**«О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите»**

**«Ваш роман вам принесет еще сюрпризы»**

«Мастер и Маргарита» — произведение, жанровая природа которого c cамого начала была предметом дискуссий. Не вызывало споров, пожалуй, лишь одно утверждение: что «Мастер и Маргарита» является, хотя бы в определенном смысле, произведением фантастическим или содержит фантастические элементы. Действительно, в романе возникает так много удивительных, невероятных по меркам обыденности событий и ситуаций, что вопрос о принадлежности романа к области литературной фантастики может показаться самоочевидным. Но на самом деле именно этот момент подлежит гораздо более тщательному анализу. Интуитивно ощущается, что текст Булгакова устроен очень необычно, противится однозначным жанровым дефинициям. Какова же именно природа фантастического у Булгакова, в чем его специфика?

Практически общепринятым является утверждение, что литературная фантастика начинается там, где происходит вторжение удивительного, необъяснимого или чудесного в изображаемый реальный мир, в естественный ход событий в нем. При этом точкой отсчета, неким ориентиром при всех возражениях и спорах является схема, предложенная Ц. Тодоровым, автором книги «Введение в фантастическую литературу»1 . По его мнению, определяющим признаком фантастической литературы служит сомнение читателя (иногда разделяемое персонажами) по поводу истолкования необычных событий, происходящих в произведении: можно ли найти им рациональное, пусть и не очевидное объяснение — или же для их обоснования требуется признать вмешательство сверхъестественных сил и начал. Если такого колебания нет — произведение следует отнести не к фантастической литературе, а к одному из смежных жанров (в порядке повышения степени «необъяснимости»):

— необычного в чистом виде;

— фантастического-необычного;

— фантастического-чудесного;

— чудесного в чистом виде.

Обратимся теперь к тексту булгаковского романа в попытке «сконденсировать» разлитую в ней субстанцию необычного, удивительного и прояснить ее своеобразие.

Обычно, говоря о сложности структуры «Мастера и Маргариты», отмечают сочетание у Булгакова плана актуальной московской жизни 20—30-х годов с историческим планом «иерусалимского сюжета» — истории Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри, а также вторжение фантасмагории, связанной с активностью «Воландовой шайки», в сатирико-реалистическое изображение повседневности. На самом деле картина намного сложнее. В романе можно выделить следующие «онтологические» планы внутритекстовой реальности:

1. План современной автору обыденной московской жизни.

2. План исторической реальности древнего Иерусалима.

3. План «текста в тексте» (фрагмент рукописи мастера, который читает Маргарита).

4. План многочисленных сновидений (в свою очередь по-разному соотносящихся с объемлющей их реальностью).

5. План актуального пребывания на земле Сатаны/Воланда: тут возникает бытийная сфера с «искаженными» пространственно-временными и причинно-следственными характеристиками.

6. Подразумеваемый план Божественной сферы — «Свет», откуда к Воланду является посланцем и просителем Левий Матвей.

7. План земного инобытия мастера и Маргариты после «бала у Сатаны».

8. План посмертного существования Понтия Пилата.

9. План посмертного существования мастера и Маргариты («Покой»).

Такое многообразие слоев и пластов внутритекстовой реальности само по себе внушает ощущение фееричности, фантасмагоричности изображаемого, тем более что одни и те же персонажи перемещаются между различными повествовательными уровнями, предстают в разном освещении, меняют статус. Пойдем, однако, дальше и попытаемся установить, как собственно фантастическое начало присутствует в этом разнообразии, в каких планах текста оно порождается и как взаимодействует с другими.

