

Алла В. ЗЛОЧЕВСКАЯ
(Москва)

Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова

V. Nabokov, M. Bulgakov, Metafiction, Conception of Art and Creation

Nabokov's and Bulgakov's conception of art and creation are typologically related. The kinship manifests itself in the common for the both writers conception of creation where creative memory is the dominant of fiction, the art is a play and, simultaneously, the creator of the life; the writers is a demiurge who creates the fiction's "second" reality, while the aim of the writing is to explore the mystic subcontext of existence.

Креативно-эстетические стратегии Набокова и Булгакова типологически сродственны, что проявляет себя в общей у обоих писателей концепции творчества: *креативная память* – доминанта сочинительства; искусство – *игра* и одновременно – «жизнетворчество»; писатель – Демиург, творец «второй» реальности; цель сочинительства – постижение иррационально-мистического подтекста бытия.

Изучение параллели *Владимир Набоков – Михаил Булгаков* представляет для современного исследователя несомненный интерес прежде всего с точки зрения выявления общих закономерностей свободно коррелирующего развития в русле единого потока русской литературы XX в. и двух разделенных по воле истории его ответвлений – метропольной, советской, и зарубежной.

Данная корреляция тем более интересна, что проявляет себя чисто типологически – на уровне глубинного сродства самого стиля творческого мыш-

ления двух великих русских писателей XX в. Параллель не обусловлена такими традиционными факторами влияния, как происхождение, тип культуры, общность судеб сравниваемых авторов, взаимный интерес т. п. Набоков был выходцем из аристократической семьи, принадлежавшей к высшему петербургскому свету, в то время как Булгаков – из семьи богословской разnochинской 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»: «Фауст в Москве» – это первоначальное название книги главного героя романа «Прозрачные вещи» пародийно намекает на роман Булгакова.¹ Возможно также знакомство Булгакова с набоковской притчей «Сказка».²

Я сосредоточусь на сравнительном анализе креативно-эстетических концепций Набокова и Булгакова – по преимуществу с точки зрения проблемы соотношения в них *металитературного* и *иррационально-трансцендентного* начал. Следует при этом учитывать и различие в самом способе выражения позиции художника-творца: в форме критико-литературоведческого дискурса у Набокова (Лекции, интервью, статьи) и в художественных образах – у Булгакова.

Креативно-эстетические концепции Набокова и Булгакова, как и их литературные стили, обнаруживают явные признаки *металитературности*. «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».³

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».⁴ Так, сам того не ведая, критик поло-

¹ См.: ДОЛИНИН, А. А.: Комментарий. In: НАБОКОВ, В. В.: Романы. Москва 1991, с. 335, 425.

² См.: ИВАНОВ, ВЯЧ. ВС.: Черт у Набокова и Булгакова. In: ИВАНОВ, ВЯЧ. ВС. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Москва 2000. Т. 2, с. 707–713.

³ WAUGH, P.: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York: Methuen 1984, p. 2.

⁴ ХОДАСЕВИЧ, В.: О Сирине. In: В. В. Набоков: pro et contra. Санкт-Петербург 1997, с. 249.

Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова

жил начало интерпретации набокловских произведений как металитературных. В современном набокловедении эта концепция доминирует.⁵

Упоминается в контексте размышлений о метапрозе и «Мастер и Маргарита».⁶ Однако, говоря о *металитературности* булгаковского «закатного» шедевра, обычно имеют в виду роман *мастера* о Понтии Пилате, в то время как доминантный метасюжет «Мастера и Маргариты», на уровне макротекста, воссоздает процесс рождения и написания другого романа – об Иисусе Христе, а сочинение *мастера* – лишь этап его сотворения.⁷ Можно сказать, что так же, как набокловский «Дар», начавшись с творческого импульса – написать какую-нибудь «толстую штуку»⁸ в классическом стиле, заканчивается его реализацией, так и «Мастер и Маргарита» начинается в «Прологе на Патриарших» с творческой неудачи Ивана Бездомного – сочинения к Пасхе антирелигиозной поэмы, а заканчивается тем, что настоящий роман о Христе к Пасхе создан.

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

Одно из базисных положений метафигуральной эстетики – признание паритетных отношений между двумя реальностями – «жизни действительной» и художественной. В этом случае ставится «под сомнение «онтологи-

⁵ 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.: Метапроза Владимира Набокова: от «Дара» до «Лолиты». In: ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н.: Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург 1997, с. 44–105 и др.

⁶ ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н.: Метапроза Владимира Набокова, с. 44; АМУСИН, М.: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы» (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите»). Вопросы литературы, 2005, №2, с. 111–122 и др.

