

Любовь Кихней, Виталий Гавриков

**Проза Льва Наумова  
в контексте  
«мистического реализма»  
в русской литературе  
XX–XXI веков**



Москва — Амстердам

Тардис

2020

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2)64  
К45

*Научное издание*

**Кихней Л. Г., Гавриков В. А.**

К 45 Проза Льва Наумова в контексте «мистического реализма» в русской литературе XX–XXI веков: Монография / Любовь Кихней, Виталий Гавриков. — М., Амстердам: Тардис, 2020. — 240 с.

ISBN 978-5-90562-316-5 (рус.)

ISBN 978-90-5776-237-6 (нид.)

В монографии делается попытка теоретически обосновать «мистический реализм» как особое художественное явление русской литературы XX–XXI веков, а также сопоставить его с другими видами «нереалистической» словесности. В центре исследования творчество современного писателя Льва Наумова, представляющее собой своеобразный срез нереалистических тенденций в русской прозе, поскольку художественный метод автора балансирует на грани «твердого» реализма, мистического реализма, неомодернизма, фантастики, притчи, сказки и альтернативной истории. В книге рассматриваются особенности метода Наумова, а также его стиля, персонажной системы, «образа рассказчика», элементов гипертекстуальности и структуры художественного хронотопа.

**УДК 821.161.1**

**ББК 83.3(2)64**

ISBN 978-5-905623-16-5 (рус.) © Кихней Л. Г., Гавриков В. А., 2020

ISBN 978-90-5776-237-6 (нид.) © КИ «Тардис», 2020

## Введение

**В** современной русской литературе нереалистическая проза — одно из наиболее крупных направлений. Магический реализм, духовный реализм, неомодернизм, постмодернизм, неомифологическая проза, фэнтези, фантастика... — эти и многие другие течения и «жанры» порой повергают теоретиков в сомнения и наводят на дискуссии. Какую им дать дефиницию? Как отделить одно явление от другого? Существует ли бесспорная граница между этими феноменами? Как идентифицировать того или иного автора, к какой традиции его приписать? Порой один и тот же роман аттестуется с разных позиций, что уж говорить о «большом контексте». Если взять просто перечисление персоналий, относимых современным литературоведением к нереалистическому «кластеру», то и здесь мы не обнаружим единого мнения. В этом многообразии подходов и тенденций интересным видится творчество Льва Наумова — современного писателя, аккумулирующего разные элементы подобных направлений и балансирующего на грани «твердого» реализма, неомодернизма, фантастики, причти, сказки, альтернативной истории... Творчество этого автора может рассматриваться как своеобразный срез нереалистических тенденций в современной русской прозе.

Помимо прочего, Лев Наумов известен как современный драматург, пьесы которого ставятся не только в России, но и в дальнем зарубежье. По произведениям писателя выпущено несколько радиоспектаклей на «Радио Культура» и «Радио России». Он — лауреат Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица» (2009) за пьесу «Однажды в Манчжурии», а также международного конкурса драматургии «ЛитоДрама» (2011) за пьесу «...Ergo Sum». Таким образом, довольно долго Наумов работал в области драматургии, пока в 2014 году не увидела свет его книга «Шепот забытых букв», включающая двадцать один рассказ, в след за ней, в 2018 году, вышел сборник «Гипотеза Дедала», состоящий из двадцати трех коротких прозаических произведений. О рассказах, включенных в эти две книги, и пойдет речь в настоящей монографии. В 2014 году «Шепот забытых букв» был номинирован на Царскосельскую художественную премию, в итоге став ее лауреатом. Таким образом, тесты Наумова — уже оцененное, но еще не раскрытое критиками и учеными явление современной художественной словесности.

Наверное, следует согласиться с некоторыми комментаторами наумовских произведений: первый — скользкий взгляд — вызывает ассоциации с Борхесом. Но это лишь поверхностно, как говорится, в формате наиболее явных ассоциаций. Например, видеоблогер Дмитрий Гасин именно Борхеса и Пелевина называет в числе наиболее вероятных предшественников Наумова, оказавших на писателя наибольшее влияние<sup>1</sup>. Но, по сути, любая короткая проза с трансцендентально-притчевым и отчасти фантастическим сюжетом (Гофман, По, Одоевский..., вплоть до

---

1 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5-0DQJdIoQ](https://www.youtube.com/watch?v=_5-0DQJdIoQ)

того же Борхеса) имеет свои точки пересечения с тем, что делает Лев Наумов.

А есть еще традиция так называемой «твердой» научной фантастики, с которой у Наумова особые счеты. Например, мы можем взять поздние сборники рассказов Бредбери — и «что-то наумовское» в них прослеживается. А есть еще Гарри Каттнер, Альфред Бестер или даже современный классик Тед Чан... Везде возникают точки соприкосновения, но нигде нет наложения. Иными словами, перед нами случай, когда гораздо удобнее имманентно типологизировать художественный мир, чем встраивать его в уже имеющиеся парадигмы и схемы. В этой связи показательны слова Дмитрия Быкова из предисловия к сборнику «Шепот забытых букв»: «Я затрудняюсь назвать традицию, к которой принадлежит Наумов». Возможно, это лучшая похвала, которой может быть удостоен современный писатель.

Творческий метод Льва Наумова так был охарактеризован Юрием Арабовым (также в предисловии к изданию): «Наумов проводит медицинскую реанимацию текста с помощью истории, философии и географии, вторгающихся в его художественную ткань». Быков словно продолжает эту мысль: «Пьесы и рассказы Наумова — в первую очередь умные...» Подобные произведения, добавим, являются замечательным материалом для филологического анализа, так как филолог всегда хочет чего-то слоеного, с двойным дном, чего-то явленного в подтексте и между строк. Но такая писательская стратегия — еще и опасность для автора, ведь непростая литература в обществе потребления — не самый ходовой «товар».

Максим Горький некогда говорил: «Сильного — не любят на Руси, и отчасти поэтому сильный человек не живуч у нас. Не любит его жизнь, не любит литература, всячески

исхищряясь запутать крепкую волю в противоречиях, загнать ее в темный угол неразрешимого, вообще — низвести пониже, в уровень с позорными условиями жизни, низвести и сломать» («Несвоевременные мысли»). Эти слова справедливы в отношении не только сильного, но и умного...

Существует и вторая проблема. Умную книгу читать не так просто, ее не проглотить, если автор намеренно не насыщает ее чем-то гедонистическим, если он не стремится к хлесткому, острому сюжету. Наумов не гонится за внешними эффектами, выстраивает свои, в общем-то, короткие рассказы неторопливо, с расстановкой. Человек, привыкший к «экшену», может сломать себе зубы об эти тексты. И это не безоговорочный плюс. Для кого-то, даже осязаемый минус.

Итак, Наумов как писатель весьма специфичен, если, конечно, говорить только о рассказах. Например, пьеса «Однажды в Манчжурии» написана совсем в ином ключе. Это такой психологический триллер с закрученным сюжетом, который держит читателя / зрителя от первой до последней фразы. То есть Наумов движется вперед по нескольким путям одновременно, и кто знает, какой из них окажется восходящим. Сегодня мы присутствуем при рождении литературного факта по имени «проза Льва Наумова». Однако лишь наши потомки смогут узнать, насколько яркой светлой сверхновой, что зажглась на российском литературном небосводе десятилетие назад. Попробуем же не только рассмотреть основные вехи творческого наследия автора, но и хотя бы бегло встроить его в «мистический» литературный процесс последнего века. То есть сопоставить с рядом классиков и современников, чье творчество имеет как реалистическую, так и мистическую составляющие. В этом состоит первейшая задача настоящей книги.

# **Глава I. Мистический реализм в русской литературе**

## **§1. Мистический реализм в классической русской прозе. Случаи Бориса Зайцева, Ивана Шмелева, Ивана Бунина**

**С**уществует множество терминов, обозначающих наличие в реалистическом повествовании трансцендентальных (мистических) элементов. Наиболее популярными являются следующие: магический реализм, фантастический реализм, духовный реализм, мистический реализм, метафизический реализм, трансцендентальный реализм, христианский реализм, идеалистический реализм (идеал-реализм)... Чем же характеризуются книги, которые написаны указанными методами<sup>2</sup> или в которых присутствуют их элементы? В первую очередь — чудесами, особыми событийными вкраплениями, которые никак не увязываются с материализмом,

---

<sup>2</sup> Здесь и далее термин «метод» понимается в огласовке Н. А. Гуляева, который определяет его, как «категорию эстетическую и глубоко содержательную. <...> Он получает воплощение, как в идейном строе произведения, так и в принципе построения образа, сюжета, композиции, языка. Метод — это понимание и воспроизведение действительности в соответствии с особенностями художественного мышления и эстетического идеала». Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1985. С. 174–179.

не вписываются в так называемую «научную картину мира». Такие очевидные нарушения законов природы могут быть мотивированы или специальной авторской мировоззренческой позицией или самими «запросами» текста: его структурой, идеологической «подложкой», особенностями референции и т. д.

В мировой литературе многие писатели прибегают к различным проявлениям трансцендентального, мистического, необъяснимого. Интенциональный ракурс таких высказываний бывает разным: от авторского «недоверия» до выражения реально существующих — в авторской модальности — инобытийных сущностей, явлений, процессов. Используемые для обозначения такой мистической «подложки» термины, подчас кажутся оксюморонами (хотя в некоторых случаях таковыми не являются). Наверное, наиболее известный среди них — «магический реализм». При этом если вчитаться во многие произведения, написанные этим методом, можно убедиться, что понятие «реализм» используется по отношению к ним скорее условно.

Существует два подхода к употреблению данного термина. Некоторые ученые применяют его исключительно при исследовании латиноамериканской прозы, другие считают феномен более широким, наднациональным явлением. Одной из важнейших особенностей «магическо-реалистических» произведений является принципиальная возможность чуда, его буквальная реальность, что отличает рассматриваемое понятие от некоторых других ему подобных. При этом — по крайней мере, на русской почве — не вполне адекватным видится термин «магический», ведь магия представляет собой колдовство, волхование, а «магический реализм» далеко не всегда соприкасается с этими категориями.

Обсуждаемый термин использует Н. А. Бердяев в статье «Декадентство и мистический реализм». Он говорит о том, что живой, подлинный мистицизм нужно отделять от художественных «туманностей», за которыми не стоит высшей потусторонней реальности: «Страшно становится, когда перестаешь реально различать мистические слова от мистической действительности, литературу от бытия, рафинированных позитивистов от подлинных мистиков, когда все покрывается дымкой, когда туманность тонкого позитивизма начинает походить на мистику»<sup>3</sup>. Поэтому мистическое оказывается у мыслителя не фантазийным и умозрительным, а в высшей степени реальным: «Опасность академического, литературного отношения к мистике — в полном отсутствии реализма»<sup>4</sup>. То есть, по Бердяеву, слова «мистика» и «реализм» — синонимы, а «вымысел» и «мистика» — антонимы.

Современные исследователи, работающие с классической русской прозой, также пользуются «бердяевским» термином. А. В. Злочевская пишет: «Внутренняя логика мистического реализма предполагает особенного героя — личность, живущую не в реальности „жизни действительной“, а на грани „двоемирия“, на пороге инобытия и субъективно устремленную в „потусторонность“»<sup>5</sup>. В работе А. В. Злочевской важен ракурс, который она использует при трактовке

---

3 Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции: статьи по общественной и религиозной психологии (1907–1909 г.). СПб., 1910. С. 16.

4 Там же.

5 Злочевская А. В. Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе — В. Набоков — М. Булгаков // Богослов.ru. <http://archive.bogoslov.ru/text/352754.html>.

интересного нам термина. Речь идет о «ментальной мистичности», то есть потустороннее постигается умозрительно, оно не вторгается в реальность. Таким образом, в центре «мистического реализма», по А. В. Злочевской, сознание творческой личности, способной узреть в посюстороннем потустороннее: «В конце 20-х — в 30-е гг. XX в. мистический реализм обрел новые черты: интерес к иррациональному подтексту „жизни действительной“ утрачивает приоритет. Сам творческий акт, сочинительство, понимаемое как сотворение новой реальности, подчиняет себе трансцендентные прозрения автора. Модель „двоемирия“ оказалась оптимальной для решения сверхзадачи нового искусства — воссоздания бытия творящего сознания автора, устремленного к проникновению в сокровенный мистический смысл бытия»<sup>6</sup>. Самыми яркими представителями мистического реализма XX века исследовательница называет Германа Гессе, Владимира Набокова и Михаила Булгакова.

Отдельного внимания заслуживает термин «духовный реализм», который был тщательно отрефлектирован А. М. Любомудровым. Он пишет: «Духовный реализм — художественное восприятие и отображение реального присутствия Творца в мире»<sup>7</sup>. Таким образом, в центре «духовного реализма» находится писательское сознание, авторское восприятие происходящего в мире, мировоззренческая модальность. Ученый отмечает: «Представляется плодотворным и оправданным дальнейшее активное введение в научный оборот дефиниции „духовный реализм“, наиболее точно характеризующей суть описываемого

---

6 Там же.

7 Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003. С. 6.

явления культуры — художественного освоения духовной реальности, т. е. реальности духовного уровня мироздания и духовной сферы бытия человека»<sup>8</sup>. Главное здесь — художественное постижение и отражение высшей реальности, находящейся за гранью этого мира. Задача автора (повествователя) — стать медиатором, способным «конвертировать» потусторонние смыслы знаками, доступными «дольнему» воспринимающему сознанию.

Итак, даже не погружаясь глубоко в теоретические исследования различных «потусторонних» реализмов, можно сделать вывод о том, что ученые далеко не всегда сходятся во мнении, что же понимать под определением «мистический», «магический» (то есть «нереалистический») и т. д. На наш взгляд, существует три группы значений, которые наиболее часто подразумеваются при использовании рассмотренных выше терминов. Во-первых, «нереалистическим» может быть назван особый внутренний мир героя. Обладающий им субъект умеет видеть в реальном нечто сверхреальное, порой, будучи убежденным в потусторонней действительности этого сверхреального, а иногда художественно создавая инобытийное пространство.

