинения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н.

тии» и погибели – в сознании Пилата в тот момент, когда он выносит приговор Иешуа.

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

«Метафигиональная» 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 Литературе*<sup>15</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>16</sup>. В «Степном волке» переключение в регистр метафигионального повествования еще более завуалировано – оно происходит лишь в финале макротекста: «Когда-нибудь я сыграю в эту игру получше» (Г.; 2.398) – говорит герой. Эта фраза переориентирует все произведение с жанра мистико-психологического романа на метапрозу. Целью повествования оказывается не только анализ глубин подсознательного героя, но главным образом постижение-сотворение его «я» средствами искусства.

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-психологических 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 с «потусторонностью» – у Набокова.

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

**16** См.: ЗЛОЧЕВСКАЯ, А. В.: «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в. В: Русская словесность. 2001, № 2. С. 5–10.

Общность мистико-метафигиональных романов Гессе, Набокова и Булгакова проявляет себя прежде всего в типологии образа их главного героя.

Сама внутренняя логика *мистического реализма* предполагает героя особенного – 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.; 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), они забрели «в чужой непонятный мир и не находят себе ни родины, ни пищи, ни воздуха» (Г.; 2.217). *Стеной волк* – это и есть герой-одиночка, чуждый каких бы то ни было сообществ или «собраний».

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

Такой же *Степной волк-одиночка* и булгаковский *мастер*, который вместо того, чтобы, как все «нормальные» советские писатели, быть членом, 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 неумно 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) – бутафория 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 облачай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует, лишь пока он отделен от своего окружения. Череп – это шлем космического скитальца. Сиди внутри, иначе погибнешь. Смерть – разоблачение, смерть – причащение. Слиться с ландшафтом – дело, может быть, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго» (Н1.; 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. Булгаков идет еще дальше: реальность мистическая в его романе – один из доминантных сюжетно-нарративных потоков.

Далее модель «двоемирия» преобразуется у Гессе, Набокова и Булгакова в трехчастную структуру мистико-метафигиональной прозы, где события совершаются уже в трех плоскостях: *мир физический/ /трансцендентный/художественный*.

Наиболее отчетлива модель трехуровневого 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 Волаанда и К° в Москве 20-х – 30-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 воротца со стрельчатым сводом [...] мне показалось, 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 – шедших!*» (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: здесь 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).

В «Степном волке» сама вечность *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» (Гете и Моцарта прежде всего) 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 понадобиться 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* тройственнно: 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 взрыва*<sup>17</sup>. Сворачивается «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 «рассказывает» 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* реальность.

**17** НАБОКОВ, В. В.: Джейн Остен. В: НАБОКОВ, В. В.: Лекции по зарубежной литературе. Москва, 1998. С. 37.

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 метафигурально-мистической прозе отражает понимание ее творцами отношений искусства к реальности мира «действительного»: художник, благодаря своему творящему 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“»<sup>18</sup>, выстраивается как последовательная реализация трех ликов *креативной памяти*.

Так в стихах начинающего писателя Годунова-Чердынцева реальные воспоминания детства преобразуются творящим воображением сочинителя в произведение искусства – его первый поэтический сборник. 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

**18** См.: ДАВЫДОВ, С.: «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Санкт-Петербург, 2004. С. 128.

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 «двоемрия» 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 движения литературного процесса XX в. – от мистико-метафизической прозы собственно к 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*.