

УДК 821.161.1

Я.В. СОЛДАТКИНА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков
Московского педагогического государственного университета (Россия)*

«РОМАН О ХУДОЖНИКЕ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920–1930-х годов (Л.М. ЛЕОНОВ, М.А. БУЛГАКОВ, В.В. НАБОКОВ) В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ ЭПОХИ

В статье рассматриваются образы писателей, созданные в романах Л. Леонова «Вор», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», В. Набокова «Дар», прослеживается связь этих произведений с художественными принципами модернизма и отечественной культурой послереволюционного периода. Поставлен вопрос о философском прочтении миссии художника в послереволюционных условиях, о том сложном диалоге с эпохой, в который вступают герои-писатели на страницах названных произведений. В широком социокультурном аспекте раскрыты антитезы «художник и власть», «художник и общество», проанализирована та роль, которую призвано играть творческое сознание в процессе послереволюционного переустройства страны.

Ключевые слова: модернизм, роман о художнике, антитеза, авангард, соцреализм, концепция искусства, «роман в романе», «городской миф», литературный процесс 1920–1930-х годов.

В послереволюционном отечественном искусстве модернизм, занимавший ведущие положение в культуре начала века и 1910-х годов, вступает в сложный, многосторонний диалог с нарождающимся советским художественным стилем [1], постепенно теряя свою актуальность на фоне развития реалистических и соцреалистических принципов художественного обобщения. Но при всем том специфические модернистские приемы и проблемы продолжают использоваться в литературной практике, участвуют в обновлении реализма, в расширении изобразительно-выразительного арсенала произведений, построенных на допущении гротеска, фантастики, условности [2]; в усложнении способов взаимодействия автора и читателя, автора и повествователя.

Одной из характерных модернистских тем в литературе начала века являлась известная еще со времен романтизма антитеза общества и художника, противостоящего мещанству и не принимаемого большинством. «Роман о художнике» (в широком понимании последнего слова) можно назвать одним из канонических образцов европейского модернизма (от О. Уайльда до Д. Джойса), в котором конфликт между творцом и обывателями разнообразен и многопланов по семантике. В русской литературе 1920–1930-х годов формируется тематическая группа романов, представляющих вариации на модернистские темы и связанных образами главных героев-писателей (Л.М. Леонов «Вор», В.В. Набоков «Дар», М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»). Сопоставление данных авторов в подобном контексте может показаться неожиданным, но оно, прежде всего, позволяет увидеть историю литературы в новом ракурсе: в контексте того художественного диалога с модернизмом, который в разной степени свойствен прозе указанных авторов и важен для понимания поступательной литературной эволюции в период кардинальной смены социокультурной парадигмы.

Отметим, что сопоставление рассматриваемых произведений носит типологический характер, поскольку, с учетом всех социокультурных реалий, говорить даже о возможно-

сти знакомства авторов с произведениями друг друга не представляется уместным. Но тем знаменательней тот факт, что романы, олицетворяющие собой три взаимодополняющие ветви русской литературы (публикуемую в СССР, потаенную и зарубежную), обнаруживают определенное сходство в художественной системе и в формах диалога с наследием модернизма.

Прежде всего, каждый из этих романов посвящен писателю, в центре сюжета – написание романа, «роман в романе» с попутным изображением личности автора, подробной рефлексией и автокомментариями, общением между автором и его персонажами и другими приемами, указывающими на иллюзорность читательского восприятия романного текста как «жизнеподобия», на актуализацию читательского внимания к самой технике создания романа, к моменту «мастерства», демиургической «сделанности» произведения, буквально воссоздаваемого перед читателем. И леоновский Федор Фирсов с его записными книжками и знакомством с героями будущего романа; и Федор Годунов-Чердынцев, собирающийся написать роман об игре собственной судьбы: «...обстроить, завесить, окружить чащей жизни – моей жизни, с моими писательскими страстями, заботами... <...> ...я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [3, с. 332]; и «все угадавший» Мастер, чей роман оказывается прочитанным изображенными в нем персонажами (по крайней мере, одним из них, что непосредственным образом влияет на судьбу создателя романа), – все они в равной степени совмещают, по воли авторов, две роли: полноценного романного персонажа и писателя-демиурга, претворяющего в творчество окружающую его действительность. Этот двойной ракурс сообщает названным персонажам большее знание о мире, о человеческой природе, наделяет их определенной властью над пластичным и податливым материалом – современной им действительностью (Мастер, отпускающий Пилата; Фирсов, отказывающийся в оправданиях Чикилеву; Годунов-Чердынцев, так и не написавший роман об отце), что указывает на особую роль художника в обществе, противопоставляет этого героя повседневности не столько с этической точки зрения (этим персонажам не свойственны ни романтическое богоборчество, ни моральный протест, ни презрительная поза по отношению к современникам), сколько с точки зрения именно творческой, пророчески-демиургической.