Первое проявление необычного в романе — это рассказ консультанта-иностранца в главе 2 о событиях евангельской истории, предстающих здесь в своеобразной, неканоничной версии. Сам по себе рассказ не несет в себе ничего сверхъестественного, если не задаваться вопросом: откуда все это известно загадочному консультанту. Однако по ходу повествования возникает тонкая игра с удивительным, пребывающим на грани чудесного, порождающая то самое сомнение, о котором писал Тодоров. Это проявляется в сцене допроса Пилатом Иешуа, когда последний угадывает мысли прокуратора и излечивает его от приступа мучительной головной боли. Что это — свидетельство причастности бродячего чудака-философа к высшему порядку бытия или просто удивительная психологическая проницательность? Булгаков поддерживает в этом отношении плодотворное сомнение. Характерно, что Пилат, сознающий, что арестант, стоящий перед ним, не только прочел его мысли, но и исцелил его, спрашивает Иешуа об одном: «Как ты узнал, что я хотел позвать собаку?» И получает в ответ вполне рациональное объяснение, не снимающее, правда, ощущения того, что произошло нечто сверхъестественное: «Это очень просто, — ответил арестант по-латыни, — ты водил рукой по воздуху, — арестант повторил жест Пилата, — как будто хотел погладить, и губы...»

Затем следует целая вереница невероятных событий: предсказанная в деталях гибель Берлиоза; переполох в квартире Степы Лиходеева, в которую вселяется Воланд с компанией; лихая провокация с долларами, подброшенными в сортир Никанора Ивановича Босого; ужасные приключения администратора Варенухи, заканчивающиеся вампирическим поцелуем. Увенчивается вся эта последовательность мини-чудес сеансом черной магии в театре «Варьете». С точки зрения «наивного читателя», у всего происходящего нет разумного объяснения, но пока он лишь может предполагать, что здесь «попахивает чертовщиной».

Наконец в главе 13 происходит встреча Ивана Бездомного с его соседом по психиатрической лечебнице, именующим себя мастером. По ходу этой встречи Ивану, а с ним и читателю становится окончательно ясно, что в Москве объявился дьявол собственной персоной. Казалось бы, на этом фантастическая составляющая романа должна полностью испариться — вместе с исчезновением сомнений в истинной природе происходящих загадочных событий. Если следовать классификации Тодорова, то с этого момента булгаковское повествование переходит в разряд «фантастического-чудесного».

(Тут, правда, есть несколько вопросов. Например, насколько явление Бога или дьявола в нашем мире представляется чудесным событием для глубоко и традиционно верующего человека. Впрочем, Булгаков как раз таким человеком не был, при всем его презрении к примитивному, плоскому атеизму.

Далее, Булгаков наделяет в романном пространстве Воланда и его спутников сказочным могуществом — однако как далеко оно простирается? Гибель Берлиоза под колесами трамвая — это демонстрация всесилия Воланда или его всезнания? Он «организовал» катастрофу или только предсказал ее, а произошла она в силу нерушимого хода событий, детерминированности всего и вся? Тут нужно отметить еще явно манихейский характер булгаковской «теологии»: из того, что явлено в романе, следует, что Добро и Зло, Божественное и дьявольское начала в мире Булгакова уравновешены, обладают паритетным статусом. Это модель мира, в котором «все правильно», то есть существует некая гармония, упорядоченность, логичный и выверенный, пусть и не очевидный, строй бытия.)

Все, однако, обстоит не так просто. Во-первых, нужно отметить, что череда удивительных событий в романе не кончается, притом, что читатель уже принял постулат о магическом всевластии Воланда и членов его свиты. Неожиданные сюжетные повороты и невероятные ситуации продолжают поражать читательское внимание и воображение. В особенности это относится к начальным главам второй части романа, предшествующим «балу у Сатаны» и описывающим его. Эффект этот усиливается еще и тем, что на смену одному «наивному персонажу», оказывающемуся в эпицентре невероятных событий и неспособному согласовать их со своим жизненным и интеллектуальным опытом (Иван Бездомный), тут приходит новый — возлюбленная мастера Маргарита Николаевна. Именно через ее потрясенное сознание мы воспринимаем все происходящее, — при этом смена точки зрения освежает и читательское восприятие фантастического, хотя фундаментальное сомнение, колебание в читательской рецепции и отсутствует.