⁷ Об этом подробнее см.: ЗЛОЧЕВСКАЯ, А. В.: Религиозно-философская позиция М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита». Opera Slavica, 2001, N 1, s. 10–19.

⁸ НАБОКОВ, В. В.: Собр. соч. русского периода: В 5 т. Санкт-Петербург Т. 4. 2004, с. 192. Русскоязычные произведения Набокова цитируются по этому изданию с пометой *H*.

ческий приоритет” реальности перед порождениями творческого вымысла, перед “книгой”». ⁹ Острое переживание иллюзорности и призрачности бытия материального мира свойственно Набокову. «Реальность – вещь весьма субъективная, – сказал писатель в Интервью Би-би-си. – Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и специализацию. Можно, так сказать подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность – это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных донышек, и потому она неиссякаема и недостижима <...> Стало быть, мы живем в окружении более или менее призрачных предметов». ¹⁰ «Реальность», подчеркивал он, вообще «странное слово, которое ничего не значит без кавычек» (Н1.;2.379), ибо мир физический не существует вне субъективно-личностного восприятия человека. Поэтому истинное постижение произведения искусства предполагает четкое различие «фиктивной реальности» и «реальности фикции». ¹¹

Антиреалистична по своей сути и эстетическая концепция в целом Набокова. «Литература – это выдумка, – утверждал он. – Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду». ¹² «Роковой ошибкой» считал Набоков привычку критиков и читателей «искать в романах так называемую “жизнь”». ¹³ Главный объект саркастических выпадов Набокова – теория реализма, а главный адресат полемики – критики и ими воспитанные читатели, желающие видеть в произведении искусства *отражение* «жизни действительной». Все те, кто думают почерпнуть из сочинений писателя *полезную информацию* о реальном положении дел, кто читает французские и русские романы, «чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России». ¹⁴ Для Набокова подобный взгляд на искусство – не что иное, как вопиющая *пошлая чушь*.

У Булгакова «реалистическую» эстетическую программу «озвучил» Во-ланд. Убеждая больного и предельно уставшего *мастера* продолжать сочинительство, он говорит: «Но ведь надо же что-нибудь описывать?». ¹⁵ Сам

⁹ АМУСИН, М.: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы», с. 122.

¹⁰ НАБОКОВ, В. В.: Собр. соч. американского периода: В 5 т. Санкт-Петербург 1997. Т. 2, с. 568. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н1.

¹¹ НАБОКОВ, В. В.: Лекции о «Дон Кихоте». Москва 2002, с. 27.

¹² НАБОКОВ, В. В.: О хороших читателях и хороших писателях. In: Набоков, В. В.: Лекции по зарубежной литературе. Москва 1998, с. 28.

¹³ НАБОКОВ, В. В.: Лекции о «Дон Кихоте», с. 27.

¹⁴ НАБОКОВ, В. В.: О хороших читателях и хороших писателях, с. 28–29.

¹⁵ БУЛГАКОВ, М. А.: Собр. соч.: В 5 т. Москва. Т. 5. 1990, с. 284. Далее ссылки на это издание даны в тексте статьи.

Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова

мастер также употребил это слово применительно к своим книгам: «Я утратил бывшую у меня некогда способность описывать что-нибудь» (Б.;5.146), – объяснял он Ивану Бездомному. Может показаться, что речь идет об одном и том же: оба, и *мастер*, и Воланд, употребляют слово «описывать» применительно к литературному труду. На самом деле сходство это лишь кажущееся.

Когда Воланд говорит *мастеру*: «Если вы исчерпали этого прокуратора, ну, начните изображать хотя бы этого Алоизия» (Б.;5.284), – он явно не видит разницы между «описыванием» Понтия Пилата и Алоизия. А разница весьма существенна, я бы сказала, принципиальна. Сочиняя роман о Пилате, *мастер* «описывал» *вымышленного героя* – плод собственного творческого воображения. Воланд же предлагает действительно «описывать» – того, кого *мастер* своими глазами видел и с кем общался, – иными словами, предлагает копировать действительность. Так «описывали» коллеги писателя Максудова все, что на глаза попадалось: один – своего «деверя» из Тетюшей,¹⁶ другой – Париж, где случилось жить, а также его жителей, третий – самого Максудова и т. д.

Но почему же *мастер*, говоря о герое вымышленном, употребляет слово «описывать»? Ответ – в сцене сочинения пьесы писателем Максудовым. «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка <...> Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. <...> С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля <...> И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать? А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветчивается <...> Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют "Фауста". Вдруг "Фауст" смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напеваает. Пишу – напеваает» (Б.;4.434–435).