Показательно, что и у «модерниста» Набокова, и у «соцреалиста» Леонова и «фантастического реалиста», «неореалиста» Булгакова (мы сознательно берем в кавычки определения, которые в случае названных авторов не проясняют сути их творческой манеры), традиционная для культуры модернизма антитеза художник/общество существенным образом трансформируется: конфликт теряет свою остроту, что свидетельствует о пересмотре семантики образа художника, о попытках поисков новых способов сосуществования художника и мира, носящих более конструктивный характер. Так, в «Даре» неприятие Федором Годуновым мещанской среды русского Берлина вообще и семейства «вотчима» Зины в частности не мешает ему продуктивно существовать в этой самой среде, не сливаясь с нею. В «Воре» внимание писателя Фирсова к «русскому Рокамболю» Дмитрию Вешкину, бои гражданской войны перенесшему в пространство нэпмановской Москвы, в немало-важной степени объясняется собственным фирсовским неприятием нового нэпмановского мещанства, «обуржуазивания» революции, но сочувствия к падшим и несчастным (например, к Саньке-Велосипеду или к певице Зине Балугевоной), чуткого внимания к ним и их нуждам в Фирсове, несомненно, больше, чем подлинной ненависти. Сознательно оборвавший связи с обществом Мастер погружен в собственные художественные прозрения, а после – в раскаяние за проявленную трусость, что практически выключает его из того мощного осуждения духовного мещанства, которое свойственно «Мастеру и Маргарите», но связано в романе преимущественно с линией Воланда и его свиты. Мастер же добровольно вступает в диалог с Иваном Бездомным, пробуждая последнего к полной переоценке бытия и своего места в нем. Тем самым, в «романе о художнике» послереволюционной эпохи художник и общество (мещане) остаются противопоставленными, но противопоставление начинает носить более диалектический характер, намечая точки соприкосновения худож-

ника и мира, который отныне не отвергается, но представляет для художника объект творческого интереса, познания природы вещей и даже – поле приложения его творческих сил.

По сути, из романтического «гения» художник превращается в «мастера»-делателя, творца не столько в сакральном, но в конкретном «ремесленном» значении этого слова, не теряя при этом своей философской и духовной значимости. (Фигура «мастера» в литературе 1920–1930-х, в произведениях М.А. Булгакова, А.П. Платонова, «мастер Пчхов» Л.М. Леонова сочетает в себе и мастеровитость, ремесленный аспект семантики, и духовный поиск, причастность к высоким онтологическим размышлениям).

В гораздо большей степени художник-мастер испытывает на себе давление собратьев по профессиональной среде, подчеркнута не понимающих его исканий и свершений. Мотив злобной критики, стремящейся изничтожить художника, практически идентичен во всех трех романах: это и «Воинствующий старообрядец» из «Мастера и Маргариты», и многочисленные разгромные статьи в «Даре», посвященные «Жизни Чернышевского», и упоминаемые Леоновым в «Воре» статьи, поругивающие Фирсова за выбор героя и попытки найти в образе вора что-то человеческое, романтически-оправдательное. Характерно, что критика во всех трех романах касается прежде всего идеологического содержания произведений, совершенно не интересуясь ни «мастерством» романной техники, ни этико-философским содержанием «романов в романе». Само по себе авторское отношение и изображение критики и критиков знаменательно, особенно с учетом всех, казалось бы, очевидных различий между советской и эмигрантской критикой и литературной ситуацией. Но тут важен общий вектор неприятия творческой эстетической позиции писателя, его права на самовыражение в рамках созданной им самим художественной системы, в самом примате идеологического над «мастерским», художественным, который расценивается писателями как извращение идеи творчества, как давление общества на творческую личность, особенно возмутительное со стороны собратьев по цеху. Неслучайно Булгаков и Набоков, независимо друг от друга, создают пародийные описания литературных «заседаний» и творческих союзов, подчеркивающие принципиально далекий от свободного мастерства дух подобных организаций. Полемика о свободе художника перерастает в исключительно творческую сферу: художники не претендуют на сотрясение общественных основ, но отстаивают свое творческое право описывать и понимать мир по-своему, что свидетельствует, с одной стороны, о стремлении уклониться от излишней политизированности искусства, но, с другой, подчеркивает особый творческий «статус» художника, его готовность вступить в философский и эстетический спор с веком.