Здесь пора перейти к тому, что, на наш взгляд, составляет специфику фантастического в «Мастере и Маргарите». В калейдоскопе мотивов, реминисценций, скрытых и явных цитат, смысловых парадигм и нарративных ходов романа явно выделяется тема литературы, литературной судьбы, статуса и достоинства литературы. Имееется в виду, конечно, не «литературный быт», произрастающий вокруг «Грибоедова» и обрисованный автором с убийственной иронией. Речь и не о профессии литератора, вконец испоганенной в условиях советской действительности цензурным террором, коньюнктурщиной и приспособленчеством. Недаром мастер в разговоре с Иваном с негодованием отказывается признать себя писателем (это напоминает мандельштамовскую инвективу против «писательства» в «Четвертой прозе»).

Нет, я говорю об особой и очень последовательной рефлексии на темы литературного творчества, текста, письма. По тонкому замечанию польского исследователя Ежи Фарино, «“Мастер и Маргарита” — роман о становлении романа, а еще точнее: о формах и способах существования сюжета и о механизме романа»2. Мы же хотим обратиться к пронизывающим книгу мотивам преобразующей, порождающей, по сути магической природы и функции литературного текста.

Булгаков пишет роман о человеке, написавшем роман, вводит в свой обрамляющий текст фрагменты этого внутреннего романа — рукописи мастера — и не только создает проникновенную историю рождения и бытования подлинной литературы в лживом и подлом мире, но и устанавливает между «вложенным» и «обрамляющим» произведениями отношения таинственные и даже фантастические, манифестирующие особый, сверхэмпирический статус художественного текста.

Где подтверждения этому? Прежде всего — в удивительной способности автора «внутреннего романа», мастера, угадать и в точности воспроизвести события двухтысячелетней давности. «История Пилата», составляющая главное содержание творения мастера, как известно, представлена в романе Булгакова тремя фрагментами разной онтологической природы. Это, во-первых, рассказ Воланда, присутствовавшего, по его словам, при беседе Пилата с Иешуа, бывшего свидетелем, а может быть, и участником тех событий. Это, во-вторых, сон, который видит Иван Бездомный в палате психиатрической лечебницы. И наконец, это фрагмент рукописи мастера, который перечитывает Маргарита в подвале домика застройщика после того, как она вместе с мастером возвращена туда милостью Воланда. Нужно отметить полное совпадение всех параметров излагаемой истории — имен, топонимов, логической связи и последовательности событий — во всех трех фрагментах, что должно свидетельствовать о соответствии этих версий стоящей за ними действительности.

Не слишком перспективно задаваться вопросом: какая из трех ипостасей «Истории Пилата» явяется изначальной, исходной? Все они отсылают в итоге к некой стоящей за ними «прареальности». Отметим, однако, что роман мастера имплицитно включает в себя два других фрагмента. Вспомним восклицание мастера «О, как я угадал! О, как я все угадал!» в ответ на подробный пересказ Иваном Воландова повествования о допросе Пилатом Иешуа и о последующих событиях того дня. Заметим, что и многие детали сна Ивана Бездомного находят ретроспективное подтверждение в главах 25 и 26 «Мастера и Маргариты», репрезентирующих рукопись мастера. Другие фрагменты, таким образом, призваны подтвердить «аутентичность» текста мастера.

Как истолковывается это тождество в смысловом контексте «Мастера и Маргариты»? Эксплицитное объяснение отсутствует, хотя и можно прибегнуть к версии боговдохновенности, откровения, снизошедшего на булгаковского героя. Согласно этой логике, такое же наитие происходит и с Иваном во время его сна.