Во-вторых, «нереалистическое» может иметь не только умозрительное приращение, но и сообщаться с действительностью посредством намеков, тайных знаков, пророчеств. Говоря иначе, такие сверхреальные знаки, в зависимости от модальности воспринимающего их сознания, могут, с одной стороны, казаться посланиями из сферы потустороннего, а с другой, представляться лишь удивительными совпадениями или пока не объясненными наукой феноменами.

---

8 Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.: 2003. С. 38.

В-третьих, случаи, когда в реалистическое повествование вторгается «прямое чудо», происходит нечто невозможное, исходя из «научной картины мира». Что это за чудеса? Это необъяснимые исцеления, фантастические спасения, мгновенные перемещения в пространстве или во времени и т. д.

Если рассмотреть эти три типа с позиции условного скептика, то первая сверхреальность не вызывает у него никакого доверия, так как верифицируется лишь «в пределах» идеалистического сознания. Иными словами, является «бредом ума» и безоговорочно отвергается. Вторая сверхреальность имеет некоторую «доказательную базу», но все равно отвергается как маловероятная, ведь здесь речь идет не о верификации, а об интерпретации. Третья — чудо, нарушение привычного хода вещей. Здесь уже скептический ум может «сдаться» и принять реальность такого факта, ибо наличие самого факта неоспоримо, хоть и с определенными оговорками. Например, скептик может предположить, что перед нами не чудо, а пока еще не познанная наукой закономерность.

Не сложно заметить, что «самыми нереальными», бросающими вызов материалистическому детерминизму, являются именно третьи случаи. В них, условно говоря, «мистицизм» явлен в своих наиболее радикальных проявлениях. Понятно, что писатели-реалисты будут обходить стороной подобные факты, чтобы оставаться в рамках классических дефиниций жанра. Нужно иметь смелость, чтобы не в намеках, не в подтекстах, а прямо и воочию внедрить в реалистическую книгу такой «инородный» материал. В этой связи, например, роман «Сто лет одиночества» представляет собой редкое реалистическое (или «реалистическое»?) произведение, содержащее чудеса. Правда, притчево-мифологическое повествование Маркеса не

слишком противится таким трансцендентальным интерполяциям. Главное из чудес — вознесение Ремедиос на небо — все-таки встроено в общий «идеологический контекст», авторскую модальность, которая, на наш взгляд, все же не соответствует определению «реалистическая».

Совсем другое дело — автобиографическая (!) проза Бориса Зайцева. В тетралогии «Путешествие Глеба» также есть несколько эпизодов, которые прочитываются как чудесные, то есть напрямую связанные с категорией чуда. Однако модальность зайцевского высказывания иная, чему у Маркеса: перед нами изложение жизненных фактов, пусть и несколько переработанное в художественном ключе. Таким образом, Маркес «играет» в реальность, у него нет автобиографической подлинности, хотя, конечно, сама видимая достоверность для него важна и произведение имеет элементы «исторической летописи». Тем не менее, перед нами, скорее неомиф.

Рассмотрим же чудесные события в тетралогии «Путешествие Глеба» на конкретных примерах. Нам удалось отыскать три таковых. Первое связано со спасением Глеба от тяжелой болезни, выглядевшей как неизлечимая. Характеризуя состояние героя, автор отмечает: «казалось, все было потеряно». Один лишь человек продолжал верить в чудо — Элли. И чудо произошло: «в смертный час» (именно так об этом моменте говорит Зайцев) она кладет Глебу на грудь икону Николая Чудотворца, и к утру больной возвращается к жизни.

Второе чудо также явлено Николаем Мирликийским — это спасение Сони («Собачки»). Она заблудилась в непроглядном выюжном пространстве, лошадь сбилась с наезженной дороги, гибель была неизбежна... Соня начинает молиться. И вдруг появляется старичок в розвальнях, который молча указывает путь к спасению: сопровождает Соню до одной

из ближайших деревень. Чудесный старичок проехал через деревню и исчез. Когда Соня попыталась выяснить, обратили ли внимание кто-то из местных жителей на этого странного человека в розвальнях, оказалось, что видим он был только для спасенных. Впоследствии Соня в беседе с Ксаной прямо сказала, что это был Николай Чудотворец.

Третий случай произошел перед смертью Воленьки — друга Глеба и Элли. Последняя у двери воленькиной квартиры увидела большой гроб. Он был приставлен к стене, рядом находилась крышка с газетовыми кистями. Элли подумала, что Воленька умер, но, обнаружив, что он, хотя и ослаб, но все же жив, тут же выбежала из квартиры на лестницу — гроба на месте не было. Через некоторое время болезнь взяла свое: Воленька умер, и, придя на прощание с ним, Элли увидела в точности такой же — до мелочей — гроб, который прежде был явлен ей в странном видении. Глеб объяснил ей, что она «вышла из времени», то есть переместилась в будущее: правда, из контекста не вполне понятно, речь идет о физическом или ментальном путешествии.

Подчеркнем, что здесь речь идет не о втором нашем типе, а о третьем, так как, во-первых, еще до смерти Воленьки и изготовления гроба Элли озвучила свое видение в подробностях (то есть речь не идет о ложной памяти). Во-вторых, перед нами не аллегорическое предсказание, подобное, допустим, видению библейского фараона (семь тощих и семь тучных коров), которое требует расшифровки. Ведь где интерпретация, там возможны сомнения в истинности пророчества. В данном же случае никакой аллегории нет, смысл однозначен.

Вторжение чудесного в реалистическое повествование у Зайцева было уже замечено А. М. Любомудровым, правда, он упоминает об одном эпизоде: «Зайцев часто говорил о

Промысле, но не рисковал прямо вводить его в художественные тексты, не изображал непосредственных чудотворений, помощь святого или явное вмешательство в судьбу высших сил (упоминание об исцелении от иконы есть только в тетралогии „Путешествие Глеба“)»<sup>9</sup>.

Таким образом, перед нами редкий случай, когда в реалистической автобиографической прозе появляются явно мистические эпизоды, которые не просто намекают на существование трансцендентального инобытия, а показывают его властное вторжение в действительность. То есть речь идет именно о категории чуда<sup>10</sup>.

Иван Шмелев также был верующим, православным человеком, поэтому модальность его повествования, в том числе и автобиографического, во многом схожа с позицией Зайцева. Однако, если мы возьмем «Лето Господне», то убедимся, что Шмелев здесь не идет дальше нашего второго типа: мистических предзнаменований. Хотя и их можно назвать «чудесными», так как они поразительным образом сбываются.

Так, юродивая Пелагея Ивановна одной из девушек, Маше, напророчила свадьбу: «Что, малинка... готова перинка?» А отцу главного героя — скорую смерть: «Кому пост, а кому погост!» Да и о своей кончине Пелагея Ивановна высказалась, в общем-то, недвусмысленно: «На паре-то на масленой

---

9 Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб.:, 2003. С. 233.

10 См. об этом статью: Гавриков В. А. «Чудесный Реализм» в прозе Зайцева, Шмелева, Бунина (в контексте магического реализма, фантастического реализма, мистического реализма, духовного реализма и т. д.) // Вестник РУДН. Серия: литературоведение, журналистика. 2019. № 1. Т. 24. С. 35–42.

катают». Как поясняет автор, именно во время масленицы, именно на паре повезли юродивую на кладбище. Предсказала она и грядущую болезнь хозяина: «Надо, надо ледку... горячая голова... остынет». Именно льдом обкладывали голову Ваниного отца после несчастного случая. Автор несколько раз возвращается к этим пророчествам, то есть мистические предвестия грядущих бед становятся важной сюжетной «скрепой» в романе.

Еще одно мрачное предзнаменование — зацветшее комнатное растение под названием «арма», которое в семье все называли «страшный змеиный цвет». Как отмечается в тексте, цветет оно очень редко, следующий раз ожидается лет через двадцать-тридцать. Когда вдруг расцветает «арма», все в доме со страхом предчувствуют грядущее несчастье, и оно не заставляет себя ждать — разбивается отец главного героя, глава семьи от травмы так и не оправится...

Если тексты Зайцева и Шмелева буквально насыщены прямыми и скрытыми следами, скажем так, православного мировоззрения, то у Бунина все не столь однозначно. Однако и у него можно отыскать элементы «чудесного реализма». Например, в рассказе «Чаша жизни», который «прочитывается», безусловно, как реалистическое, а не, скажем, неомифологическое или притчевое повествование, есть интересный эпизод. Юродивый Яша, повстречав Александру Васильевну, супругу одного из главных персонажей, предсказывает ей скорую смерть, но делает это иносказательно. Во-первых, он восклицает: «Радуйся, Афродита Розоперстая!» Это выражение, вероятно, связано с библейской историей, а конкретно, с крестными муками Христа: когда перед распятием над Ним глумились солдаты, они становились на колени и говорили: «Радуйся,

Царь Иудейский!» Таким образом, императив «радуйся» является своеобразным смысловым «перевертышем»: пророчество явно не радостное.

Кроме того, юродивый сунул ей в руку «четыре щепочки, связанные лычком». Этот образ прочитывается как символ гроба: четыре объединенных щепочки — четыре гробовых доски. Через месяц пророчество сбылось: Александру Васильевну «задавили, замяли в толпе».

О третьем типе событий, связанных с мистическими переживаниями героев прозы Зайцева, Шмелева, Бунина и других писателей, мы говорить не будем, так как это слишком обширный вопрос. Хотя, в прозе первых двоих множество подобных ментальных мистических прозрений, связанных, например, с осознанием красоты творения и всемогущества Создателя.

Любопытно сравнить рассмотренные проявления «чудесного реализма» с творчеством классиков, работавших на ином «идеологическом поле». Метод Чехова можно назвать материалистическим, понимая, конечно, условность таких ярлыков. И все же мистика у него нарочито вытеснена из сферы авторской модальности.

Показателен в этой связи эпизод из повести «Степь». Один из героев произведения Пантелей рассказывает страшные истории о том, как разбойники убивают купцов. Он и сам оказывается участником одной из таких историй: в тот самый миг, когда убийцы уже собирались расправиться с Пантелеем и его знакомым торговцем, в окошко кто-то сильно постучал и позвал пантелеева товарища по имени-отчеству. Злодеи испугались, жизни оказались спасены. Однако обнаружить постучавшего не удалось, Пантелей сказал, что это был «угодник божий или ангел». В принципе на этом можно было и завершить высказывание — пусть читатель сам решает, правда это или вымысел.

Однако Чехов нарочито уничтожает даже призрачную тень мистицизма своим последующим комментарием, в котором он указывает на то, что во всех подобных историях «одинаково чувствовался вымысел», что Пантелей услышал эти рассказы от кого-нибудь другого или «сам сочинил», что он отдавал предпочтение фантазиям и никогда не говорил о том, что было пережито им на самом деле.

Итак, в русской классической прозе есть ряд реалистических произведений с чудесными событийными вкраплениями. Такие чудеса связаны с очевидным нарушением законов природы, не поддаются интерпретации с позиции материализма и не вписываются в «научную картину мира». Подобные мистические события — в авторской модальности — не вымысел, а отражение потустороннего мира, многими нитями связанного с познаваемой реальностью. Таким образом, выделенный нами «чудесный реализм» есть лишь частный случай более широкого понятия (допустим, «духовного реализма»), обозначающего мистическую авторскую модальность в реалистическом повествовании. То же можно сказать и о «магическом реализме»: не всегда мистические события связаны с магией, ворожбой, волхованием. Поэтому корневым термином, поглощающим все другие, более узкие — «магический», «чудесный», «духовный» — является «мистический реализм». Его мы и будем использовать в качестве основного. Такой подход и подобное разделение потребуются нам для того, чтобы показать спектр мистических «инкарнаций», явленных в прозе Льва Наумова, да и в целом, в современной русской литературе.

## §2. Мистическое слово у акмеистов Николая Гумилева и Анны Ахматовой

«**К** онквистадор в панцире железном», рыцарь, путешественник, Дон Жуан, воин, визионер, грезящий над сюжетами мировой истории и культуры...

Николай Степанович Гумилев — один из самых ярких поэтов Серебряного века, блестящий критик, драматург и прозаик.

Ранняя гибель (в 35 лет) оборвала небывалый поэтический взлет Гумилева и положила начало культурологическим «мифам» о нем как, с одной стороны, мистике, оккультисте, «идушем путями зла» (по выражению С. А. Слободнюка), с другой, как о поэте православного толка, воплощающем в своем творчестве сугубо христианские ценности (согласно концепции Ю. В. Зобнина). Любопытно, что творчество Гумилева дает основание для обеих интерпретаций: в нем христианская символика соседствует с восточными мотивами и отсылками к теософским мистериальным традициям. Это объясняется тем, что Гумилев по своей природе — поэт синтетического склада, духовный мыслитель, находящийся в постоянном поиске и обращающийся в своем творчестве к совершенно разным, порой даже «враждующим» философским, религиозным, культурно-мифологическим системам

(православию, масонству, зороастризму, восточным школам и др.).

Фактически, уже в раннем творчестве поэта обозначились те философско-эстетические установки, которые стали стержневыми на протяжении всего его творчества, обусловив целостность поэтического мировоззрения. В первую очередь, у него формируется подход к слову как к «магической» субстанции. Это, как следствие, обусловило интерес к оккультным доктринам. Напомним, что в основе оккультизма лежит вера в принципиальную возможность постичь сокровенные глубины бытия, и в этом процессе одна из главных ролей отведена слову, так как оно во многих мистических учениях признается тайной действенной силой и священной ценностью. Слово наделяется магическими потенциями и возможностями пресуществления себя и окружающего мира. Так и у Гумилева слово стремится обрести магические функции, вследствие этого его стих уже на ритмико-фоническом уровне становится необычайно завораживающим и суггестивным.

Конечно, интерес поэта к магии носил не утилитарно-практический характер, а, видимо, был обусловлен философско-эстетическими установками. Ими же продиктовано обращение Гумилева к масонскому учению. Ему оказались близки этические идеи масонов, послужившие для него некоей моделью акмеистического творчества, в том числе — собственного. Так, например, «грубый, необработанный камень», который масоны рассматривали, как символ человеческого общества, становится в творчестве Гумилева метафорой обыкновенного слова, слова-сырца, которое требует скрупулезного и кропотливого труда поэта-зодчего, прежде чем превратиться в прекрасное произведение искусства. Построение Соломонова Храма (главная

мифологема масонской доктрины) у Гумилева становится метафорой создания гармоничного стихотворения. Сам поэт предстает как харизматический лидер, связанный с божественными энергиями Логоса и как мастер-ремесленник, трудящийся в поте лица (см. «Иногда я бываю печален...», «Средневековье», «Молитва мастеров»).