Для романов Булгакова и Леонова необходимо отметить и такой свойственный русскому модернизму сюжет, как встреча героя-писателя с женщиной-«ведьмой» – «фем фаталь» с некоторым inferнальным оттенком: влюбленность Фирсова в Маньку-Вьюгу и роман Мастера и Маргариты существенно романтизируют произведения, придают текстам своеобразное очарование, подчеркивают амбивалентную природу творчества, его причастность как миру высших духовных прозрений, так и миру дьявольских страстей и соблазнов¹. И хотя образ Маньки-Вьюги как поруганной женской верности и любви скорее возводим к героиням Ф.М. Достоевского, а образ Маргариты – к легендам о Фаусте, в рассматриваемом контексте их позволяет сопоставить та роль, которую эти женщины играют в обрисовке характера писателя и его творческого дара. Чувства, вызываемые у героев этими неординарными, явно не вписывающимися в обывательскую схему жизни и нравственности женщинами, помогают возвысить героев-писателей над повседневностью, придать их образам страстно-страдальческие ноты, в данном случае сближающие их с модернистскими типажам, несмотря на «ремесленную», «мастерскую» семантику этих писательских образов (более явную у «клетчатого демисезона»-Фирсова, и менее акцентированную у «трижды романтического Мастера»).

Не менее значим и тот пространственный фон, на котором развиваются события в избранных романах. Все три романа – принципиально «городские»: в их действие не просто вкраплен определенный городской пейзаж, но тема города как специфического участника

¹Ср. у А. Блока: «Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть / Есть проклятье заветов священных, / Поругание счастья есть» («К Музе»).

повествования, «городской миф», складывающийся вокруг героев, расширяет семантическое поле романов, дополняет его сюжетную структуру.

В наиболее явном виде городской текст представлен в булгаковском романе «Мастер и Маргарита», одном из канонических образов «московского текста», в котором упомянуты ключевые для Москвы мифологемы, как пожар (сюжет о гибели города от огня и возможности его возрождения из пепла), Москва – Третий Рим (диалог Воланда и Азazelло), обозначены значимые для Москвы топонимы от Садовой и Патриарших прудов (бывшее Козье болото) до дома Пашкова и особняка на Тверском бульваре. Важно отметить, что Булгаковым показана многомерность московского пространства, его способность совмещать в себе высокий сакральный смысл, который сближает Москву и Ершалаим как города мистериальные, апокалипсические, ставшие ареной борьбы за человеческие души, и злободневные сатирические сюжеты на тему «квартирного вопроса». Пространство Москвы податливо, обманчиво, амбивалентно: в нем герои теряются, путаются и находят друг друга; один на другой наслаиваются несколько уровней: от подвальных ресторанов и каморки Мастера до верхнего яруса Воробьевых гор и полета Маргариты над Москвой. Это особенно поддерживаемое Воландом ощущение, что город изнутри больше, чем кажется снаружи, что он способен, как квартира № 50, развернуться в пространстве и времени, в романе иллюстрирует мысль о преобразовании вещества, о возможности творческого преображения окружающего мира, когда из конкретных бытовых деталей рождается новая «вселенная» со своими собственными законами, как, в данном случае, московский городской миф со своим собственным пространственно-временным измерением и свойствами.

Москва в романе «Вор» менее «мифологична», но Леоновым развивается другая составляющая «московского мифа», формирующегося в 1920-е годы в произведениях В.А. Гиляровского, в цикле «Москва Кабацкая» С.А. Есенина: потайные, воровские территории, для которых значима ситуация «обманки», мнимости. Подпольный мир «Вора» не подчиняется обычным законам и представлениям о должном и сущем. У Леонова Москва тоже предстает своего рода городом «с двойным дном», в котором одновременно существуют парикмахер Ковалев и Митька Векшин, начинающая актриса Доломанова и Манька-Вьюга. Даже образ Тани Векшиной двоится на ослепительную циркачку Геллу Вельтон и сиротливую добрую сестру Мити. Пристальное внимание автора к этой потаенной, окраинной Москве, Москве ветхого района Благуши, Москве шалманов и малин, Москве воровских правилок, подкопов, переулков и проходных дворов дает возможность воссоздать в романе образ «иного мира», второго, внутреннего, города, который встает за привычными московскими бульварами и улицами. Подобный ход позволяет Леонову не только расширить московское пространство, ввести в него некое иррациональное измерение. Леонов глазами своего героя, писателя Фирсова, смотрит на подпольную московскую жизнь как на сферу, нуждающуюся в осмыслении и преображении, как на поле для творческого созидания, что функционально сближает образ Москвы у Булгакова и Леонова.