Возможно, однако, и другое истолкование, подразумевающее способность автора к провидению прошлого, будущего и скрытой сути событий. Эта способность вытекает из самой природы художника, а не дается ему в качестве дара, милости высшей силой. Впрочем, это можно представить и несколько иначе: не медиум, а послание, не литератор, а литература (в высших своих проявлениях, разумеется) обладает «магической» мощью, способностью не только самым подробным и ярким образом отображать реальность, но и преображать ее, созидать новые миры. «Уловление», постижение мастером общей сути и мельчайших деталей истории Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри — яркое, но не единственное проявление этого принципа в «Мастере и Маргарите».

Важным и характерным моментом является очевидная соотнесенность романа мастера с текстом объемлющего его булгаковского романа. Более того, Булгаков делает многозначительное указание на некое таинственное тождество «внутреннего» и «внешнего» романов. В главе 13 «Явление героя», повествуя своему соседу по больничному коридору об обстоятельствах написания своего опуса и знакомства с Маргаритой, мастер говорит: «Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: “...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат”». И действительно, фрагмент романа мастера, представленный в тексте Булгакова главами 25 и 26, так и кончается (с пропуском слова «всадник»). Но ведь именно таким образом заканчивается и основной (без эпилога) корпус романа «Мастер и Маргарита». Эпилог же завершается аналогичной, лишь с минимальной перестановкой слов, фразой: «...пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтийский Пилат». Эта вполне предусмотренная автором перекличка внешнего и внутреннего текстов, разумеется, неслучайна.

Следующий момент, свидетельствующий об особом статусе романа мастера, возникает в главе 29 «Судьба мастера и Маргариты определена». К Воланду, отдыхающему на крыше одного из московских домов, является в качестве посланца из «Света» Левий Матвей. Обратим внимание на описание его внешности: «Из стены ее вышел оборванный, выпачканный в глине мрачный человек в хитоне, в самодельных сандалиях, чернобородый». Но сходным образом изображен Левий Матвей в романе мастера, в сцене, когда его после казни Иешуа приводят к Пилату: «Пришедший человек, лет под сорок, был черен, оборван, покрыт засохшей грязью, смотрел по-волчьи, исподлобья». Совпадение описаний разительно! (Кстати, чернобородость упоминается как черта облика Матвея и в сне Ивана — глава 16 «Казнь»). При этом речь идет о внешности человека, между двумя появлениями которого протекли, если пользоваться стандартной земной хронологией, 1900 лет.

Конечно, можно сказать, что Левий Матвей — вовсе не обычный человек, что он сопричислен к окружению Иешуа-Иисуса в его горнем инобытии (что лишний раз наводит на мысль о симметрии, существующей между сферами Бога и дьявола в романе Булгакова: похоже, что у Иешуа, как у Воланда, есть своя свита). Однако это соображение не снимает вопроса: почему Левий Матвей, в какой бы то ни было своей ипостаси явившийся к Воланду, выглядит точно так, как изобразил его мастер в своем романе.

Ответ напрашивается единственный. Левий Матвей, ведущий диалог с Сатаной-Воландом, иными словами — принадлежащий к высшему онтологическому плану булгаковского романа, сошел со страниц рукописи мастера. Текст мастера, таким образом, наделяется порождающей силой, он «творит» реальность — по крайней мере, ту, что является внутритекстовой в рамках «Мастера и Маргариты», но внешней, объемлющей по отношению к сочинению мастера. Подобное заключение побуждает помыслить о том, что не только фигура Матвея, подчиненная и «служебная», но и образ Иешуа, носителя и воплощения добра, любви и справедливости, является порождением творческого воображения мастера.

В этой связи следует рассмотреть еще одну манифестацию фантастического в романе, обычно не привлекающую к себе специальное внимание — будь то читателей или исследователей. Попытаемся точно уяснить себе, что происходит с героями, мастером и Маргаритой, сразу же после «бала у Сатаны», столь счастливо для них закончившегося. Согласно очевидной версии развития событий, они возвращаются в «арбатский подвал», откуда мастер был выдворен стараниями Алоизия Могарыча, и там проводят около суток — до визита Азазелло. Там же они и умирают, выпив отравленного вина, или, что то же самое, переходят в иной модус бытия.