В основе «архитектурных метафор», обусловленных мистическими представлениями раннего Гумилева о сущности поэзии как об «эстетической магии», лежит концепция преодоления словесного «материала», которая в рамках его художественной онтологии соотносится с мыслью о мужественном преодолении жизни с помощью волевого усилия. Отсюда в его поэзии проистекает апология сильной личности («сверхчеловека»), неразрывно связанная с мотивом пути, часто понимаемого в мистическом ключе (ср., например, «Все ясно для чистого взора...»).

Тема пути обозначена уже в самом названии первого, во многом символистски-подражательного сборника «Путь конквистадоров». Характерно, что в лирической образности этой книги угадывается влияние Ницше на формирование личности поэта, создающего себя, по верному наблюдению Н. А. Богомолова, по типу сверхчеловека<sup>11</sup> — мага, сновидца и жизнетворца, способного претворить мечту в действительность (ср. в стихотворении «Я конквистадор в панцире железном», открывающем книгу: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам / И песней битв любовно зачарую»).

Не случайно Гумилев включает в сборник стихотворение «Песнь Заратустры» как своего рода духовное

---

<sup>11</sup> Богомолов Н. А. Читатель книг // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 11.

провозвестие и творческую программу, а в заключительной части книги «Романтические цветы» (1908) он обращается к героям прошлых эпох, чья жизнь овеяна легендами (см. «Основатели», «Помпей у пиратов», «Мореплаватель Павзаний...»). При этом автор не ставит перед собой цели нарисовать «исторические картинки», его задача — найти культурологические соответствия для собственной концепции человека-жизнетворца (разработка которой имеет все тот же психологически-знаковый смысл преодоления собственного душевного надлома). Поэтому все его легендарные герои обладают свободной волей, позволяющей «переломить», казалось бы, самые непреодолимые ситуации. Даже в безвыходных обстоятельствах «любимцы веков» отстаивают «несравненное право» на выбор, вплоть до последней привилегии «самому выбирать себе смерть» (ср. стихотворение «Выбор»).

Именно мотив преодоления становится магистральным, как в сборнике «Жемчуга» (1910). Герои этой книги — яркие, харизматические лидеры, покорители пространств, искатели новых земель. Причем путь, как преодоление географических расстояний, здесь нередко оказывается одновременно и путешествием в глубины культуры и исторической памяти (см. «Старый конквистадор», «Варвары», «Дон Жуан», циклы «Возвращение Одиссея» и «Капитаны»), равно как и мистическим погружением в недра духа (см. «Одержимый», «Христос», «Путешествие в Китай», «Северный раджа», «Одиночество», «Правый путь»). Отсюда образная парадигма и сам хронотоп «пути» обретают у поэта символический смысл. Ср. «В пути»: «Кончено время игры, / Дважды цветам не цвести, / Тень от гигантской горы / Пала на нашем пути. / Область унынья и слез — / Скалы с обеих сторон / И оголенный утес, /

Где распростерся дракон». Дорога связана у Гумилева не только с преодолением пространственных препятствий, но и духовно-временных, главным из которых оказывается ограниченность человеческой жизни смертью. При этом будущее, если даже оно чревато гибелью, для героев-пассионариев более привлекательно, чем прекрасное прошлое. Ср. «В пути»: «Лучше слепое Ничто, / Чем золотое Вчера». Путешествие по культурным пространствам на протяжении сборника в конечном счете приводит к попытке синтеза культурных реалий в рамках одного стихотворения «Сон Адама», в котором, в «эоническом»<sup>12</sup> сновидении перво-человека, как бы развернуто время всемирной истории, что предваряет технику работы с культурно-мифологическими архетипами в поздней поэзии Гумилева.

В стихотворении «Я верил, я думал...» лирический герой приходит к выводу, что его прежний путь, мыслившийся им как путь покорения вершин, обернулся (вследствие непомерной гордости) падением в бездну. Ср. «...И если я ведаю тайны — поэт, чародей, / Властитель вселенной, — тем будет страшнее паденье». Выход из этой тупиковой ситуации автору видится в обращении к восточному мирозерцанию, снимающему все оппозиции между миром и человеком. Вот почему в финале стихотворения возникает образ сердца-колокольчика, символизирующего гармоническое слияние «всего со всем»: «И вот мне приснилось, что сердце мое не болит, / Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае / На пагоде пестрой... Висит и приветно звенит, / В эмалевом

---

12 Эон (в переводе с греч. — «век») — в христианской философии некое «свернутое» время до сотворения мира, включающее в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине.

небе, дразня журавлиные стаи». Интерес к восточной, в частности, древней китайской философии не угасал у Гумилева и в дальнейшем, подогревая его тягу к китайскому искусству. Не случайно в 1918 г. он выпускает небольшой сборник вольных переводов и подражаний древнекитайским поэтам «Фарфоровый павильон».

Грядущая война обусловила новые жизнетворческие возможности для лирического героя Гумилева. В сборнике «Колчан» (1916) он обрел себя, а его путь стал предначертанным едва ли не в религиозном смысле. Характерно, что в этой книге автор отходит от оккультно-мистических представлений и обращается к христианской этике, впрочем, причудливо сплавленной с безумной жадной жизни и любви (ср. «Я не прожил, я протомился...»). Духовный перелом, пережитый поэтом, отражен в центральном стихотворении сборника, тексте «Пятистопные ямбы»: «И в реве человеческой толпы, / В гуденье проезжающих орудий, / В немолчном зове боевой трубы / Я вдруг услышал песнь моей судьбы / И побежал, куда бежали люди, / Покорно повторяя: „Буди, буди“».

Отсюда изменение статуса и даже функций религиозных мотивов, которые ранее играли орнаментальную роль, а теперь стали духовным фундаментом, «точкой опоры»: «...Глас Бога слышит в воинской тревоге / И Божьими зовет свои дороги».

В стихотворениях, воплощающих пафос войны, победы, философии боя («Война», «Наступление», «Пятистопные ямбы», «Второй год» и др.), когда перед лицом смертельной опасности восходит «солнце духа» (см. одноименное стихотворение), отдельная личность в экстатическом напряжении своих духовных сил становится частицей «соборного целого» (см. «Наступление»). Гумилев самые грубые,

будничные военные реалии (ср. «...Мы четвертый день наступаем, / Мы не ели четыре дня») подает как высокую «мистерию духа», что влечет за собой преобразование обычной лексики, ее наполнение жизненной энергией и едва ли не профетическим смыслом. Не случайно ратные подвиги защитников Отечества мифологически проецировались на образ Георгия Победоносца и других христианских святых.

С изменением характера лирического переживания, вмещающего в себя и над-личностные смыслы, изменяется и трактовка жизненного пути, который интерпретируется как возвращение к своей подлинной природе и духовной родине (см. «Возвращение»). Отсюда переплетение исповедальных мотивов с лирико-философскими размышлениями о мире и своем месте в нем. Ср. во «Фра Беато Анджелико»: «Есть Бог, есть мир, они живут вовек, / А жизнь людей — мгновенна и убога, / Но все в себе вмещает человек, / Который любит мир и верит в Бога».

Христианские мотивы и отсылки к евангельским текстам появляются и в «Костре» (ср. «Я и Вы»). Однако здесь Гумилев разрабатывает их и в историософском ключе. Осмысляя в сборнике «Костер» (1918) современную действительность в свете революционной катастрофы, постигшей Россию, Гумилев, как и Мандельштам в «Tristia», трактует происходящее, словно стихийный взрыв, несущий в себе зерна хаоса и демонизма. Он видит в этом «взрыве» возрождение неких хтонических сил, дремлющих до поры до времени в национальном сознании. Для объяснения подобных разрушительных процессов он обращается к древнерусской истории и мифологии.

При этом стихия язычески-хлыстовской Руси воспринималась в синтезе с «азиатской», а точнее, с печенежьей ментальностью, на что указывает образ Соловья-разбойника,

скрытый в подтексте стихотворения «Мужик»: «Путь этот — светы и мраки, / Посвист разбойный в полях, / Ссоры, кровавые драки / В страшных, как сны, кабаках». Образ «страшных кабаков» не только развивает тему дионисийского разгула стихии, но и вводит мотив «мертвого» антихристианского пространства, противопоставленного в православной традиции церкви, как Божьему дому. Не случайно далее возникают два образа «креста», один из которых символизирует истинную православную веру, а второй — лжепророческое обаяние Распутина, «обворочившего» Российскую империю.

Явление распутинщины Гумилев, ни на йоту не отходя от реально-исторической конкретики (вплоть до совпадения биографических и портретных деталей), отождествляет с приходом Антихриста, который, по преданию, должен явиться в мир в мессианско-христианском обличи<sup>13</sup>. В то же время реально изображенная ситуация убийства Распутина (ср. «Что ж, православные, жгите, / Труп мой на темном мосту, / Пепел по ветру пустите...») по законам акмеистической философии и поэтики притягивает к себе типологически сходные исторические ситуации, например, смуту с казнью Гришки Отрепьева и последующим появлением бесчисленных двойников: «...В диком краю и убогом / Много таких мужиков. / Слышен по вашим дорогам / Радостный гул их шагов».

В поисках сил, способных усмирить русскую «стихийную вольницу», Гумилев обращается к историческому прошлому страны, в котором он находит аналогичную ситуацию хаотического разброда, конец которому был положен

---

13 Ср. типологические параллели с образом «мятежного» Иисуса Христа в «Двенадцати» А. Блока.

приходом к власти династии Рюриковичей, установившей государственный порядок. Этим объясняется появление «скандинавских» стихов (см. «Швеция», «Норвежские горы», «На северном море», «Стокгольм», позже — «Ольга»), где возникает «историософская эмблематика, определяющая полярные начала, взаимодействие которых обуславливает движение русской истории»<sup>14</sup>.

Констатируя в настоящем торжество «печенежьей» и «языческой» стихии над творческой «рюриковской» волей (см. «Швеция»), Гумилев воспринимает происходящее как вызов «творческим, аристократическим силам русского народа»<sup>15</sup>. В связи с этим современное «распадение» действительности, согласно гумилевской установке на преодоление «сопротивления материала», становится тем жизненным «сырьем», которое нужно превозмочь, демиургически преобразовать, как это было сделано в прошлом скандинавами.

Подобная «жизнетворческая» установка приводит Гумилева к ностальгической идее возрождения «рыцарских доблестей», воплотившейся в жанре «канцон», в мифопоэтических мотивах духовной власти друидов (см. «Канцона третья»), рыцарей тайных орденов, масонов, тема которых была заявлена еще в предшествующих книгах. Ср. в «Средневековье»: «...Встал храм, чернеющий во мраке, / Над сумрачными алтарями / Горели огненные знаки. / Торжественный, гранитнокрылый, / Он охранял наш город сонный, / В нем пели молоты и пилы, / В ночи работали масоны»). Отзвуки этой жизнестроительной и в каком-то

---

14 Зобнин Ю. В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева) // Николай Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 49.

15 Там же. С. 49.

смысле поэтократической утопии отозвались в проекте «Теории интегральной поэтики» и в докладе, под названием «Государственная власть должна принадлежать поэтам», прочтенном в Петроградском доме искусств.

Пытаясь осмыслить перелом в собственной судьбе, тесно, как оказалось, связанной со всеобщей участью, Гумилев обращается к «родовым истокам», неким архетипическим началам бытия. Концепция «родовой», «коллективной» памяти сформулирована в стихотворении «Прапамять». Ср. «Когда же, наконец, восставши / От сна, я буду снова я — / Простой индеец, задремавший / В священный вечер у ручья». В последнем двустишии возникает аллюзия на буддийский миф о просветлении Шакьямуни (Будды), осознавшего в состоянии медитации (сидя на берегу реки под деревом бодхи) сущность сансары как бесконечного круговорота перерождений.

Мотив гумилевской «прапамяти» проецируется на ряд религиозно-философских теорий: на буддистско-индуистскую доктрину о метемпсихозе («перерождении»), на платоновскую идею «прародины души»<sup>16</sup>, ницшеанскую концепцию «вечного возвращения», на христианские представления об «эонической вечности», на теософские представления о душе как о монаде, блуждающей в лабиринтах времени. Автор, учитывая большинство философских источников, о чем свидетельствует широчайший диапазон интертекстуальных отсылок, художественно

---

16 И. Одоевцева вспоминает следующее признание Гумилева, сделанное в последний период его жизни: «Только теперь, в самые последние месяцы, я начинаю по-настоящему проявлять себя таким, каким меня задумал Бог» (Одоевцева И. В. Так говорил Гумилев // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 321).

воплощает миф об индивидуальном бытии как о «реинкарнации» одной и той же духовной сущности в разных пространственно-временных континуумах и разных телесных обликах. Причем все эти блуждания по «временным закоулкам» имеют телеологический смысл, заключающийся в поиске своей духовной родины и своего истинного «я». Ср. «И понял, что я заблудился навеки / В слепых переходах пространств и времен, / А где-то струятся родимые реки, / К которым мне путь навсегда запрещен». Именно эти художественно-философские интенции получают свое продолжение в последнем сборнике Гумилева «Огненный столп».

«Огненный столп», вышедший в 1921 году — вершина творческого развития Гумилева. В нем синтезированы основные идеи предшествующих периодов и одновременно происходит прорыв в иную художественную реальность. Так уже само название сборника генерирует культурологические смыслы, соединяя в своей интертекстуальной семантике Запад и Восток, отсылая, как к христианским (а именно, к ветхозаветному «Исходу» и «Апокалипсису»<sup>17</sup>), так и к индоиранским (точнее — к зороастрийской

---

17 Ср. отмеченные Н. А. Богомоловым реминисцентные отсылки к «Книге Бытия»: «И двинулись <сыны Израилевы> из Сокхофа, и расположились станом в Ефаме, в конце пустыни. Господь же шел пред ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днем и ночью. Не отлучался столп облачный днем и *столп огненный* <курсив наш — Л. К., В. Г.> ночью от лица <всего> народа» (Исх. 13: 21–22); «И видел я другого ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные» (Откровение, 10: 1) (см.: Богомолов Н. А. Примечания // Гумилев Н.