Связь города, городского ландшафта и процесса творчества характерна и для набокковского романа «Дар», в котором даже смена творческой манеры Федором Годуновым предсказана (едва ли не обусловлена) переездом писателя на другую квартиру и соответствующей «городской метафорой»: «Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской – до улицы Гоголя» [3, с. 134]. Незатейливая жизнь русского Берлина, честная бедность начинающего писателя, вписывающего сюжеты своих книг в путешествия по городу (дороги на частные уроки, встречи и прогулки с любимой девушкой), весь городской аромат существует в романе как антитеза повествованию об отце героя, ученом-энтомологе, проведшим жизнь в открытиях и покорении дикого пространства, воспоминаниям о замкнутом мире детства, о всей российской действительности, отраженной во вставной главе о Н.Г. Чернышевском. Но при этом город – один из источников вдохновения для Федора, который именно в берлинском Груневальдском лесу окончательно проникается сознанием своей писательской власти над пространством, своей творческой способностью увидеть и описать его тайные свойства и прелести: «Когда я по утрам приходил в этот лесной мир, образ которого я собственными средствами как бы приподнял над уровнем тех нехитрых воскресных впечатлений (бумажная дрянь, толпа пикникующих), из которых состояло для берлинцев понятие «Груневальд»; когда в эти

жаркие, летние будни я направлялся в его южную сторону, в глушь, в дикие, тайные места, я испытывал не меньшее наслаждение, чем если бы в этих трех верстах от моей Агамемнонштрассе находился первобытный рай» [3, с. 303]. Федор в Берлине и сам становится первооткрывателем нового мира, подобным отцу ученым, исследующим новые, никем еще не описанные красоты и сюжеты. В «Даре» «городская тема» сплетается с темой творчества, одухотворяющего, как и в романах Булгакова и Леонова, городской хронотоп.

Судьба художника, его образ, занимающий в указанных романах одно из главенствующих мест, тонко вплетены в контекст кардинальных исторических перемен, пережитых Россией. Формально не являясь романами о революции, и «Вор», и «Мастер и Маргарита», и «Дар» можно рассматривать в качестве варианта творческой рефлексии по поводу революционных событий, попыткой осмысления нравственных и эстетических итогов революции, попыткой при этом достаточно полемической как на тематическом, так и на изобразительном уровнях. Единственный роман из рассматриваемых, который был напечатан на родине сразу после написания, леоновский «Вор» антитетичен послереволюционной литературе в том плане, что у Леонова герой гражданской войны в мирной жизни оказывается банальным вором, пусть и не без определенной «робингудовской» мотивировки. Не менее важный персонаж романа – писатель Фирсов – вовсе лишен революционной биографии. В восприятии эпохи он может быть возведен к типу героя-интеллекта, наблюдающего за грандиозными революционными потрясениями и, по мере сил, принимающего в них участие (от Лютова в «Конармии» И. Бабеля до Кавалерова в «Зависти» Ю. Олеши). Но Фирсов и Векшин у Леонова не разыгрывают популярный для 20-х годов сюжет о стремлении и/или невозможности для интеллекта слиться с окружающим бытием, подчинившись революционной стихии или же укротив ее. Наоборот, Фирсову автором представляется право не только живописать героев, но и вершить их судьбу, хотя бы романную, судить и оценивать их. Как подчеркивает Е.Б. Скороспелова, «вводя нас в течение творческого процесса с его заготовками строительных материалов, переделками, вечным совершенствованием, Л. Леонов самым характером подачи материала убеждает в возможности перестройки, совершенствования действительности, (проблема, которая остается за кадром). Расставляя персонажей, организуя и оформляя сцены, правя реплики и монологи, пересоздавая ситуации и судьбы, Фирсов демонстрирует могущество искусства, а значит и могущество человеческой воли вообще» [2, с. 162].