Однако есть тут странные несоответствия. Проделав все необходимые операции с героями в подвале дома застройщика, Азазелло отправляется проверить, «все ли исполнено, как нужно». И выясняется, что Маргарита в этот момент умирает от сердечного приступа в гостиной своей нелюбимой квартиры, «золотой клетки». Для чего именно это «нужно» Азазелло? Очевидно, чтобы у непосвященных появилась умопостигаемая, доступная здравому смыслу версия ухода из жизни супруги респектабельного советского спеца.

Далее, в той же главе, когда герои покидают город и прежнюю жизнь, мастер заглядывает в психиатрическую лечебницу, чтобы попрощаться со своим «учеником» Иваном. После разговора с мастером и исчезновения последнего Иван чувствует, что в соседней сто восемнадцатой палате, где пребывал мастер, что-то случилось. И сердобольная сестра милосердия подтверждает его предчувствия: «Скончался сосед ваш сейчас, — прошептала Прасковья Федоровна...» Сопоставив, очевидно, факты и памятуя, что мастер был в его палате вместе со своей подругой, Иван делает логичный вывод: оба его гостя покинули мир живых.

Но ведь это означает, что все время до этого события, все «нормальное», «земное» время Маргарита Николаевна находилась в своей квартире, а ее любовник — в сто восемнадцатой палате клиники Стравинского. Стало быть, Маргарита с момента своего «отлета» на сатанинский бал, а мастер с момента появления перед лицом Воланда по окончании бала существовали одновременно в разных пространственных точках, то есть пребывали в двух ипостасях. Для окружающих людей они оставались каждый в своем обычном жизненном измерении — и в то же время участвовали в организованном Воландом действе, во «второй реальности».

Такое удвоение могло понадобиться Булгакову прежде всего для демонстрации могущества авторской мысли и воли. Автор создает здесь силой своего воображения суперфантастическую ситуацию, которая не может быть объяснена просто вмешательством сверхъестественного, потустороннего, в данном случае — сатанинского начала, сколь бы велики ни были его возможности. Подобное нарушение обычного порядка вещей для Воланда и его компании — просто избыточно. Таким образом, описанная ситуация ложится еще одним звеном в цепочку манифестаций литературной фантастики в романе.

Нет, отнюдь не случайно Булгаков раз за разом привлекает наше внимание к «сочиненности», литературной сотворенности своего мира, что проявляется и в магической его связанности с миром «вложенного текста», сочиненного мастером. Связь эта становится особенно явственной ближе к финалу романа, когда все концы начинают сводиться воедино. Вспомним последнюю главу «Мастера и Маргариты», предшествующую эпилогу, — «Прощение и вечный приют». Здесь происходит окончательное преображение Воланда и его спутников, обнаружение их подлинной природы. Здесь мастер обретает свою посмертную награду — покой.

Но, что не менее важно, здесь совершается череда прощаний/освобождений героев романа, которые словно сбрасывают с себя литературные одеяния. Одновременно это и череда завершений повествования. Сначала Воланд предлагает мастеру закончить его роман «одною фразой». Мастер обращает эту фразу к своему герою Пилату: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!» Завершение текста знаменует собой изменение посмертной судьбы Понтия Пилата, который оказывается прощен, освобожден от двухтысячелетней пытки одиночеством и угрызениями совести и получает возможность соединиться с тем, кто стал средоточием его помыслов.

После этого оканчивают свой романный путь и Воланд, Коровьев, Бегемот и Азазелло, развоплощаясь, исчезая во внетекстовом провале. А затем, на самом уже последнем рубеже повествования, переходят в новое бытийное качество и мастер с Маргаритой: «Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя». Этот кто-то — очевидным образом сам Булгаков, единственный творец многопланового, многоуровневого романного мира, в котором существует внутренний текст, парадоксальным образом совпадающий с текстом объемлющим... На этом явным образом заканчивается сюжетно-смысловое движение «Мастера и Маргариты».