метасимволике «огня»<sup>18)</sup> источникам, а также, одновременно, к буддистскому учению, где огненный столп входит в число символов Будды.

Интегральность, заданная в названии книги, реализуется в переплетении мотивов, представляющих разные культурно-исторические пласты (древнерусские, скандинавские, персо-индийские и др.) и различные религиозно-мифологические ментальности, выстраиваемые, в итоге, в концепцию русской культуры, как культуры синтетической, возникшей на пересечении различных национальных влияний. Одновременно установка на синтез приводит к тому, что Гумилев в сборнике создает онтологический миф, включающий в себя элементы, как эсхатологии, так и космогонии. Поэт творит собственную художественную миромодель, специфика которой в том, что в ней миф «конца», отражающий реалии эпохи и личной судьбы, одновременно оборачивается мифом «начала», «зарей» «какой-то новой жизни». Рельефнее всего эта авторская мифология воплотилась в стихотворениях «Шестое чувство», «Звездный ужас» и в незаконченной «Поэме начала», однако в скрытом виде она присутствует в большинстве произведений «Огненного столпа», обуславливая их трагедийное и вместе с тем профетическое звучание. При этом «апокалиптический»

---

Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 1. С. 536).

18 Зороастрийская (древнеперсидская) символика, возможно, была воспринята через посредничество Ф. Ницше, в трактате которого «Так говорил Заратустра» также появляется образ «огненного столпа» с явными апокалиптическими отсылками. Ср.: «Горе этому большому городу! — И я хотел бы уже видеть огненный столп, в котором он сгорает» (Цит. по: Богомолов Н. А. Примечания // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 1. С. 536).

миф на личностном уровне предстает как рок, телеологическая идея предначертанности «пути».

Историческое размышление Гумилева в «Огненном столпе» оказывается неразрывно связанным с новым пониманием личности, которая воплощает в себе конкретно-историческое, религиозно-мистическое и даже визионерски-провиденциальное начало. Не случайно сборник открывается стихотворением «Память», в котором лирический герой, анализируя свое прошлое, представляет бытие собственного «я», как интегральный знаменатель прежних существований — «колдовского ребенка», сверхчеловека, хотевшего стать «богом и царем», «мореплавателя и стрелка», «героя-воина», «угрюмого и упрямого зодчего». Но смена культурно-психологических ипостасей личности происходит не в иных — прошлых — жизнях (как это наблюдалось еще в «Костре»), а в рамках текущей, проживаемой поэтом. Причем залогом целостности личности оказывается память.

Автор, приходя к парадоксальному выводу, что «мы меняем души, не тела», самое последнее перевоплощение своей души — в смертный час — рисует в апокалиптической тональности с прозрачными отсылками к Откровению Иоанна Богослова: «Предо мной предстанет, мне неведом, / Путник, скрыв лицо; но все пойму, / Видя льва, стремящегося следом, / И орла, летящего к нему».

Трагическая тональность финала (ср. «Крикну я... но разве кто поможет, / Чтоб моя душа не умерла?»), отчуждающий христианский постулат о бессмертии души, преодолевается в «Шестом чувстве» (оригинальной вариации мифа «начала») и в триптихе «Душа и тело». Преодоление извечной антиномии «тела» и «души» происходит на внеличном, божественно-космическом уровне (ср. «Я,

тот, кто спит, и кроет глубина / Его невыразимое прозвание: / А вы, вы только слабый отсвет сна, / Бегущего на дне его сознания!»).

Финальные строчки триптиха «Душа и тело» варьируются в рефрене «Пьяного дервиша», включенного Гумилевым в персидский цикл. Строка: «Мир лишь луч от лика друга, все иное тень его!» — как указывает М. Л. Гаспаров, восходит к стихотворению персидского поэта XI века Насира Хосрова (ср. «Мир есть один из лучей от лика друга, все существа суть тень его»), и актуализирует идею «пустотности» нашего сознания и иллюзорности мира, специфически осмысляемую в духе философии Древнего Востока.

В «Огненном столпе» получает завершение и историческая проблематика, разрабатываемая в «Костре». Так, в стихотворении «Ольга» (посвященном Ольге Арбениной) автор выстраивает культурно-ассоциативный ряд образов: Эльга — Ольга — Олег — Валгалла — валькирии, фонетически и семантически сближенных; причем некоторые из них, как например, Олег, спрятаны в подтекст. Имя Ольга становится фундаментальным символом, знаком, отсылающим к расхожим сюжетам русской истории. Так, например, в тексте практически буквально воспроизводится известный из летописей эпизод мести княгини Ольги древлянам за жестокое убийство ее мужа, князя Игоря (ср. «Ольга, Ольга! — вопили древляне / С волосами желтыми, как мед, / Выцарапывая в раскаленной бане / Окровавленными ногтями ход»).

Этимологически имя Ольга восходит к именам Хельга или Эльга. «И то и другое имя, — пишет П. Флоренский, — пришли к нам из Скандинавии, и оба глубоко принятые русским народом и сделавшиеся именами особенно русскими, будучи усвоенными русским языком, претерпели

здесь звуковую переогласовку»<sup>19</sup>. Вот почему, стихотворение начинается именно с эмфатического клича: «Эльга, Эльга! — звучало над полями», — отсылающего к суровым реалиям военной жизни викингов, и только потом автор обращается к древнерусскому эпизоду мести княгини Ольги, как бы соотнося историческую хронологию с этимологической трансформацией имени.

Далее по ассоциативно-фонетическому принципу в тексте возникает отсылка к деяниям князя Олега, родственника Рюрика, совершившего удачный поход на Византию: «И за дальними морями чужими / Не уставала звенеть, / То же звонкое вызванивая имя, / Варяжская сталь в византийскую медь». Таким образом, именная парадигма Эльга — Ольга — Олег оказывается связанной с ключевыми эпизодами скандинавской и древнерусской истории, что «объясняет» этимологическую близость этих имен.

Затем имя «Ольга» переносит лирического героя из реального исторического прошлого в вымышленное, мифологическое пространство, в котором, по наблюдению Н. А. Оцупа, «Ольга, героиня русских летописей и легенд», сливается с героиней германского эпоса «Песнь о Нибелунгах»: «Ольга, как и Брюнгильда, жестоко мстит за смерть мужа»<sup>20</sup>. Отсюда сравнение Ольги с валькирией, воинственной девой, уносившей павших в битве героев в Вальгаллу (причем по фонетическому сближению все эти три имени также образуют мифолого-ономастическую парадигму). Ср. «Сумасшедших сводов Валгаллы / Славных битв и пиров я жду. <...> И валькирией надо мною, /

---

19 Флоренский П. Имена. М., 2001. С. 170.

20 Цит. по: Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 2001. С. 317.

Ольга, Ольга, кружишь ты». Знаменательно, что П. Флоренский, комментируя характерологическую семантику имени Ольга, также усматривал в носительницах этого имени «душевное строение девы валькирии»<sup>21</sup>.

Стяжение разных культурно-исторических пластов в «матричном» имени «Ольга» придает ему статус мифологической «свертки», хранящей события древнерусской истории в тесном взаимодействии со «скандинавскими влияниями», в итоге имя становится своего рода «маленьким Акрополем» (О. Мандельштам), собирающим разные национально-исторические и культурно-мифологические векторы в единое целое русской истории и культуры. Таким образом, идея «памяти слова» у Гумилева реализуется в буквальном смысле, на корневом уровне — слово становится резервуаром прошлых контекстуальных смыслов, при этом возникает своеобразный феномен реинкарнации корня.

Поэтической манифестацией новой философии слова стало стихотворение Гумилева «Слово», в котором дается синтетическая концепция, включающая мифотворческие (в первую очередь, христианские) и мистериально-магические потенции. По Гумилеву, вначале было Первослово, Слово-Логос, которое в современной действительности утрачивает свою сакральную силу, распадаясь на обычные языковые единицы, подверженные энтропии (ср. «... Дурно пахнут мертвые слова»).

В «Поэме начала» Гумилев продолжает поэтическую разработку идеи «первослова», содержащего в себе все эонические потенции творимого мира в его последующем развертывании во времени. В процессе поэтического воплощения этой идеи он выявляет мифологические проекции на

---

21 Флоренский П. Имена. М., 2001. С. 177.

восточные таинства и ритуалы (магическое слово «Ом»), на Евангелические представления Слова-Логоса как ипостаси Бога, проявленные в поэме в мотиве сакрального слова как «нисхождения божества»; на античные, точнее пифагорейские представления (ср. с «начертанием» «таинственных знаков-чисел» на песке) и, наконец, на средневеково-мистериальные мотивы поисков заветного, утерянного слова, символом которого была «чаша Грааля» (ср. с образом «чаши священной для вина первоначальных сил»).

Мифопоэтическое понимание слова как некоей магически-креативной субстанции, «собирающей» мир воедино и «хранящей память» о своих прежних культурологических воплощениях, приводит Гумилева к формированию новой «интегральной» поэтики. Новые поэтические принципы автора неразрывно связаны с концепцией памяти. Не только личной, но и культурно-исторической, «коллективной».

Наиболее полно художественная онтология позднего Гумилева была воплощена в стихотворении, структурообразующим мотивом которого становится путь. Однако эта традиционная для творчества Гумилева тема в стихотворении радикально трансформируется. Образ пути наряду с топологической семантикой, предполагающей пространственную локализацию (ср. «Мы проскочили сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену / Мы прогремели по трем мостам»), преобразуется в путешествие во времени. При этом почти что сюрреалистическая «контаминация» разных временных «отрезков» не является хаотической, она строго мотивирована биографией самого Гумилева. Ю. Кроль интерпретирует это стихотворение как своего рода автобиографию поэта, втиснутую в рамки трамвайного маршрута. «Переехав через три моста, — пишет

исследователь, — „заблудившийся трамвай“ преодолевает период почти в 15 лет, с 1921 по 1906 г., он оказывается теперь в Царском Селе, сперва у вокзала, а затем, переехав зеленую, достигает дома на углу Широкой ул. и Безмянного пер., где жили „Машенька“ в XVIII веке и А. А. Ахматова в пору своего юношеского знакомства с Н. С. Гумилевым, в 1904–1905 годах; после этого трамвай возвращается в Петроград и подъезжает через Дворцовый (может быть, Николаевский) мост к Медному всаднику и Исаакиевскому собору»<sup>22</sup>.

При этом фантастические пространственные «смещения» обуславливаются временной инверсией, которая приводит к парадоксальным семантическим сдвигам, связанным с наложением хронологических пластов (ср. «Мчался он бурей темной, крылатой, / Он заблудился в бездне времен...»). Это стихотворение может быть прочитано как в ключе метемпсихоза, так и в ключе православной идеи эона, восхождения героя к своему надвременному прообразу, посредством совмещения всех разновременных событий в один панхронический пучок и воспоминания о всех проявлениях этого прообраза в других временах. Собственно, совмещение времен оборачивается и совмещением пространств, приуроченных к каждому из этих пластов. Мотивацией подобных наложений могут служить механизмы человеческой памяти, которая вольна «сжимать» время и трансформировать пространство. Но личная авторская память, постепенно расширяясь, начинает вбирать в себя мифопоэтически сдвинутую территорию культуры (как это наблюдается и в стихотворении «Лес»).

---

22 Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте: «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева // Русская литература. 1990. № 1. С. 214.

Так, реалии современной действительности по ассоциативному принципу притягивают аналогичные литературные коллизии. Совсем не случайно в тексте стихотворения сразу после жуткого видения торговли «мертвыми головами» возникает идиллическая тема «Машеньки», развиваемая в обстоятельствах, типология которых напоминает инверсированный сюжет «Капитанской дочки». Ведь основная тема пушкинского романа — «русский бунт, бессмысленный и беспощадный», в условиях которого сохранение личной и дворянской чести возможно только ценою собственной жизни. Отсюда и гумилевские «поправки» пушкинского счастливого финала, и трагедийная, «панихидная» тональность последних строк «Заблудившегося трамвая».

Но это еще не все. В синтетический образ метавремени и метапространства оказывается включено и будущее. Оно предстает в сюрреалистическом образе «зеленой», в которой «Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают». Гумилев здесь не просто дает свою интерпретацию действительности, а творит новую реальность в графически четких и в то же время как бы галлюцинирующих образах, содержащих предвидение собственной насильственной смерти и коллективной судьбы в эпоху Большого террора.

Но если роковая «логика пути» приводит лирического героя к гибели, то мистический поиск «Индии Духа» увенчивается небывалым прорывом и сакральным озарением, позволяющим постичь тайну вселенского бытия и обрести духовную свободу: «Понял теперь я: наша свобода — / Только оттуда бьющий свет, / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет».

Есть основания полагать, что сам Гумилев считал стихотворение «Заблудившийся трамвай» — образцом

«мистической поэзии». В интервью (1917) английскому журналисту Бечхоферу Гумилев поясняет, что понимает мистической поэзией: «Сегодня она возрождается только в России, благодаря ее связи с великими религиозными воззрениями нашего народа. В России до сих пор сильна вера в Третий Завет. Ветхий Завет — это завещание Бога-Отца, Новый Завет — Бога Сына, а Третий Завет должен исходить от Бога Святого Духа, Утешителя. Его-то и ждут в России, и мистическая поэзия связана с этими ожиданиями. <...> Когда современный поэт чувствует ответственность перед миром, он обращает мысли к драме как к высшему выражению человеческих страстей, чисто человеческих страстей. Но когда он задумывается о судьбе человечества и о жизни после смерти, тогда он и обращается к мистической поэзии»<sup>23</sup>.

Как следует из процитированного интервью (которое могло бы служить комментарием к «Заблудившемуся трамваю»), прозрения поэта тесно связаны с его размышлениями о духовной судьбе России. Отсюда и отсылающий к пушкинской поэме образ «Медного всадника», как символа российской государственности, и сразу следующий за ним образ «твердыни православия» — Исакия. Символичен тот факт, что Исаакиевский Собор оказывается «конечным пунктом» трамвайного маршрута, некоей «точкой сборки», соединяющей время и пространство. Очевидно, православие осмысливается поэтом как некая нерушимая национальная твердь, общий «соборный знаменатель» русского народа, с которым лирический герой ощущает глубинную, сакральную

---

23 Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 307.