Противопоставляемые эпохой, писатель-интеллигент и герой действия, каковым, безусловно, является Векшин, в романе могут быть сопоставлены: оба они причастны к идее пересоздания жизни, к размышлениям над новым миром и человеком. Неслучайно Векшин восклицает: «Разбродную, бессмысленно текущую по равнинам истории людскую гущу направить на общую умную турбину и выплавить очищенную от дряни великую человеческую силу. По ту сторону турбины и будет новый человек» [4, с. 288]. Сам Векшин с его знаменитым «вперед и вверх!» как раз иллюстрирует революционную мечту о переделке вселенной, о вере в творческий потенциал революции, – и, одновременно, крах этой мечты применительно к его, векшинской, судьбе, к судьбам близких ему людей (Маши Доломановой, Тани, Саньки-Велосипеда).

Писатель Фирсов оканчивает свое повествование о Мите Смурове, прототипом коего в романе является Векшин, гибелью героя, отказывая тем самым Векшину, исповедуемому им взгляду на жизнь, в праве на существование, на поиски и ошибки. Идея насильственной перековки, переплавки жизни у художника, привычного к более тонкой работе с материалом, не находит одобрения. Но в романном пространстве Леонов-автор корректирует фирсовский финал. Фигурой умолчания писатель в первой редакции романа оставляет для Мити надежду: при том обилии двойников, которыми окружают Митю Фирсов и Леонов, гибель литературного двойника служит своего рода заместительной жертвой для Векшина, тем мнимым умиранием, за которым может и должно последовать второе рождение, новая жизнь.

Леонов сопоставляет, сталкивает в «Воре» два подхода, два восприятия бытия: революционный, зачастую насильственный, – и творческий, преобразовательный. Для писателя Фирсова как носителя идеи творчества и нравственного судии поступки Мити, его метания и шатания, определенная его нечистоплотность, нечуткость к окружающим, свой-

ственное ему забвение средств ради достижения умоглядной цели выглядят достаточными основаниями для приговора герою. Это приговор, выносимый эпохе и ее деятелям художником, которому доступны иные способы пересоздания бытия, влияния на него: слова и образы. В контексте характерного для культуры 1920–1930-х годов недоверия к художнику-интеллектуу фирсовский финал выглядит полемическим ответом современности. (На исходе эпохи, во второй редакции (1959 г.) Леонов поправляет обоих своих героев, подталкивая Митю к осознанию своих ошибок, к смиренному перерождению для будущего созидания бытия. Леонов создает финал, альтернативный фирсовскому и, тем не менее, более созвучный и русской литературной традиции (очевидны переключки между судьбой Дмитрия Векшина и эпилогом «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского), и художественному мышлению соцреализма с его идеями перевоспитания² или духовно-нравственного становления (финал шолоховского «Тихого Дона»).

В руках Леонова творчество воистину оказывается той великой созидательной силой, которая действительно способна потягаться с революцией в споре о человеке и о методах создания нового мира. Творческое пересоздание бытия дает более положительные результаты, чем попытки коренного переустройства социума. И в этом отношении близкая модернистскому мироощущению идея носит у Леонова примиряюще-созидательный оттенок: мир, переживший катастрофические потрясения, нуждается в восстановлении прежде всего нравственных понятий и духовного самосознания человека. Творец-писатель стремится не противопоставить себя повседневности, но организовывать, художественно облагораживать ее, что свидетельствует о тех изменениях, которые модернистские темы и идеи, модернистское восприятие³ претерпевают в послереволюционную эпоху.

Идея восстановления бытия, его возвращения на круги своя после революционного пожара – одна из ключевых для творчества М.А. Булгакова, она присутствует и в образе перевернутого ломберного стола в пьесе «Белая гвардия», и в «фантастических» московских повестях 20-х годов «Роковые яйца» и «Собачье сердце» (особенно в последней). Для более широкой реализации этой идеи в своем итоговом романе Булгаков обратился не только к образу дьявола, занимающегося искушением и воздаянием за нравственные проступки, но и писателя Мастера, чья фигура появилась в романе не сразу. Но образ пророка-художника позволил Булгакову не только высказаться на тему «художник и власть», волновавшую его в 30-е годы, но и предоставить художнику право участвовать в той диалектике Добра и Зла, в том «совершении блага», которым, ради конечной победы Добра, занят в романе Воланд.