Однако у булгаковского романа есть еще эпилог. Он заслуживает отдельного разговора хотя бы потому, что в нем Булгаков производит операцию, предусмотренную некоторыми концептами фантастической литературы. Он дает здесь пародийную, ироническую версию объяснения всех чудес и загадок повествования на «посюсторонней основе», без привлечения высших сил и начал. Происходит как бы «разоблачение магии», но делается это таким образом, чтобы лишний раз высмеять плоско-рационалистическое понимание бытия. Вместе с тем в эпилоге, через образ преобразившегося Ивана Николаевича Понырева, в прошлом Бездомного, через сны, тревожащие его в полнолуние, дается подтверждение основной, сверхэмпирической версии происходящего. И — еще раз манифестируется фантастическая власть текста над реальностью. Иван видит здесь, в сущности, тот же сон, который посетил его впервые еще в лечебнице Стравинского, — о казни Иешуа. Это первый из снов Ивана Николаевича.

Во втором же своем сне он видит, как Понтий Пилат идет по лунной дороге, беседуя с бродячим философом — Иешуа. Этот эпизод — почти дословное повторение сна самого Пилата, являющегося частью главы 26 и, соответственно, романа мастера: «И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошел по ней вверх прямо к луне <...> Он шел в сопровождении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ. Они спорили о чем-то очень сложном и важном, причем ни один из них не мог победить другого <...> Казни не было! Не было! Вот в чем прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны».

Таким образом, Иван Николаевич как бы видит чужой сон. При этом текст романа мастера подчиняет себе его сон, влияет на него изнутри собственной замкнутой сферы. В последних строках повествования еще раз подтверждается, что опус мастера — генератор, импульсы которого воздействуют на реальность романа «Мастер и Маргарита», внеположную по отношению к «вложенному тексту», то есть на то, что по отношению к этому тексту является действительностью.

(Кстати, в эпилоге романа присутствует еще одна версия финала земного пути и мастера, и Маргариты. Там выясняется, что Маргарита Николаевна исчезла из Москвы вместе со своей домработницей Наташей. То же самое произошло и с пациентом палаты № 118 психиатрической клиники Стравинского. По мнению следствия, все трое были похищены с неизвестной целью шайкой злоумышленников — гипнотизеров и чревовещателей, устроивших всю эту кутерьму в Москве. Такая версия прямо противоречит сказанному в главе 30 — о смерти Маргариты в ее квартире и смерти мастера в клинике. Не буду утверждать, что это сознательный ход Булгакова, призванный еще более осложнить фабульный план повествования. Скорее всего, речь идет просто о несоответствии, которое автор не успел устранить в ходе своей редакторской работы над рукописью романа.)

Пора подвести итог этому рассуждению о специфике фантастического в «Мастере и Маргарите». Существенная часть эффектов необычного и удивительного (а порой и чудесного) в романе обусловлена парадоксами композиции, структуры текста и способа повествования, то есть его нарративной стратегией. Эту своеобразную, чисто литературную по своей природе фантастичность не объяснить ни редкостным сочетанием, совпадением событий естественного ряда, ни вторжением в обычный порядок вещей сверхъестественных сил и начал, хотя в общем случае такое вмешательство в романе как раз постулируется. Ведь в отличие, скажем, от полета Маргариты на метле, обусловленного действием волшебного крема Азазелло, тут речь идет о граничных условиях самого плана повествования, в котором существуют и действуют Воланд и его свита!

Таким образом, в романе Булгакова мы сталкиваемся с явлением, широко распространенным в литературе ХХ века. Внимание читателя не просто привлекается к сочиненной, артефактной природе литературного опуса. На передний план выдвигается неоднозначность, загадочность, даже фантастичность бытования такого опуса в окружающей внетекстовой реальности, парадоксальные взаимоотношения, в которые вступают друг с другом текст и не-текст (или текст другого порядка).