связь. Вот почему стихотворение заканчивается мотивом церковного отпевания самого себя, как умершего, а также признанием, на которое способен только поэт, сознательно делающий трагический выбор.

«Заблудившийся трамвай» — произведение, написанное, по словам Анны Ахматовой, «визионером и пророком», предвидевшим свою судьбу и судьбу своего поколения. В конце «странствия земного» Поэту удалось вернуть Слову его первоначальную силу и мощь, сделать его не только хранителем прошлого, но и свидетельством о будущем, ибо такова, по Гумилеву, природа поэтического слова, отрицающего время.

Итак, главное качество художественной онтологии автора — ее «интегральность». Религиозно-философские, мистериальные традиции, как древние, так и современные, у Гумилева пересекаются и накладываются друг на друга, сливаясь воедино на уровне художественной философии и поэтики. В итоге, он трактует процесс творчества как творение своего собственного мира, устроенного по мистическим и магическим законам.

Анна Ахматова в своей поэзии тоже была не чужда мистики. В ее случае, как и в случае Гумилева, неуместно говорить о реализме, несмотря на то, что реалистические компоненты в акмеизме составляют весьма значимый пласт. Нередко в стихах акмеистов речь идет об особом преломлении биографических или исторических реалий, то есть перед нами имплицитное обращение к реалистическому коду, который подчас трансформируется на особый мистический лад. Мы не станем брать весь корпус ахматовской лирики, а коснемся лишь самого показательного, произведения.

«Поэма без героя» — одно из сложнейших и самых загадочных сочинений русской поэзии XX века, главный

мистический текст Анны Ахматовой. Сама она не раз указывала на «вызывающую головокружение» магию, которая присутствует в Поэме и которая связывается с почти мистическим проникновением в природу реальности<sup>24</sup>. Произведение изобилует «темными» местами, алогичными, на первый взгляд, ходами, которые объясняются наличием мистического подтекста. Поэтому его истолкованию посвящена обширная литература. Обратимся к двум работам, в которых семантика поэмы рассматривается как бы с двух противоположных позиций. В статье В. Н. Топорова «„Поэма без героя“ в ритуальном аспекте»<sup>25</sup> сюжетная ситуация произведения проецируется на универсальный мифо-ритуальный комплекс «мира на переходе от старого к новому году». По представлениям многих народов, на исходе старого года мир повергался в хаос. В. Н. Топоров видит это в картинах вьюги, бездорожья, в дымном лице демона, в страшном маскараде, символизирующем упразднение нравственных устоев. Исследователь указывает на связь эпиграфа из Жуковского «Раз в Крещенский вечерок...» с гаданиями, которыми во многих мировых традициях отмечались подобные пограничные сроки.

Другой автор, Н. С. Корхмазян, подбирает к поэме иной ключ, указывая на обратный ряд из «Евгения Онегина», в свою очередь, опирающегося на мотивы баллады Жуковского

---

24 «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Подг. Н. И. Крайнева. СПб., 2009. С. 1139.

25 Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 15–21.

«Светлана»<sup>26</sup>. Такова звучащая в поэме тема сна, вызванного гаданием, а также явление «мертвого жениха»<sup>27</sup> и, наконец, мотив «магических зеркал», восходящий, по мнению исследователя, к пушкинскому «магическому кристаллу».

Признавая убедительность этих интерпретаций, мы позволим себе задать вопрос: как же они согласуются? Где та смысловая точка, в которой пересекается мифо-ритуальная традиция годовых обрядов и семантический строй V главы «Евгения Онегина»? Ответ лежит на поверхности, однако мимо него проходят оба исследователя. В. Н. Топоров, обращаясь к архетипам мировой мифологии, проводит слишком отдаленные параллели (Вавилон, Древняя Индия и т. д.), а Н. С. Корхмазян не решается выйти за пределы сугубо литературных ассоциаций к тому фольклорно-обрядовому прототипу, который стоит и за «Светланой», и за сном Татьяны, а именно — к русской традиции новогодних святочных гаданий.

Неслучайно время действия в «Поэме без героя» приурочено к Святкам (25 декабря — 6 января). О Святках Ахматова пишет в третьей главе «Петербургской повести» («Были Святки кострами согреты»). Много в поэме и

---

26 Корхмазян Н. С. Мотив «мертвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (К вопросу о пушкинских традициях) // Проблема творчества и биографии А. А. Ахматовой. Тезисы докладов областной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта. Одесса, 1989. С. 41–45.

27 Этот мотив (со ссылкой на пушкинские тексты) ранее отмечен В. В. Мусатовым. См.: Мусатов В. В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс. Жанрово-стилевые проблемы. Межвуз. сб. научн. Трудов. Иваново, 1987. С. 59–69.

косвенных указаний: в эпитафиях из Жуковского и Пушкина, в подзаголовках первого и третьего посвящений, в отсылках к датам Крещенского сочельника и Васильева вечера. «Ощущение Канунов, Сочельников» в «Прозе о Поэме» Ахматова называется «осью, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель».

По старинному народному обычаю Святки, как известно, сопровождалась пением, плясками, ряженьем и гадательными обрядами. Забегая вперед, скажем, что в контексте традиции гаданий, зеркальные мотивы поэмы обрели несколько иное значение. Сама их генеалогия вырисовывается по-другому<sup>28</sup>. Настойчивое подчеркивание в поэме образа «зеркала» отмечалось в литературе, но фактически не было попыток выстроить «зеркальные» мотивы произведения в некоторую единую систему или метаситуацию, представляющую собой ключ к парадоксам ахматовского дискурса. А это особенно важно, потому что сама Ахматова непосредственно указывает на «зеркальное письмо» как на некий ключ к шифру своего текста. Мы имеем в виду метапоэтическую часть поэмы — «Решку», где слова о «тайнописи, криптограмме», «тройном дне шкатулки», «симпатических чернилах» переходят в авторское признание. «Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне

---

28 Именно с обрядом гадания связана магическая способность зеркала отражать будущее и прошедшее. Поэтому неслучайны переключки ахматовских строк: «Только зеркало зеркалу снится» с началом стихотворения А. Фета «Зеркало в зеркало с трепетным лепетом...», в котором воспроизводится ситуация девичьего гадания. Ахматова, по воспоминаниям Э. Бабаева, отмечала «дивное фонетическое начало этого стихотворения» (см.: Бабаев Э. «На улице Жуковской...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 413).

дороги нету — / Чудом я набрела на эту / И расстаться с ней не спешу». Зеркальное письмо предполагает такое начертание букв, когда записываются не они сами, а их зеркальное отражение, и в настоящем виде текст может быть прочитан, только будучи поднесенным к зеркалу. Этот подлинный, адекватный способ прочтения поэмы как раз и указан в авторском признании.

Итак, на пересечении двух линий — святочных мотивов и «зеркального письма» в «Триптихе» возникает не что иное, как тема предновогоднего гадания на зеркале, являющаяся, по нашему мнению, «потаенным» ключом к семантике произведения.

Действие «Поэмы без героя» начинается в Васильев вечер, 31 декабря, что автор действительно трижды подчеркивает — в эпиграфе, потом ремарке, а также в тексте первой главы. По святочному обычаю именно в это время девушки гадали на суженого, в частности, с помощью зеркала. Суть ворожбы в следующем: «Устанавливаются два зеркала, одно против другого, так, чтобы образовался длинный коридор зеркал, и освещают оба эти зеркала парой свеч по сторонам. Затем в глухую полночь <...> глядят в меньшее из зеркал в представляющийся коридор. Иногда перед гаданием на столе ставят два прибора и говорят при этом: „Суженый! Ряженный! Приди ко мне ужинать!“ Уверяют при этом, что при тишине вокруг, безмолвии и внимании гадающей особы в зеркале увидят что-нибудь из будущего»<sup>29</sup>.

---

29 Цит. по: Вулис А. Литературные зеркала. М., 1991. С. 40. См. также: Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забелиным. Репринт. воспр. изд-я 1880 года. М., 1990. С. 23–26.

У В. А. Жуковского, к которому нас отсылает эпиграф, почти тождественно воспроизводится описание этого гадания: «Вот в светлице стол накрыт / Белой пеленою; / И на том столе стоит / Зеркало с свечою; / Два прибора на столе. / „Загадай Светлана; / В чистом зеркале / В полночь, без обмана / Ты узнаешь жребий свой: / Стукнет в двери милый твой <...> Сядет он за твой прибор / Ужинать с тобою“»<sup>30</sup>.

Если после этого обратиться к началу поэмы, то можно заметить разительные переключки ахматовских строк с их литературным, а, в конечном счете, с обрядовым источником: «Я зажгла заветные свечи, / Чтобы этот светился вечер, / И с тобой, ко мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год. / Но... Господняя сила с нами! / В хрустале утонуло пламя, / „И вино, как отрава жжет“. / Это всплески жесткой беседы, / Когда все воскресают беды, / А часы все еще не бьют <...> И я слышу звонок протяжный, / И я чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю...»

Так, в «Светлане»: «С треском вспыхнул огонек» в момент прихода потусторонних сил; у Ахматовой: «В хрустале утонуло пламя». В балладе: «Вот легохонько замком / Кто-то стукнул, слышит»; в «Поэме без героя», с поправкой на современность: «И я слышу звонок протяжный». У Жуковского гадание сопряжено с иррациональным страхом: «Занялся от страха дух», — те же чувства испытывает и ахматовская героиня: «И я чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю». Заметим, что мотив боязни окончательно переключает бытовую ситуацию в план святочной ворожбы: отчего героиня так пугается звонка в дверь, если она ждет обычного гостя?

---

30 Жуковский В. А. Избранные сочинения. М., 1982. С. 154–155.

Учитывая эти сопоставления, завязка «Поэмы без героя» может быть интерпретирована иначе. Героиня вовсе не ждет реального человека. Она гадает на зеркале. В таком случае все ее действия (зажигание свечей, приготовление ужина) трактуются как ритуальные приготовления к обряду гадания. В этом же ряду стоит упоминание о полночном бое часов, и даже восклицание: «Господняя сила с нами!» — представляющее собой охранительную формулу зачурания во время магических обрядов.

Автор использует тот же сюжетный ход, что и В. Жуковский в «Светлане», святочное гадание на зеркале инспирирует появление inferнальных сил. Вместо «загаданного» суженого к героине, как гласит ремарка, приходят «тени тринадцатого года под видом ряженых».

Контаминация в завязке сюжета двух бычаев — гадания и ряжения — мотивирована не только святочным временем, но и омонимией слова «ряженный». Одно из его значений, по В. Далью, — «назначенный судьбою, суженый, жених», другое — переодетый для маскарада, «окрутник, <...> святочник»<sup>31</sup>. Как отмечалось выше, при гадании зеркальный призрак вызывался с помощью присловия: «Суженый! Ряженный! / Приди ко мне ужинать»<sup>32</sup>. Знакомство поэтессы с этой формулой подтверждает стихотворение «Заклинание» (1936), финал которого представляет собой ее инверсию: «Незванный, Несуженый, — / Приди ко мне ужинать». Семантическое двоение слова в контексте заклинательной формулы, возможно, и приводит к роковой подмене смысла

---

31 Даль В. Толковый словарь: в 4 т. Т. 4. М.-СПб., 1882. С. 125.

32 Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забелиным. Репринт. воспр. изд-я 1880 года. М., 1990. С. 26.

заклинания, вызывающего не тех, «кого ждали»: ряженых вместо суженого, прошлое вместо будущего. Поэтому поэма и оказывается «без героя».

Мотив оборотничества, игры бесовских сил, inferнальной подмены, изначально связанный с ситуацией гадания, становится сюжетообразующим в «Триптихе», он выражает общие закономерности времени и судьбы людей ахматовского поколения.

«Адская арлекинада тринадцатого года» и связанные с нею мизансцены представляются как бы увиденными в зеркале, вызванными к жизни с помощью магического обряда (ср. позднюю запись автора о поэме: «Опять я вижу ее в пустом зеркале...») Знаменательно, что в одном из ахматовских набросков либретто балета по этому произведению подспудный мотив гадания как бы кристаллизуется в кульминационной сцене: «В глубине „мертвых“ зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительным мутным блеском <...> одинокий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее — их конец».

В свете нашей интерпретации завязки проявляются некоторые «темные» места поэмы, фантазмагорические повороты сюжета. Так, во время святочного маскарада героиня среди фантомов прошлого видит живого человека. О его реальности говорит тот факт, что от него «не веет летеиской стужей, / И в руке его теплота». По логике гадания она принимает его за нареченного, с которым ей предстоит встреча: «Гость из Будущего! — Неужели / Он придет ко мне в самом деле, / Повернув налево с моста?» Той же логикой обусловлено его появление в зеркальном зале.

Из образных переключек «третьего и последнего» посвящения с текстом поэмы ясно, что его адресат и «гость из

будущего» — одно и то же лицо<sup>33</sup>. Но тогда становится «прозрачным» загадочный смысл этого посвящения (тоже варьирующего тему гадания).

Как известно, подлинным адресатом был Исая Берлин, пришедший в конце 1945 года в гости к поэтессе в Фонтанный дом, действительно, «повернув налево с моста»<sup>34</sup>. Трагически-провиденциальная тональность посвященного ему текста объясняется тем, что этот человек, по мнению Ахматовой, сыграл в ее судьбе роковую роль, «спровоцировав» фактом встречи с нею августовское постановление 1946 года. «По-видимому, — пишет И. Берлин, — она увидела во мне судьбоносного и, быть может, предрекающего катастрофу провозвестника конца мира — трагическую весть о будущем»<sup>35</sup>. Если его прообраз увидела героиня в канун 1941 года, гадая на суженого, то понятно, почему она в посвящении говорит о своей «ошибке»: «Я его приняла случайно / За того, кто дарован тайной, / С кем горчайшее суждено». Под «горчайшим», как видно из контекста, разумеется предчувствуемая любовная драма, но отнюдь не та политическая травля, которая позднее в сознании Ахматовой связалась с образом Берлина как ее визитера кануна 1946 года. Отсюда мотив случайности, ошибки в идентификации этого гостя.