В сложном, синтетическом образе Воланда отразились и мечты Булгакова о справедливом воздаянии бюрократам всех мастей, особенно чиновникам от литературы, и его вполне объяснимая общим историческим контекстом мысль о том, что только высшему Злу под силу одолеть зло земное. Более того, в страшные сталинские годы Булгаков создает художественную концепцию, по которой разгул сил зла, захлестнувший страну, оказывается частью великого мирового механизма, уравнивающего Зло и Добро-Свет с его нравственным законом, и милосердие, над которым не властен и сам Воланд. Ключевыми в этом отношении являются эпизоды нравственного выбора Маргариты, когда героиня, чувствуя свою ответственность за проявленное сострадание, просит о помиловании для Фриды вместо того, чтобы просить за любимого человека, и диалог Воланда и Левия Матвея на балюстраде Пашкова дома о свете и тьме. Как справедливо пишет И. Сухих: «...в кровавую эпоху Булгаков сочинял то, в чем мир нуждался всегда, – страшную, но добрую сказку, утопию индивидуального спасения о любви и верности, которые обязательно вознаграждаются, о совести, которая непременно пробуждается и вершит свой суд, о неистребимости добра, которому вынуждено служить даже высшее зло, о силе и бессмертии слова, сказанного даже слабым человеком» [5, с. 346].

²О сложных тематических связях леоновской романистики с соцреалистической идеей «перековки» см. Сергеева Е.В. Производственный роман 1920–30-х годов как роман лагерный («Соть» Л. Леонова) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/Portal/natural/vkhnul/Filol/2011_936/content/sergeeva.pdf.

³О Л. Леонове как последнем русском модернисте см., в частности: Федоров В.С. Последний роман Серебряного века: диалектика «чуда» и «наваждения» в «Пирамиде» Леонида Леонова // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. – М.: ИМЛИ, 2001. – С. 279–286.

В решении проблемы «художник и власть» Булгаков не случайно сводит своего Мастера с властью самого высокого порядка: с князем мира сего и с тем из героев романа Мастера, кто оказывается властен извлечь и текст романа из огненной печи, и самого Мастера из пучины того добровольного наказания, которое тот налагает на себя за трусость и предательство. Очевидно, и сам Булгаков был увлечен идеей возмездия, которое может осуществить только наивысшее лицо в иерархии. Так, известен устный булгаковский шутовской рассказ о вызове в Кремль к Сталину для исправления допущенных по отношению к писателю несправедливостей. С другой стороны, только Высшая власть способна помиловать Мастера и всех тех, чьим главным пороком является трусость. В судьбе Мастера, не выдержавшего гонений и отрекшегося от открывшейся ему правды, от художественного дара и своего детища, Булгаков, безусловно, видит и общечеловеческую составляющую (и оттого сближает Мастера с Пилатом), и вину современной ему эпохи, эпохи страха, предательства и трусости. Роман Мастера, по его собственным словам, не об Иешуа, а о Понтии Пилате, то есть о человеке, соприкоснувшемся с истиной, облеченным властью эту истину признать, но отказавшимся от нее. Думается, именно такой видится Булгакову послереволюционная Россия, отступившаяся от нравственного закона, от каких бы то ни было представлений о Добре и Зле, о Боге и дьяволе.

Роль подлинного художника в этой ситуации двояка: быть может, он – единственный, кто способен хотя бы попытаться напомнить об истине, живописать ее доступными для литературы средствами. Так, для Ивана Бездомного Мастер становится проводником идеи Добра, мира Иешуа, открывая для Ивана, по сути, новый путь в жизни, отвращая его от мира берлиозов и плохих (агитационных) стихов. Но художник принадлежит своей эпохе: в романе все, нарушившие нравственный кодекс, оказываются в психбольнице, клинике профессора Стравинского. Разница в том, что только Мастер приходит туда по собственной воле. Это дает ему право говорить от лица эпохи, поскольку, обличая себя, он обличает и ее. Но одновременно Мастер получает право участвовать в космическом процессе прощения и освобождения, восстановления Добра и Света. Именно Мастеру Воланд доверяет произнести формулу отпущения над Понтием Пилатом: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя». Как Воланд не противостоит, в конечном итоге, Иешуа, так и художник не противостоит власти, но берет на себя высокую миссию утверждения истины и оправдания Добра.

Многочисленно отмечено, что в романе Мастера Иешуа не воскресает. Но в финальных строках романа, в видении Ивана Поньирева «в ночь полнолуния» – на Пасху, герои романа Мастера, воскресший Иешуа и прощенный Пилат, встречаются и поднимаются ввысь по лунному лучу. Таков предложенный Булгаковым образ гармонии: жертва и палач, практически как в пророчестве Исаяи о грядущем царстве Божиим, идут рядом во утверждение закона прощения. Это мистическое видение как будто логически продолжает текст, написанный Мастером. Преобразующая магия творчества мыслится писателем частью божественного замысла. Таким причудливым, но в какой-то степени весьма закономерным образом модернистская концепция художника вписывается в контекст послереволюционной эпохи.