Вот оно! Оказывается, «описывать» – значит не изображать окружающий мир, а правдиво («чего не видишь, писать не следует») воссоздавать то, что является воображению художника. И когда *мастер* говорит, что он потерял способность «описывать», он имеет в виду, что ему перестали являться «волшебные картинки» и он утратил дар их воссоздания.

Являются такие «волшебные картинки» писателю в *творческих снах* – как особая «сновидческая» реальность; воспоминание о бывшем и воображаемое в ней нераздельны. «Он [роман – А. З.] зародился однажды ночью, когда я проснулся после грустного сна, – рассказывал писатель Максудов. – Мне

¹⁶ Кстати, «деверь» может быть только у женщины, так как это – брат мужа.

снился родной город, снег, зима, гражданская война <...> Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него люди, которых нет уже на свете. Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя. И проснулся я в слезах <...> Так я начал писать роман. Я описал сонную вьюгу. Постарался изобразить, как поблескивает под лампой с абажуром бок рояля. Это не вышло у меня. Но я стал упорен» (Б.;4.405).

У Набокова концепция творчески продуктивной «сновидческой» реальности разработана более подробно. Так в «Аде» возникает ее образный аналог – развернутая метафора «организованного сна» (Н1.;4.345–351) как симбиоза *реальности – воображения – памяти*. Это явившийся в «творческом сне» образ-ген, который затем развернется в роман.

Трехчастная структура «организованного сна» отражает понимание Набоковым отношений искусства к реальности мира «действительного». Доминантная роль здесь принадлежит Мнемозине – *креативной памяти*.

Содержание этого понятия в мире Набокова многозначно. Одно из значений буквально: цепкая память позволяет писателю точно и живо воссоздавать реальность мира физического во всех ее подробностях. Ведь «художник должен *знать* данный ему мир, – сказал Набоков в одном из Интервью. – Воображение без знания ведет лишь на задворки примитивного искусства, к каракулям ребенка на заборе или речам безумца на рыночной площади» (Н1.;3.575).

Следующий этап – память обретает функции *креативности*. Для Набокова сама *реальность* – «это форма памяти». «Воображение зависит от ассоциативной силы, а ассоциации питаются и подсказываются памятью. 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 романа «Другие берега», «страстная энергия памяти» (Н.;5.186) обрела статус творческой доминанты, сформировав литературный хронотоп романа *автобиографического* типа. Здесь же дан и великолепный образец высшей реальности, вызванной к жизни *памятью* и воплощенной в искусстве: «Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канале, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла заполняет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже кажутся мне

Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова

довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар по резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Всё так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (Н.;5.187–188). Перед нами обретшая бессмертие сияющая картина счастья, запечатленная во времени, навеки остановавшемся.

Но есть в набоковской эстетике и иной, тайный лик Мнемозины – мистико-трансцендентный. «В моем случае, – сказал писатель 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 все, что я способен в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам. Величайшее счастье я испытываю, сочинительствуя, когда ощущаю свою способность понять – или, вернее, ловлю себя на такой неспособности (без допущения об уже существующем творении), – как или почему меня посещает некий образ, или сюжетный ход, или точно построенная фраза» (Н1.;3.596). В эстетике Набокова иррационально-мистический лик *креативной памяти* проявляет себя отчетливо: благодаря ей, художник вспоминает то, что видел и знал в реальности инобытийной. Он «рассказывает» не только свои воспоминания из «жизни действительной», но и из сферы трансцендентной.

В сущности, то же мы видим в художественном мире Булгакова. В «Театральном романе» *креативная память* воссоздает в воображении писателя действительное прошлое его жизни, а в «Мастере и Маргарите» Мнемозина иррационально-мистическая позволяет *мастеру*, сочиняя, *угадывать* «то, чего никогда не видал, но наверно знал, что оно было» (Б.;5.355). Подлинный художник не только обладает знанием реальным, но наделен и сверхъестественным *всеведением* Творца.

В этом проявляет себя иррационально-трансцендентная доминанта творчества Набокова и Булгакова.

Иррационально-трансцендентная доминанта творчества Набокова была в свое время исследована в ставшем классическим труде американского критика русского происхождения В. Е. Александрова «Набоков и потусторонность». «Основу набоковского творчества, – писал он, – составляет эстетическая система, вырастающая из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия».¹⁷ «Великая литература, – утверждал сам писатель в книге «Николай Гоголь», – идет по краю иррационального» (Н1.;1.503).

¹⁷ АЛЕКСАНДРОВ, В. Е.: Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. Санкт-Петербург 1999, с. 7.