Принципиальную роль играет тут присутствие фундаментальной структуры «текст в тексте». Ведь именно на границе раздела разных планов текста, а также между текстом и не-текстом могут возникать пересечения и «короткие замыкания», головокружительные перемещения персонажей и других объектов повествования между уровнями реальности/вымышленности. Это осложняет ориентировку читателя, подвергает испытанию его «вестибулярный аппарат», «тревожит душу», как высказался на этот счет в одном из своих эссе Борхес... В терминах же современного литературоведения мы говорим о «metafiction» — «метафикциональной прозе». Это понятие подразумевает в самом общем случае литературную стратегию, драматизирующую отношения «литература — действительность», «автор — текст — читатель», ставящую под сомнение «онтологический приоритет» реальности перед порождениями творческого вымысла, перед «книгой»3.

Именно метафикциональные приемы следует особо выделить в спектре художественных средств, порождающих фантастические эффекты, фантастический колорит во многих произведениях литературы ХХ века. Возникающая при этом особая разновидность фантастики — «фантастика текста» — лежит вне сферы тодоровского анализа и не покрывается разложением фантаcтического начала на необычное, невероятное, чудесное и собственно фантастическое. Подобную стратегию охотно и продуктивно использовали такие авторы, как Борхес («Тлен, Укбар, Орбис Терциус»), Набоков («Приглашение на казнь», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»), Вагинов («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова»), Эко («Остров накануне»), и многие другие4 . В общем случае метафикциональная стратегия является существенным элементом как модернистской, так и постмодернистской литературных парадигм.

Впрочем, у Булгакова были вполне субъективные, личностно-психологические причины для обращения к «фантастике текста». Вполне очевидно, что он в своем романе сводил счеты с постылой советской реальностью, которая, в сущности, отравила и раздавила его. В жизни писатель был не просто обездолен, лишен возможности творческой самореализации и профессионального уважения. Окружающая действительность оскорбляла его нравственное чувство, нарушала самые фундаментальные представления о морали, справедливости, разумности, целесообразности. В своем потаенном сочинении Булгаков силой воображения создавал утопию «вменяемого», упорядоченного мироустройства, в котором добро и зло хотя бы приведены к равновесию принципом воздаяния, пусть и не линейного.

Однако сверх того Булгаков, очевидно, испытывал потребность доказать — миру и самому себе — демиургическое могущество творческой личности. И он делал это с помощью сеансов литературного магизма. Он стремился возвысить в романе роль и ценностный статус подлинного художника, бросающего вызов жизненной эмпирике, жестокой — и в то же время зыбкой, ненадежной, «халтурной». Для этого он и наделяет своего героя, мастера, удивительными свойствами, уравнивающими его онтологически с самим Воландом. Художник и его творение, литературный текст, вместе оказываются могучей властной инстанцией, они обладают способностью претворять действительность, возвышаться над нею, отменять ее унылые закономерности. Булгаков, очевидно, находил горькое упоение в создании этой своей феерии, в построении удивительного словесного здания, сочетавшего самые различные и, казалось бы, несовместимые материалы, стили и конструктивные принципы. Что ж — его способность привести разноприродные литературные стихии к некоему контрапунктическому единству действительно граничит с чудом.

**Список литературы**

1См.: Todorov T. The fantastic: a structural approach to a literary genre/Tr. from French by Richard Howard. Case Western Reserve. Cleveland and London, 1975.

2 Farino Jerzy. ИсторияоПонтииПилате // Russian Literature. XVIII, I. 1985.

3Подробнеео «metafiction» см.: Waugh Р. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York, 1984; Hutcheon L. Narcissic Narrative: The Metafictional Paradox. London and New York, 1984.

4 В частности, метафикциональные приемы, причем в их «булгаковской» версии, активно использовали братья Стругацкие («Хромая судьба», «Отягощенные злом» и др.). См. об этом в моей статье «Стругацкие и фантастика текста» (Звезда. 2000. № 7).