Роман В.В. Набокова «Дар», как и все набоковское творчество в целом, не носит социально-исторического характера, поскольку эстету Набокову, по его собственным словам, всегда была чужда «Литература Больших Идей». Но, как и второстепенный герой романа «Защита Лужина», Набоков не может вовсе избежать косвенных упоминаний общественных потрясений, не может не реагировать на вывозы времени (сколько бы Набоков ни отрицал политический подтекст в романе «Приглашение на казнь», но сложно игнорировать тот факт, что роман создавался в атмосфере гитлеровской Германии⁴). В «Даре» революционное брожение XX века описывается через призму истории отца главного героя, выдающегося исследователя-энтомолога, который подчеркнuto не участвует в гуманисти-

⁴«Приглашение на казнь» он писал в экстремальной обстановке: на крыше дома был установлен репродуктор, из которого в квартиру доносились истеричные вопли Гитлера. Гитлер кричал, а Набоков выстукивал на машинке «Приглашение на казнь» // Полянская Мина. О набоковских и цветаевских местах в Берлине. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/mina_polyanskaya_gitler_krichal_a_nabokov_vystukival_na_mashinke_priglasenie_na_kazn_27861

ческих этнографических проектах, не уходит добровольцем на фронт, несмотря на ожидания коллег, а перед самой революцией отправляется в масштабную научную экспедицию, в которой и пропадает бесследно. Очевидно, что такая позиция отца, пренебрегающего гражданскими процессами и «большими идеями», представляет собой действенную альтернативу всегда чрезмерно политизированному отечественному обществу. В вечностной перспективе старший Годунов-Чердынцев занят значительно более важным делом, чем все революции, вместе взятые: подобно Адаму в книге Бытия, он открывает и дает имена еще безымянным, безвестным насекомым, то есть закрепляет их место в системе мироздания. Деятельность ученого может рассматриваться здесь как вариант творчества едва ли не в библейском смысле этого понятия. Творчество отчетливо противопоставлено политике, революции, оно носит подчеркнуто созидательный характер.

Тема революционных общественных преобразований в наиболее яркой форме представлена в романе во вставной главе, посвященной жизнеописанию революционно-демократического критика и писателя Н.Г. Чернышевского, «иконы» либеральной интеллигенции, в лице которого Набоков выставляет заочный счет за произошедшую историческую катастрофу всем российским идеологам революционного движения. Писатель нигде не вступает в прямую полемику с идеями Чернышевского, ноступает со своим героем в какой-то степени безжалостно – предельно эстетизирует жизнь человека, отрицавшего эстетику с узкопрактических позиций. Для Набокова Чернышевский, понимавший искусство исключительно как пособие по идеологической борьбе и не способный на подлинное творчество, не достоин претендовать на роль учителя и пророка. Но по-человечески автор жалеет своего героя за всю его несчастливо прожитую жизнь и за отсутствие таланта. Жизненный крах Чернышевского для Набокова – закономерный итог пренебрежения «даром» жизни и творчества. Попытки игнорировать эстетическую значимость творчества, самоценность красоты художественного произведения приводят в масштабе российской истории к кровавым последствиям, к переделке бытия, в понимании Набокова уничтожающей Россию. Превращая жизнь Чернышевского в литературный сюжет, к тому же наделяя этот сюжет сложной формальной организацией (сквозные мотивы, кольцевая композиция, сонетные начало и окончание главы), Набоков через своего персонажа – писателя Федора Годунова-Чердынцева – стремится доступным ему способом нейтрализовать то разрушающее влияние, которое оказал и продолжает для современников Набокова оказывать Чернышевский на русскую историю и культуру. (Революционные демократы до самой перестройки оставались образцом для советской критики и советской эстетики).

«Литературе больших идей», то есть литературе «с направлением», претендующей на общественное значение, Набоков противопоставляет свободное, эстетически цельное творчество писателя-модерниста, создающего собственные вселенные, в какой-то степени равновеликого Творцу (неслучайно одной из подспудных тем романа является тема творческого преодоления смерти, одна из принципиальных для творчества Набокова). Набоковская ирония, направленная не только на Чернышевского, но задевающая и Федора Годунова-Чердынцева (например, на пике осознания своего творческого могущества в Грюневальдском лесу Федор становится жертвой ограбления и возвращается домой в «унизительном» голом виде), призвана не оспорить эту высокую миссию художника, но примирить его с окружающим бытом, очертить пределы его возможностей, вовсе не сверхчеловеческих, но, тем не менее, поразительных по своей созидательной силе и явно превосходящих возможности «революционных демократов» по переустройству общества.