А настоящее искусство, по Набокову, стремится проникнуть за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей, а цель его – постигать «тайны иррационального <...> при помощи рациональной речи» (Н1.;1.443). Едва ли не с еще большим основанием то же можно сказать о произведениях Булгакова, который свое творческое credo сформулировал вполне четко: «Я – мистический писатель» (Б.;5.446).

Перед нами две версии *мистического* реализма XX в., генезис которого восходит к романтическому «двомирию» и связанной с ним концепции *фантастического реализма* Достоевского.¹⁸ На уровне иррационально-мистической *креативной памяти* возникает в произведениях Набокова и Булгакова скрытый мотив тайного задания, полученного писателем от высших сил и реализуемого в их творчестве.

Но главная фаза сочинительства – последняя: сотворение новой, художественной реальности, не менее действительной, чем мир материальный. Для Набокова цель искусства – создание подлинного произведения искусства, которое подобно Вселенной, возникшей по воле автора в результате *управляемого взрыва*.¹⁹ 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).

А читатель будет «смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали».²⁰ Почти буквально так у Булгакова макет древнего Иерусалима и его окрестностей времен Иисуса Христа, созданный еще в 1886 г. Ю. Ф. Виппером, оживает в романе «Мастер и Маргарита».²¹

В этом смысле сочинительство подобно *игре*. Таким *предстает* творческий процесс в «Театральном романе» – как увлекательная игра, в процессе

¹⁸ См.: ЗЛОЧЕВСКАЯ, А. В.: В. Набоков и М. Булгаков (опыт типологического сопоставления). In: *Studia Slavica Hungarica*. 2004, N 1–2, s. 85–97; она же: Трилика «мистического реализма» XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. In: *Opera Slavica*. 2007, N 3, s. 1–10; она же: Парадоксы Зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова. In: *Вопросы литературы*. 2008, №2, с. 162–182; она же: Парадоксы «метафического» хронотопа в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова. In: *Studia Slavica Hungarica*. 2009, N 1, s. 205–215.

¹⁹ НАБОКОВ, В. В.: Джейн Остен. In: НАБОКОВ, В. В.: Лекции по зарубежной литературе, с. 37.

²⁰ НАБОКОВ, В. В.: О хороших читателях и хороших писателях, с. 28–29.

²¹ См.: ГАЛИНСКАЯ, И. Л.: Ершалаим и его окрестности в романе «Мастер и Маргарита». In: ГАЛИНСКАЯ, И. Л.: Потаенный мир писателя. Москва, Санкт-Петербург 2007, с. 51–65.

Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова

которой оживает «сновидческая реальность»: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье <...> Ах, какая это была увлекательная игра, и не раз я жалел, что кошки уже нет на свете и некому показать, как на странице в маленькой комнате шевелятся люди <...> Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу <...> Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно» (Б.;4.434–435).

И по Набокову «искусство – божественная игра. Эти два элемента – божественность и игра – равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. При всем том искусство – игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел».²² В процессе *сочинительства* – божественной игры настоящий писатель творит *новые миры*, прекрасные и живые.

Так история Понтия Пилата, сочиненная *мастером*, продолжает жить, а сотворенная им реальность художественного текста по отношению к реальности «жизни действительной» оказывается не вторичной, а вполне самостоятельной. Оттого и сожжение рукописи романа подобно убийству живого существа: «Я вынул из ящика стола тяжелые списки романа и черновые тетради и начал их жечь. Это страшно трудно делать, потому что исписанная бумага горит неохотно. Ломая ногти, я раздирал тетради, стоймя вкладывал их между поленьями и кочергой трепал листы. Пепел по временам одолевал меня, душил пламя, но я боролся с ним, и роман, упорно сопротивляясь, все же погибал. Знакомые слова мелькали передо мной, желтизна неудержимо поднималась снизу вверх по страницам, но слова все-таки проступали и на ней. Они пропадали лишь тогда, когда бумага чернела и я кочергой яростно добывал их» (Б.;5.278).

И знаменитая сентенция Воланда: «Рукописи не горят» (Б.; 5.278) – лукава. Ведь, магически восстановленная Воландом, рукопись все равно потом погибла в огне вместе с домиком *мастера*. Ибо уничтоженное автором не может быть восстановлено никем. Но «вторая» реальность, созданная им, в инобытии запечатлена уже навеки.

Осознание бытия как артефакта свойственно и Набокову. Отсюда и развернутая метафора «жизнь – художественное произведение», организующая структуру большинства его романов («Дар», «Приглашение на казнь», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита» и др.). При этом бытие истинное, духовное предполагает единство «потусторонности» и художест-

²² НАБОКОВ, В. В.: Федор Достоевский. In: НАБОКОВ, В. В.: Лекции по русской литературе. Москва 1996, с.185.