Глядя в прошлое с высоты 1956 года (время написания третьего посвящения), Ахматова уже знает, что весть, которую нес «гость из будущего», была не о любви, а о грядущем

---

33 Впервые указано В. М. Жирмунским. См.: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 154–155.

34 Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 439.

35 Там же. С. 449.

несчастье: «Но не первую ветвь сирени, / Не кольцо, не сладость молений — / Он погибель мне принесет». Таким образом, в «третьем и последнем» посвящении реализуется мотив сбывшегося предсказания святочной ворожбы, которое героиня поначалу «неправильно» истолковала.

Еще одно «темное» место поэмы — финал первой главы. Карнавальное шествие масок исчезает, и героиня остается одна — «с глазу на глаз... в сумраке с черной рамой, / Из которой глядит тот самый, / Ставший наигорчайшей драмой / И еще не оплаканный час». Эпизод проясняется, если вспомнить, что героиня в соответствии с ритуалом гадания сидит в темной комнате перед зеркалом. Тогда мотивирован и следующий сюжетный ход — жуткое появление «зазеркального гостя», «мертвеца», «призрака», в фольклорной литературной традиции связанное со святочной ворожбой.

В поэме можно обнаружить и другие «следы» гаданий, которые придают новые смысловые обертоны ахматовскому тексту. Так, строка: «Крик петуший нам только снится», — восходит не только к блоковским «Шагам Командора», но, возможно, и к фольклорному обычаю брать с собой во время ворожбы петуха как средство избавления от бесовских наваждений. «Если, — пишет М. Забелин, — не поможет зачурание и гость засидится, то надобно хорошенько давить петуха, тогда он запоет, и видение исчезнет»<sup>36</sup>.

Отголоски другого святочного гадания слышатся в восьмой строфе «Решки»: «Карнавальная полночь римской / И не пахнет. Напев Херувимской / У закрытых церковей дрожит». По народному поверью, если прийти ночью во

---

36 Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забелиным. Репринт. воспр. изд-я 1880 года. М., 1990. С. 26.

время святок к дверям храма, то ровно в полночь можно услышать церковное пение и по его характеру (венчальному или погребальному) определить свое будущее<sup>37</sup>. В заключительных строках той же строфы намечен ключевой для семантики поэмы образ коридора, какой получается, если навести зеркала друг на друга: «Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит». По свидетельству мемуариста, А. А. Ахматова считала это двустигийе «самым важным» в произведении<sup>38</sup>.

Мотив гадания на зеркале, являясь потаенным сюжетным кодом поэмы, служит одновременно формообразующим принципом ее поэтики. В образно-содержательной структуре «Триптиха» большую роль играет семантика отражения. Прежде всего, это сказалось в насыщении текста соответствующими образами. Вдобавок функциональными эквивалентами зеркал в поэме выступают «портреты», «тени», «отражения в воде», в какой-то степени «эхо» (ср. «Тень моя на стенах твоих, / Отраженье мое в каналах, / Звук шагов в Эрмитажных залах...»).

Эти мотивы, как показывают мифологические традиции многих народов, образуют единый семантический пучок, элементы которого несут одинаково глубинное содержание. Знаменитый этнограф Дж. Фрезер, разбирая существующие в разных культурах представления о локализации человеческой души, указывает: «Одни народы верят, что душа человека пребывает в его отражении в воде или в зеркале. Например, „андаманцы считают душами не тени, а отражение (в любом зеркале)“ <...> В новой Каледонии старики верят, что отражение человека в воде или в зеркале

---

37 Там же. С. 16, 26–27.

38 Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990. С. 249.

является его душой <...> Душа-отражение, будучи внешней по отношению к человеку, подвержена почти тем же опасностям, что и душа-тень <...> Теперь мы понимаем, почему в Древней Индии и в Древней Греции существовало правило не смотреть на свое отражение в воде и почему, если человек увидел во сне свое отражение, греки считали это предзнаменованием смерти. Они боялись, что водные духи утащат отражение или душу под воду, оставив человека погибать <...> Теперь мы кроме того может объяснить широко распространенный обычай закрывать зеркала и поворачивать их к стене после того, как в доме кто-то умер. Опасаются, что душа человека в виде отражения в зеркале может быть унесена духом покойного <...> С портретами дело обстоит так же, как с тенями и отражениями. Часто считают, что они содержат в себе душу изображенного лица»<sup>39</sup>.

Более того, само пространство поэмы оказывается «зазеркаленным». Карнавальное шествие переносится в «белый зеркальный зал», где «среди таинственных зеркал, за которыми когда-то прятался и подслушивал Павел I <...> оказались не приглашенными ряженые 1941 г.» Собственно, образы, попадающие в эту магическую ауру, порождают бесконечную вереницу отражений. Отсюда мотив двойников, столь важный в содержательной структуре произведения. «Все без исключения герои поэмы входят в отношения двойничества, а те исторические лица, которые почти прямо названы автором (например, Князев), могут выступать в роли других (менее известных) современников Ахматовой»<sup>40</sup>.

---

39 Фрезер Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 219–220.

40 Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя. М., 1989. С. 10.

В одной из последних авторских записей о произведении читаем: «И только сегодня мне удалось окончательно сформулировать особенность моего метода (в Поэме). Ничто не сказало в лоб...» В таком случае одно из значений «зеркального письма» — опосредованное, не прямое изображение событий и людей, кодирование их по принципу «смежности», гомогенности. Комментируя центральную коллизию «Триптиха», поэтесса признается: «Первый росток (первый толчок), который я десятилетиями скрывала от себя самой, — это, конечно, запись Пушкина: „Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне!“ Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу... что они навсегда слились для меня». «Другая катастрофа», по мнению Р. Д. Тименчика, — это самоубийство М. А. Линдберга<sup>41</sup>.

Автор в поэме как бы шифрует личную коллизию, подменяя ее похожим жизненным сюжетом (самоубийство Вс. Князева, как считалось, из-за измены своей возлюбленной). Поэтому, как справедливо полагает В. В. Мусатов, в первой части дважды повторяется предсмертный монолог самоубийцы. Сначала его произносит «мертвый жених» героини-повествовательницы, являясь ей во время гадания.

---

41 Тименчик Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2. С. 121. Непосредственным откликом на эту трагедию было, вероятно, стихотворение «Высокие своды костела...». О переключках этого стихотворения с поэмой см.: Мусатов В. В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс. Жанрово-стилевые проблемы. Межвуз. сб. научн. Трудов. Иваново, 1987. С. 60–61.

Именно к ней обращен его «шепот»: «Прощай! Пора! Я оставляю тебя живою, / Но ты будешь моей вдовою, Ты — голубка, солнце, сестра!» Второй раз эти слова звучат из уст героя «Петербургской повести» — драгунского корнета — на пороге его возлюбленной. Обратная последовательность фраз как бы подчеркивает зеркальную взаимосвязь эпизодов<sup>42</sup>.

В контексте подмены, вернее, двоения героев-самоубийц, становится мотивированным и двойничество героинь, обусловленное изоморфизмом сюжетных ролей по отношению к погибшим из-за них юношей. Становится ясной подоплека мотива «старой совести», мучающей героиню-повествовательницу, и переадресация морального приговора себе самой: «Не сердись на меня, Голубка, Что коснулась я этого кубка: Не тебя, а себя казню».

Следуя логике зеркального отражения, автор в одной семантической единице совмещает разные смыслы, добиваясь эффекта «множественности ассоциаций» (Т. Цивьян). Один и тот же фрагмент текста, персонаж начинает соотносить с разными жизненными обстоятельствами и разными прототипами. В сцене явления призрака героиня слышит в отдалении «чистый голос»: «Я к смерти готов». В перспективе сюжетного развертывания эти слова проецируются на самоубийство драгунского корнета (прототипом которого был Вс. Князев). Однако из воспоминаний Ахматовой мы знаем, что сама она эту фразу связывала с Осипом Мандельштамом. Ср. «Мы шли по Пречистенке (февраль

---

42 См.: Мусатов В. В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс. Жанрово-стилевые проблемы. Межвуз. сб. научн. Трудов. Иваново, 1987. С. 61.

1934 года), <...> свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: „Я к смерти готов“. Вот уже 28 лет я вспоминаю эту минуту, когда проезжаю мимо этого места».

Еще одним цитатным ключом к фрагменту может служить гумилевский текст. Герой «Гондлы», жертвуя собой за христианскую веру, говорит перед гибелью: «Я вином благодати / Опьянился и к смерти готов». В последних контекстах «чистый голос», звучащий в отдалении, вызывает ассоциации с трагическими смертями Мандельштама и Гумилева. Таким образом, «зеркальный шифр» становится в поэме своеобразным принципом типизации, позволяющим выявить общие параллели в духовном бытии и судьбах современников.

В зеркальном пространстве поэмы возникает эффект порождения двойников второго и третьего порядка, какой получается, если человека или вещь поместить между двумя расположенными друг против друга зеркалами. Так, двойник героини-повествовательницы — Коломбина — имеет, в свою очередь, «три портрета... в ролях». Первый из них оживает, другой — «портрет в тени» — опять-таки начинает двоиться: «Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна (из „Шагов Командора“»». Двойники не только ассоциируются с реальными прототипами — О. Глебовой-Судейкиной и самой Ахматовой (через роли, которые исполняла Судейкина, а также имя Анна), но и притягивают к себе литературную мифологию «оживших» портретов (от Э. А. А. Гофмана и Н. Гоголя до А. Н. Толстого) и мифологему Дон Жуана (здесь — в блоковской интерпретации). В то же время портретные изображения, через отсылки к театральным постановкам, в которых принимала участие Глебова-Судейкина, и к полотнам С. Ю. Судейкина, изображающим ее в этих ролях, проецируются на

широкий контекст театрального и живописного искусства Серебряного века.

Бесконечное зеркальное двоение персонажей приводит к тому, что само пространство теряет четкие очертания, становится зыбким, двоится, троится<sup>43</sup>. Так, сцену пляски одного из двойников героини в «Интермедии» предваряет авторская ремарка: «И в то же время в глубине залы, сцены, ада, или на вершине гетевского Брокена появляется Она же (а может быть — ее тень)». Стало быть, одну и ту же мизансцену, мы, в зависимости от избранного варианта пространства, можем истолковывать в разных смысловых ключах: в житейско-бытовом, театральном, мистическом или литературно-мифологическом. В итоге в зеркальном пространстве поэмы, смоделированном Ахматовой, все начинает двоиться: реальное бытие автору трудно отличить от его зеркальных фантомов, отражений в искусстве: «Но где голос мой и где эхо, / В чем спасенье и в чем помеха, / Где сама я и где только тень?» Перед нами как бы реализация метафоры смешения искусства и жизни, столь характерной для духовного бытования литературно-художественной элиты начала века.

«Зазеркаленным» оказывается не только пространство, но и время «Поэмы без героя». Почему, гадая на будущее в новогоднюю ночь 1941 года, героиня видит прошлое?

---

43 Художественная имитация новых пространственных измерений мотивирована реальным зеркальным интерьером белого зала в Фонтанном Доме. Его описание см.: Иванова С. Л. «Поэма без героя» — эхо и зеркало белого зала // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 25–29. Ср. также со стихотворением К. Бальмонта «Старый дом», в котором обыгрывается мотив «зеркального зала» и «зеркальных» двойников.

Дело в том, что канун 41-го по законам зеркального отражения оборачивается кануном 14-го. О том, что речь идет именно об этих временных порогах, свидетельствует вариант ремарки, которым Ахматова хотела предварить начало поэмы: «Глава первая. Фонтанный Дом. 31 декабря 1940 г. Старые часы, которые остановились ровно 27 лет тому назад (пробив по ошибке тринадцать раз) <...> снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-й год...)»<sup>44</sup>.

В первоначальной редакции произведения Ахматова эпиграфом к первой части поставила строки стихотворения из «Белой стаи»: «Во мне еще как песня или горе / Последняя зима перед войной». Вследствие зеркальной обращенности дат «последняя зима перед войной» начинает двоиться, она относится одновременно к разным историческим рубежам. Неслучайно «ощущение Канунов, Сочельников» поэтесса воспринимала как некую смысловую «ось вращения» поэмы. Причем даты, маркирующие завершение эпох, в произведении также зафиксированы в названии первой части («Девятьсот тринадцатый год») и во вступлении («Из года сорокового, / Как с башни на все гляжу...»).

С другой стороны, 14-й и 41-й Ахматова нумерологически связывала с годовщинами М. Ю. Лермонтова, в которые, по ее словам, «всегда что-то жуткое случается. В столетие его рождения, в 14-м году, — первая мировая, в столетие смерти, в 41-м, — Великая Отечественная»<sup>45</sup>. Не это ли послужило одним из импульсов лермонтовских аллюзий в поэме? Роковые даты как бы начинают притягивать к себе

---

44 Цит. по: Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990. С. 265.

45 Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 209.

подобные юбилеи. Почему в «Решке» вдруг всплывает имя Эль Греко, причем в контексте раскрытия авторских секретов «зеркального письма»? Не потому ли, что годы рождения и смерти испанского художника — 1541–1614? Если это и совпадение, то тем оно удивительнее.

Из подобных параллелей, обратных «рифмовок» дат Ахматова выводила собственную концепцию времени, близкую мандельштамовскому панхронизму (ср. в «Разговоре о Данте»: «Время <...> есть содержание истории, понимаемой как единый синхронический акт»)<sup>46</sup>. Суть ее — в свободном скольжении по временной оси, когда настоящее, прошлое и будущее существуют как бы одновременно, параллельно. Грядущее имеет свой прообраз в прошлом, а прошлое содержит в себе «завязь» будущих событий. Отсюда ахматовская формула: «Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет — / Страшный призрак мертвой листвы».

Но если будущее содержится в прошедшем, то становится понятным парадоксальный композиционный ход поэмы. Героиня в святочную ночь гадает о будущем, а к ней являются тени из прошлого. Однако это прошлое с его предвоенными мотивами, интерпретации вами на самом деле оказывается именно указанием на ближайшее будущее, как это открывается в «Эпилоге». «Эпилог» в этом плане — то наступившее будущее, о котором гадала героиня 31 декабря 1940 года. Поэтому надо вспомнить, что мотив пророческого зеркала открыто присутствует в варианте финала поэмы: «И себе же самой навстречу / Непреклонно в грозную сечу, / Как из зеркала наяву, / — Ураганом с Урала, с Алтая / Долгу верная, молодая / Шла Россия спасать

---

46 Мандельштам О. Сочинения. В. 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 234.