Обращение трех отечественных прозаиков к теме художественного творчества, к типу «романа о художнике» представляется нам глубоко неслучайным. И тот факт, что, как уже было подчеркнуто, «художнической» проблематике посвятили свои романы авторы трех основных ветвей русской литературы 1920–1930-х, свидетельствует, в конечном итоге, об общности литературного развития, о наличии художественных тенденций, актуальных для всего отечественного литературного процесса, без разделения на потаенную, советскую и эмигрантскую литературы. С другой стороны, появление леоновского «Вора», булгаковского «Мастера и Маргариты», набоковского «Дара» обозначают то направление диалога с принципами модернизма, которое наиболее адекватно отражает современное авторам состояние культуры и литературные запросы. Модернизм, особенно в советском куль-

турном пространстве, казалось бы, уходит с авансены на периферию литературы, но при этом отдельные модернистские темы, сюжеты и художественная философия продолжают выполнять значимые функции в литературном произведении. Во многом утрачивая свою остроту, трансформируясь в сторону большей лояльности к окружающему миру, они существенно обогащают семантическое поле романов за счет привлечения таких мировоззренческих проблем, как перспективы дальнейшего переустройства общества и роль художника в послереволюционной действительности.

Если модернистский авангард был настроен на ломку прежней вселенной, а потому оказался созвучным революционным настроениям, а послереволюционный авангард с его художественными принципами деформации предмета описания составил базу для рождения искусства соцреализма, то у названных писателей модернистские мотивы и проблематика реализуют именно созидательный потенциал модернистской философии искусства, стремятся художественными способами «заживить раны», полученные обществом и индивидуумом в революционный период, противопоставить идее насильственного переустройства мысль о гармоническом, художественном «собирании пространства», когда главным героем эпохи мыслится не реформатор с оружием в руках, но художник-писатель, вооруженный творческой фантазией и нравственно-этической мерой добра и истины. Эта же тенденция в 1940–1950-е годы получит свое воплощение в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго», что доказывает ее принципиальную важность для русской культуры, для восприятия и оценки революции и послереволюционных преобразований, их места в истории страны и в развитии литературы.

Список использованной литературы

1. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1. – С. 42–61.
2. Скороспелова Е.Б. Русская проза советской эпохи (1920–1950-е годы) / Е.Б. Скороспелова. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 320 с.
3. Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Избранные сочинения: в 3 т. – Т. 2. – М.: Мир книги; Литература, 2004. – С. 5–336.
4. Леонов Л.М. Вор / Л.М. Леонов. – М.: Советская литература, 1934. – 456 с.
5. Сухих И.Н. Книги XX века: русский канон. Эссе / И.Н. Сухих. – М.: Издательство «Независимая газета», 2001. – 352 с.

У статті розглядаються образи письменників, що створені у романах Л. Леонова «Крадій», М. Булгакова «Майстер і Маргарита», В. Набокова «Дар», простежується зв'язок цих творів з художніми принципами модернізму та вітчизняною культурою післяреволюційного періоду. Поставлене питання про філософське прочитання місії митця в післяреволюційних умовах, про той складний діалог з епохою, в якій вступають герої-письменники на сторінках названих творів. У широкому соціокультурному аспекті розкрито антитези «митець і влада», «митець і суспільство», проаналізовано ту роль, яку має відігравати творча свідомість у процесі післяреволюційного перетворення країни.

Ключові слова: модернізм, роман про митця, антитеза, авангард, соцреалізм, концепція мистецтва, «роман у романі», «міський міф», літературний процес 1920–1930-х років.

The article follows the personas of writers described in the novels «The Thief» by L. Leonov, «Master and Margarita» by M. Bulgakov and «The Gift» by V. Nabokov and analyzes the connection of these works with the artistic postulates of modernism and Russian post-Revolutionary culture. The article raises a question about a philosophical interpretation of a novelist's mission in post-Revolutionary society and a complex dialogue with their epoch the writers are involved in on the pages of the above mentioned novels. The antithesis of «an artist and the government» and «artist and the society» is analyzed in a broad sociocultural domaine along with the influence the creative consciousness is destined to exhort on the post-Revolutionary transformation of the country.

Key words: modernism, a novel about an artist, antithesis, avangard, social realism, a concept of creative work, «a novel in the novel», «city myth», literary process of the 1920–30th.

Надійшло до редакції 7.09.2012 р.