венной реальности, сочиненной писателем, ибо «жизнь человеческая подобна книге, созданной в мире трансцендентного».²³

Концепция сочинительства как «жизнетворчества» унаследована Набоковым и Булгаковым от символистов. «Творческое слово созидает мир»²⁴ – писал А. Белый.

К наследию символистов восходит и генезис их концепции писателя-Демиурга. «Набоков, – по справедливому замечанию В. Е. Александрова, – в характерных образцах своего творчества воссоздает идею художника как соперника Бога, а художественные творения рассматривает как аналоги созданного Богом природного мира».²⁵ Набоков действительно Всевышнего называл главным «конкурентом» художника (*Н1.*;3.575), а себя – *безраздельным монистом* (*Н1.*;3.596,614) и хозяином своего художественного мира: его позиция как автора литературного текста аналогична позиции Бога в религиях монистических. Он – творец «управляемого взрыва», результатом которого становится рождение «второй реальности» художественного мира. И так же, как вся история мироздания, по блаж. Августину, была сразу, с первого момента возникновения в мельчайших подробностях продумана Богом, так и в воображении писателя произведение рождается сразу и лишь затем, в материальном мире, разворачивается в последовательность букв и слов, которая воспринимается читателем во времени и пространстве. Но рождается художественный мир, по Набокову, сразу, ибо «полученный итог – это плод того четкого плана, который заключался уже в исходном шоке, как будущее развитие живого существа заключено в генах».²⁶

Поэтика метапрозы вообще, и Набокова и Булгакова в том числе, реализует древнюю метафору мировой книги: наш мир – книга, написанная Богом. Поэтому эстетическая концепция Набокова предполагает пропорцию: Автор так относится к тексту своего сочинения, как Бог к нашему, сотворенному им миру. Отсюда – трехмерная структура набоковского романа: уровень бытия героя – художественная реальность – так соотносится с миром «жизни действительной», где обитает автор, как уровень автора – с предощушаемым трансцендентным бытием Бога. Так Адам Круг в финале романа «Bend Sinister» вернулся «в лоно своего создателя» (*Н1.*;1.202) – таинственного *антропоморфного божества*, которое «режиссировало» провидческие сновидения героя, ниспослало ему спасительное безумие и, наконец, даровало бессмертие – в награду за то, что он оказался способным уловить свою связь

²³ АЛЕКСАНДРОВ, В. Е.: Набоков и потусторонность, с. 120.

²⁴ БЕЛЫЙ, А.: Символизм. In: БЕЛЫЙ, А.: Символизм как миропонимание. Москва 1994, с. 134.

²⁵ АЛЕКСАНДРОВ, В. Е.: Набоков и потусторонность, с. 27.

²⁶ НАБОКОВ, В. В.: Искусство литературы и здравый смысл. In: НАБОКОВ, В. В.: Лекции по зарубежной литературе, с. 473.

Креативно-эстетическая стратегия В. Набокова и М. Булгакова

с Творцом. А в автобиографическом романе «Другие берега» уже сам Набоков, воспроизводя кадр за кадром киноленту своей жизни и всматриваясь в нее слегка остраненным взглядом мастера, отчетливо видит в этом прекрасном произведении искусства, которое есть его жизнь, – и замысел Создателя, и свою роль любимого героя.

Набоковская концепция Автора как творца новой художественной реальности соединяет в одно целое *металитературную* и *мистико-иррациональную* линии его креативно-эстетической стратегии.

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

В финале последней главы проступает лик истинного Демиурга – некоего высшего существа, которое соединило в одном лице Творца мироздания и макротекста «Мастера и Маргариты»: «Кто-то отпускал на свободу мастера, как он сам только что отпустил на свободу созданного им героя» (Б.;5.372).

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

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

Художественная модель мира, созданная Набоковым и Булгаковым, представляет собой оригинальную метафикциональную модель *мистического реализма* XX в., и это нашло отражение в их эстетических программах.

Креативно-эстетические стратегии Набокова и Булгакова типологически родственны, что проявляет себя в общей у обоих писателей концепции творчества:

- *креативная память* – доминанта сочинительства;
- искусство – *игра* и одновременно – «жизнетворчество»;

- писатель – Демиург, творец «второй» реальности;
- цель сочинительства – постижение иррационально-мистического подтекста бытия.

Данная типологическая корреляция не только иллюстрирует общность художественных процессов, протекавших в обоих ответвлениях русской литературы XX в., советском и зарубежном, но и показывает тесную их связь с общеевропейским эстетическим контекстом.