Москву»<sup>47</sup>. Таким образом, можно говорить о зеркальной соотнесенности начала и конца «Поэмы без героя». Знаменательно соединение в варианте финала «Эпилога» слов «как из зеркала наяву», означающих фактически материализацию, исполнение пророчества.

Проделанный анализ позволяет подойти к обрядовому комплексу русских святочных гаданий, в частности, гаданию на зеркале, как к «внутренней форме» «Поэмы без героя». С принятием означенной гипотезы оказываются снятыми многие затруднения, связанные с прочтением этого во многом «зашифрованного» текста. Тем самым поэма Ахматовой оказывается в ряду произведений литературы XX века, содержащих мифо-ритуальный ключ к трактовке, казалось бы, сугубо современной темы. Особенность же произведения, как мы старались доказать, в том, что ключом служит не просто универсальный архетипический комплекс «конца года» (по В. Н. Топорову), а его национально-русское воплощение, представленное с большей или меньшей полнотой в классических текстах русской литературы. Но обряд, который у Жуковского и Пушкина дается на уровне темы, у Ахматовой имитируется на уровне поэтики, художественного приема, как бы воплощающего отстраненный, «пифийский» взгляд на жизнь, судьбу и историю.

---

47 Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 430.

### §3. Мистический реализм в современной русской прозе

**Р**азвитие идей постмодернизма как будто привело к выхолащиванию сакрального стержня из литературного дискурса, ведь мистика стремится к познанию или хотя бы прикосновению к потаенной Истине, в то время как постмодернизм говорит об отсутствии подобной «конечной истины». Однако такой плюрализм, как это ни парадоксально, со временем показал свою узость. Поэтика, ориентированная на отражения и имитации, порождающая всяческие «пустые знаки», «симулякры» на определенном этапе зашла в тупик. Требовался новый созидательный импульс, который бы одухотворил пустую постмодернистскую «оболочку». Преодолению подобного онтологического кризиса были посвящены активные поиски многих писателей, которым, после крушения СССР, удалось, наконец, «официально» оторваться от навязываемой литературной традиции социалистического реализма. В лоне новой словесности не только появились, но и обрели особое идеологическое звучание многие утраченные постмодернизмом смыслы. Миф и символ стали главными категориями данного эстетического течения. О ремифологизации современного художественного пространства как о процессе нового обращения

к мифу говорит в своей широко известной работе филолог С. М. Телегин<sup>48</sup>.

В нашей стране, таким образом, в период с восьмидесятых годов прошлого века по двухтысячные нынешнего, было сформировано мощное неомифологическое направление, имеющее целый ряд идеологических течений. Это неудивительно: кризисное время, слом эпох, рождение новой российской государственности оказались историческими причинами, обусловившими особое внимание художников к масштабным, вечным, трансцендентальным темам. Причем амплитуда таких «нереалистических методов» довольно широка: от твердой научной фантастики до «магического реализма». Однако на всех неклассических творениях лежит некая печать исторического момента, то есть печать постмодернизма. Пусть этого и не было в авторской задумке, пусть писатель и не стремился присоединиться к армии Павича-Борхеса-Эко и других, но читательская рецепция неизбежно выуживает из культурной памяти подобные ассоциации. Причем это влияние может проявляться не только с позиции релевантных постмодернистской эстетике смыслов, но и в чисто формальной сфере, если под формой иметь в виду организацию материала.

Например, Л. С. Выготский так формулирует понимание формалистами термина «форма»: «Всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект»<sup>49</sup>. Сейчас дихотомия формы-содержания считается методологически устаревшей, однако в работах филологов-классиков,

---

48 Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М., 1994.

49 Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. С. 70.

например у М. М. Бахтина, эта диада активно используется. Будем опираться на нее и мы.

Итак, новая литературная парадигма заметно обогатила литературный процесс, в том числе и с формальной точки зрения (к слову, В. И. Тюпа считает постмодернизм не новым этапом в развитии словесного искусства, а «в лучшем случае, субпарадигмальным явлением художественной культуры новейшего времени»)<sup>50</sup>. Подобные произведения, действительно, серьезно обновили арсенал литературных приемов и подходов: «Постмодернизм обогатил диапазон жанров и стилевую палитру литературы. Он создал тексты, мало соответствующие представлениям о том, какой должны быть проза и поэзия. Проза может быть такой же свободной в высказывании, как и поэзия. В ней могут быть нарушены внешние связи между частями повествования, между прошлым и настоящим, настоящим и будущим. В такой прозе рушатся пространственные „скрепы“»<sup>51</sup>, — отмечает А. Г. Коваленко.

Соответственно, любой современный неклассический текст, то есть произведение формально и содержательно необычное, экспериментальное, так или иначе может быть вписан в постмодернистскую парадигму. По крайней мере, рецептивно. Поэтому порой так трудно определить: перед нами философский роман-притча (грубо говоря, «серьезная литература»), факт постмодернистской эстетики (игровая, десакрализованная проза) или же пресловутый

---

50 Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 76.

51 Коваленко А. Г. Уроки постмодернизма и современная проза // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ. 2015. С. 268.

«магический реализм». Например, сказанное справедливо в отношении романа Мариам Петросян «Дом, в котором...» Это произведение как бы балансирует на грани «бытописания», «психологической прозы», постмодернистской игры с культурными кодами, неомифологии, а также откровенной мистики, которая, впрочем, может оказаться не апелляцией к потустороннему миру, но лишь игрой сознания.

Соответственно, граница между постмодернизмом и рядом других направлений, «жанров» оказывается размытой. Вот что отмечает специалист по новейшей русскоязычной фантастике М. А. Дворак: «Постмодернистским и научно-фантастическим произведением может быть один и тот же текст»<sup>52</sup>. Таким образом, мы видим, что современная «нереалистическая проза» есть клубок различных влияний, и авторы, критикой «прописанные» по одному адресу, всегда могут попасть в смежные и пограничные сферы.

Впрочем, историческая инерция достаточно еще сильна. Приведу в этой связи свидетельство Юрия Арабова: «Поколение Льва Наумова вступило <...> на территорию, где все уже развинчено и нет ни одной целостной структуры, <...> которая не подверглась бы осмеянию и демифологизации. „Сборка“ представляется довольно точным формулированием литературной задачи следующего поколения»<sup>53</sup>. Современный постмодернизм, дойдя до некоего методологического и семантического предела, понемногу

---

52 Дворак М. А. Научная фантастика как интерпретация постмодернизма (на примере романа Г. Л. Олди «Мессия очищает диск») // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 6. С. 268.

53 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб., М., 2014. С. 5.

сакрализуется, мистически перерождается, то есть впитывает чуждые элементы. Но полное его перерождение на сакральный лад вряд ли когда-нибудь состоится.

В связи с указанными неомифологическими, неомистическими, неомодернистскими и т. п. тенденциями возникла другая проблема: миф-мистика в сознании просвещенных литераторов часто ассоциируется с литературным ширпотребом, это «низкий жанр». Сегодня сама художественность, бывшая некогда одной из важнейших категорий литературоведения, фактически перестала быть объективируемой. Это со всей очевидностью зафиксировано, например, в трудах Антуана Компаньона<sup>54</sup>. Опора на скрупулезно разработанную теорию постмодернизма также не спасает, современный литературный дискурс нередко автономизируется от этой парадигмы, ее теоретические новинки теряют свою историческую актуальность.

Где в такой ситуации литературоведению искать точки опоры? Как сочетать привычное и новое? Думается, что помочь здесь могут все те маргинальные области словесности, которые ранее казались непривлекательными для академического внимания, а если и удостаивались его, то тональность отзывов нередко была снисходительной, а то и инвективной. Но ведь именно в этих сферах находится целый конгломерат приобретающих все большую значимость феноменов, начиная с того же «магического реализма» и заканчивая фантастикой, фэнтези. Факты свидетельствуют, что данные литературные области не только уже стали глубокими самостоятельными явлениями, но и оказывают заметное влияние на традиционные «высокие жанры».

---

<sup>54</sup> Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001.

Более того, как показывает специальное исследование, общественная симпатия как раз на стороне мистики-фантастики, а не, условно говоря, «классических жанров»: «Ситуация на самом деле парадоксальная. То, что сами фантасты называют „гетто“, по совокупным тиражам — и по числу выходящих за год новинок — в несколько раз превышает тиражи „большой литературы“. Иными словами, есть все основания считать „мейнстримом“ — то есть основным потоком — именно фантастику. Тем не менее и сами фантасты так не считают»<sup>55</sup>. Да и если брать чисто статистически: огромный пласт современных художественных произведений так или иначе связан с мистикой и мифом. Даже убежденные реалисты нет-нет да напишут что-нибудь в таком духе.

Вообще мистицизм, мифологизм и поиски скрытых закономерностей этого мира (а значит — реализм!) связаны напрямую, ведь как некогда отмечал Я. Э. Голосовкер: «Имагинативный, то есть воображаемый, объект „мифа“ не есть только „выдумка“, а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем; в имагинативном, или воображаемом, объекте мифа заключен действительный реальный объект»<sup>56</sup>. Уже в период модернизма миф стал благодатной почвой для творческих поисков (например, художественное мифопорождение и биографическое мифотворчество были очень важными элементами эстетики Серебряного века). Конец XX столетия только усилил эту тенденцию: «Сегодня мы переживаем мифологический ренессанс. Современная эстетика стоит

---

55 Галина М. Старая, новая, сверхновая...: Журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. 2006. № 8.

56 Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1987. С. 13.

перед фактом: искусство конца XX века — не искусство в традиционном понимании. Оно — неомифология. <...> Миф оказался очень кстати в культуре и художественном сознании эпохи постмодерна»<sup>57</sup>.

А. С. Торосян определяет три направления, по которым мифологический код встраивается в литературный процесс: «Взаимодействие мифа и литературы, как правило, представляется следующим образом: во-первых, миф выступает в качестве мифологического материала (мифологические образы, сюжеты, легенды); во-вторых, миф служит для художника источником мироощущения, в котором, к примеру, помимо „принципиальной внеисторичности“ отсутствует осознание отличия человека от внешней природы; индивидуальное сознание не выделено из группового; не различаются образ и предмет, субъективное и объективное, вещь и дух; и в-третьих, взаимодействие мифа и литературы предлагает возможность создания собственного авторского мифа»<sup>58</sup>.

Существует серьезная традиция исследований современного литературного процесса через призму мифологии. Не покушаясь на всестороннее описание этой тенденции, укажем некоторые ее направления. В качестве примера можно привести учебное пособие А. Г. Гаджиева «Русская проза. Вторая половина XX века. Опыт мифопоэтического толкования». Автор так характеризует свою книгу: «Учебное

---

57 Апинян Т. А. *Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений.* СПб., 1999. С. 10–12.

58 Торосян А. С. *Мифопоэтика Павла Крусанова (генезис и структура): дис. ... канд. филол. наук.* М., 2016. С. 54.

пособие представляет собой опыт мифопоэтического толкования отдельных образцов русской прозы второй половины XX века. В пособии рассмотрены философско-эстетическое содержание и художественные функции традиционных смысловых универсалий и сюжетных инвариантов, изучена роль мифо-фольклорных элементов в творческих поисках современных русских писателей»<sup>59</sup>. Есть у того же исследователя и более поздние работы на эту тему<sup>60</sup>.

В книге 2003 года он выделяет ряд писателей, которым свойственны «религиозно-мифологические мотивы и библейские сюжеты», «мистико-метафизическое осмысление человека, общества и истории». К таким авторам относятся: А. Ким, В. Орлов, В. Шаров, Ю. Буйда, М. Кураев, А. Королев, Вен. Ерофеев, В. Пелевин, М. Иманов<sup>61</sup>. В диссертации другого исследователя, написанной в 2004 году и посвященной мифу в русской прозе стыка веков, в качестве основных названы немного другие имена: Н. Байтов, Д. Липскеров, Л. Петрушевская, Т. Толстая, Л. Улицкая, Ю. Буйда, Вен. Ерофеев, М. Левитин, В. Пелевин, Д. Рубина<sup>62</sup>. Десятилетие спустя в книге Э. Ф. Шафранской «Современная

---

59 Гаджиев А. А. Русская проза. Вторая половина XX века. Опыт мифопоэтического толкования. Учебное пособие. Баку, 2003.

60 Гаджиев А. А. О методологии изучения современной русской прозы в аспекте мифопоэтики // «Elmi əsərlər» Bakı Slavyan Universiteti və Poltava İqtisadiyyat və Ticarət Universitetinin birgə nəşri. № 1, Bakı — Poltava, 2012, s. 79–90; Ученые записки. Спильне видання. БСУ, ПУЕТ. Баку; Полтава, 2012. № 1, s. 79–90.

61 Гаджиев А. А. Русская проза. Вторая половина XX века. Опыт мифопоэтического толкования. Учебное пособие. Баку, 2003. С. 187.

62 Зайнулина И. Н. Миф в русской прозе конца XX — начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2004. С. 5.

русская проза (мифопоэтический ракурс)»<sup>63</sup> в качестве материала выбрано творчество следующих авторов: Л. Улицкой, Т. Толстой, Д. Рубиной, В. Сорокина, А. Иличевского, В. Пелевина, А. Волоса, А. Мелихова, Сухбата Афлатуни, Ч. Айтматова, Вен. Ерофеева, В. Войновича, С. Довлатова, В. Некрасова, Ф. Горенштейна. И эти списки — далеко не полное отражение многообразных нереалистических течений в современной русскоязычной прозе.

Мы показали, как в целом реалистическое повествование может иметь элементы иной действительности. Речь шла о классиках начала прошлого века. Что же касается современной литературной ситуации, то ее можно охарактеризовать как насыщенную разными изводами мистического реализма. Причем даже авторы, позиционирующие себя как, условно говоря, сугубые реалисты могут изредка прибегать к элементам мистики. В этой связи можно выстроить некую градацию современных русскоязычных писателей, так или иначе связанных с мистическим реализмом. На одном полюсе этой шкалы окажется, допустим, Захар Прилепин (хотя он в 2012 году стал лауреатом премии «Бронзовая Улитка» за фантастический роман «Черная обезьяна»). Но возьмем, к примеру, более традиционное для него произведение — сборник рассказов «Грех», который написан в строго реалистическом ключе. Однако в одноименном тексте есть эпизод, который как будто выбивается из всего повествовательного корпуса: «Беседа случайным словом задела зарезанную нынче свинью. Катя сразу замахала руками, чтобы не слышать ничего такого, и разговорившаяся не в

---

63 Шафранская Э. Ф. Современная русская проза (мифопоэтический ракурс): учебное пособие. М., 2014.

привычку бабушка вдруг рассказала историю, как в пору ее молодости неподалеку жила ведьма. Дурная на вид, костлявая и вечно простоволосая, что не в деревенских обычаях. Травы сушила, а то и мышей, и хвосты крысиные, и всякие хрящи других тварей.

О бабке, между иным прочим, говорили, что она в свинью превращается ночами. Решили задорные деревенские парни проверить этот слух, пробрались ночью во двор к бабке, в поросятчий сарай, и в минуту отрезали свинье ухо.

А ранним утром бабку, спешившую с первым солнцем за водой к речке, впервые видели в платке, и даже под черным платком было видно, что голова у нее с одной стороны замотана тряпкой.

Катя сидела притихнув, неотрывно глядя на бабушку. Захарка смотрел Кате через плечо, в окошко, и вдруг сказал шепотом:

— Кать, а что там в окне? Никак свинья смотрит?»

В отличие от Чехова, который, как мы уже отмечали, полностью разбивает саму возможность потустороннего толкования того события, которое выходит за рамки реализма, Прилепин оставляет данный вопрос открытым. Да, действительно, последние фразы отрывка с их шутовой интонацией как бы выводят весь этот мистический (в данном случае, к тому же еще и магический) элемент из сферы настоящего леденящего ужаса или священно трепета, которые, по законам жанра, и потребны при восприятии «реальной мистики». Однако перед нами всего лишь снижение пафоса, не более того. Здесь никак не просматривается указание на вымысел или фантазию. Магическая история, рассказанная бабушкой, ни на секунду не подвергается сомнению. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что мы вовсе не первые исследователи,

кто соотносит творчество Прилепина с мистической или мифопоэтической традицией<sup>64</sup>.

На другом конце нашей условной градационной линейки находится, например, Алексей Иванов с его новым романом «Пищеблок». Это произведение написано исторически достоверно, в нем с любовью воспроизведен сленг позднесоветских школьников, атмосфера пионерлагеря, даны емкие описания природы, быта — все это сугубо и нарочито реалистично. Довольно долго перед нами самое что ни на есть реалистическое повествование, в котором как будто нет места мистике. Лишь основательно погрузив читателя в атмосферу описываемой эпохи, Иванов решается на первый магический шаг, который может быть поначалу интерпретирован как галлюцинация. Проходит еще какое-то время, прежде чем читатель понимает, что он погружается вовсе не в реалистическую книгу.

Модус повествования полностью перестраивается лишь во второй части романа, по прошествии двенадцати глав. Оказывается, что в лагере некоторые школьники превращаются в вампиров, после чего они в дневной жизни становятся правдоверными пионерами-комсомольцами. Роман-метафора как бы намекает на людоедскую (точнее, вампирскую) сущность советского строя, недаром автор использует «кровавые эпитафии» из поэтической классики той поры, типа сакраментальной «погони в горячей крови» Роберта Рождественского или строк Эдуарда Багрицкого: «Но в крови горячечной подымались мы, / Но

---

64 См., например: Калиниченко Л. А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 7 (49): в 2-х ч. Ч. I. С. 83–86.

глаза незрячие открывали мы». Этот роман, даже несмотря на первую главу, трудно отнести к реализму даже со множественностью оговорок. Скорее перед нами жуткая «сказка», которая родом из тех страшилок, что нашептывались в ночной тиши детьми в советских пионерлагерях...

На этом же полюсе, только в ином его «кластере», будет находиться и творчество Виктора Пелевина. Данный автор, как мы еще покажем, может быть назван не только демифологизатором и постмодернистом, но мистическим писателем, которому небезразличны потаенные, трансцендентальные грани бытия. Вот, например, выдержка из защищенной в 2019 году диссертации: «В критике неоднократно отмечено, что творчество В. Пелевина не вполне укладывается в рамки постмодернизма»<sup>65</sup>. Автор процитированной работы указывает и на то, что уже первая диссертация о Пелевине касалась связи творчества писателя с мифом: «В 2002 году А. В. Дмитриевым защищена первая литературоведческая диссертация по творчеству В. Пелевина<sup>66</sup> <...> посвященная рассмотрению мифологичности в сюжетосложении писателя»<sup>67</sup>.

Где-то в районе этого же полюса будет находиться и творческое наследие Павла Крусанова (например, роман «Укус ангела»). Вообще Крусанов — видная фигура не только

---

65 Сейдашова А. Б. Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века (проблема целостности): дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. С. 121.

66 Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

67 Сейдашова А. Б. Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века (проблема целостности): дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. С. 7.

в рамках «петербургского фундаментализма», одной из наиболее крупных литературных групп современности, но и в контексте художественного «трансцендентализма». Многие тенденции, характерные для поэтики Крусанова, оказываются имманентными вообще неомифологическому течению в современной русской литературе.

Являясь одним из наиболее ярких «трансценденталистов», он оказался показательным примером писателя, который пытается в своем творчестве реанимировать мифологическое мышление. По крайней мере, его пристальное внимание к реликтовым архетипам и хронотопам, образам и мотивам представляется несомненным, а вот постмодернистский код в поэтике Крусанова не является определяющим, о чем говорит исследователь А. С. Торосян<sup>68</sup>. Крусановские сочинения тяготеют к сакральности, философичности, напряженным духовным поискам. Поэтому именно мифологизм есть базовая «производящая основа», на которой строится все творческое здание писателя. Причем речь идет не только о художественных текстах, но и о метавысказываниях, крусановской теоретической рефлексии.

Итак, то, что можно ассоциировать с мистической литературой, может быть как твердым реализмом, лишь с незначительными вкраплениями таинственных элементов, так и строго нереалистическим повествованием, где грань действительности представляет собой лишь некий фон, вводимый автором для создания художественного антуража. Между этими крайними точками — целая линейка различных «нереализмов», то есть нереалистических или не вполне реалистических творческих методов, которые

---

68 Торосян А. С. Мифопоэтика Павла Крусанова (генезис и структура): дис. ... канд. филол. наук. М., 2016.

приближаются то к одному полюсу, то к другому. Рассмотрим, не претендуя на масштабную типологизацию, творчество некоторых авторов, которые могут быть отнесены к мифолого-мистическому направлению в современной русскоязычной прозе.

#### **§4. Рецепция классических сюжетов у Виктора Пелевина, Ольги Славниковой, Гузель Яхиной, Льва Наумова**

**М**иф под названием «классика» умер. За ним пришли интерпретаторы, современные Эсхилы, Софоклы, Эврипиды. Считается, что обломки погибшего мифа в лучшем случае становятся поводом для литературной игры. Преодолевая весь массив накопленного словесностью опыта, современный писатель будто выходит не к новым горизонтам, а оказывается в пространстве разреженном, почти безвоздушном. То есть в современной литературе как бы исподволь проявляется ощущение, что «все уже написано». Паззл собран. Поэтому единственным вариантом кажется компилирование элементов уже знакомой мозаики. Таково лицо постмодернизма. Но столь ли все однозначно?

Наверное, один из тех русских писателей, кто воплотил данную установку с небывалой художественной силой, это Виктор Пелевин. Его оригинальные произведения вместе с тем насквозь аллюзийны и интертекстуальны. У ученых даже складывается впечатление, будто автор не просто стремится глубоко погрузиться в претекст, дабы развинтить его и собрать заново, но что сюжета (по крайней мере, своего собственного сюжета) у Пелевина как бы и нет: «Сюжет

здесь находится под угрозой высыхания. Сюжет не должен произойти вообще — максимум в виде цитаты»<sup>69</sup>. Такая цитатность — важная черта не только современной прозы. По сути, литература на протяжении всей своей истории обращается к подобному приему, недаром мы начали с упоминания греческих драматургов. И вот, сделав множество витков, художественная словесность снова выходит к этой точке.

В свете сказанного примечателен роман «Чапаев и пустота», где объединяются сюжетные элементы не только из текстов (в семиотическом понимании) разных времен и культур, но и делается попытка «поиграть мировоззрениями». Перед нами коктейль из знаковых образцов массовой культуры и «высоколых» эзотерических источников, вроде классических буддийских книг. Все это, конечно, существенно влияет на сюжетосложение. Однако такой постмодернистский слой, лежащий на поверхности, быть может, служит еще и проводником к глубинным художественным основам Пелевина-мыслителя, где большое значение приобретает, в том числе, и проблема стиля: «Перешедшее в язык субъектное начало создает „матрицу“ индивидуального стиля, который, однако, реализуется лишь в аспекте „сотворческого“ с читателем эстетического объекта»<sup>70</sup>. В этой связи Пелевин выступает и как писатель, и как интерпретатор-реципиент. Попробуем же провести рецепцию этой рецепции.

---

69 Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // Урал, 2012, № 3.

70 Иванов Д. И., Лакербай Д. Л. Проблема стиля и методологические стратегии М. М. Бахтина и А. Ф. Лосева // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53. С. 194.

В данном контексте интересно рассмотреть заглавные образы и, соответственно, связанные с ними классические сюжеты, реализованные в романе. Автор здесь апеллирует далеко не только к сакраментальным для советской культуры претекстам, но и ко всему массиву народных интерпретаций Чапаева и Петьки. В первую очередь — к традиции анекдота. Иными словами, он работает в стиле Абрама Терца, который в «Прогулках с Пушкиным» также широко задействует стихию народного вымысла, биографическое мифотворчество.

Остов сюжетной линии, связанной с Чапаевым, Петром (Петькой) и Анной (Анкой-пулеметчицей), Пелевин заимствует из «мифических первоисточников»: книги Фурманова и фильма 1934 года «Чапаев» братьев Васильевых. И в прецедентную, и во вторичную сюжетные линии вплетена масса морфологически схожих мотивов: любовная линия Петька — Анка, мотив учительства (вспомним хотя бы знаменитый случай с картофелинами), батальные подвиги против белых, гибель Чапаева в Урале, даже эпизоды с ткачами. Однако все эти ситуации интерпретируются Пелевиным с позиции, если так можно сказать, «буддийской мистики», хотя далеко не только ее. Тут есть и христианские коды, и греческое язычество классической эпохи, и апелляции к тому, что называется нью-эйдж. Например, Чапаев-учитель просвещает своего подчиненного не в вопросах военной тактики и стратегии, а рассказывает об иллюзорности мироздания и учит тому, как достичь просветления. Еще показательный эпизод: у Пелевина Чапаев тонет не в Урале, а потустороннем потоке, который назван Условной Рекой Абсолютной Любви (аббревиатура «УРАЛ»).

Интересно вплетены в ткань романа и современные популярны́е источники. Причем писатель апеллирует не просто

к образности, к системе персонажей претекстов, но работает именно с «сюжетными матрицами». Вот что говорит исследователь В. И. Демин о Пелевине: «Его произведения наполнены современными аллюзиями и параллелями, отсылками к продуктам массовой культуры, без знания которых зачастую трудно понять тот или иной фрагмент романа либо же повести (так, например, фрагменты романа „Чапаев и Пустота“ будет затруднительно понять без знания сюжета „Терминатора“ или сериала „Просто Мария“»<sup>71</sup>.

«Чапаев и Пустота» — это скрещение разных мифов, которые, с одной стороны, деконструируются, снижаются, с другой, здесь присутствует попытка обрести в пошлой жизни «подлинную реальность», философски осмыслить бытие. То есть Пелевин балансирует на грани двух аксиологических позиций, задает вопросы о подлинности, взыскует ее, сам же на подлинность как будто и не указывая.

Глубоко укоренен в философском, религиозном, мифологическом дискурсах и роман «Жизнь насекомых», о котором С. Сиротин говорит: «В отличие от „Омона Ра“, здесь некое высшее размышление не требует индивидуальной жизни в качестве пролога. Оно заимствуется из готовых архетипических сюжетов, некоторые из них, как, например, сюжет о жуках, катящих перед собой навозный шар, в чистом виде взяты из мифологии»<sup>72</sup>. То есть спектр заимствований у Пелевина далеко выходит

---

71 Демин В. И. Миф о Чапаеве в романе Виктор Пелевина «Чапаев и Пустота» // Проблемы истории, филологии и культуры / Journal of Historical, Philological and Cultural Studies: Москва — Магнитогорск — Новосибирск, № 4 (30), 2010. С. 136.

72 Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // Урал, 2012, № 3.

за рамки медийного и литературного пространств. И, как нам кажется, писатель дает основания увидеть в его творчестве не только тотальный постмодернистский код, к которому, как правило, и сводится вся «мистическая подложка» пелевинской прозы, но и еще нечто, связанное с истинной экзистенцией.

Похожие тенденции можно обозначить и у другого известного современного автора Ольги Славниковой, чей метод также может быть соотнесен и с постмодернизмом, и с магическим реализмом. Рассмотрим в качестве примера два рассказа из сборника «Любовь в седьмом вагоне» — «Статуя Командора» и «Тайна Кошки», где классические сюжетные матрицы являются основой для выстраивания художественной ткани произведений.

В первом случае автор совершенно не скрывает сходства своего текста ни с легендой о каменном госте, ни с «Каменным гостем» Пушкина. Героиню зовут Анна, ее мужа — Командор... Классический сюжет помещается в девяностые годы, что придает ему несколько легковесный характер. История новой донны Анны и нового Командора, в отличие от произведения Пушкина, заканчивается пародийно-сниженно: пришедший каменный гость никому не страшен, на него реагируют, как на явление природы, вроде дождя или снега. Тем более, и он, как оказывается, пришел не мстить, а повиниться.

В европейском сюжете отрицательным персонажем является Дон Гуан, а каменный гость воплощает собой справедливое возмездие, он приходит в ответ на насмешливое приглашение разделить с его вдовой и ее любовником ужин. А в рассказе Славниковой Дон Гуан — персонаж положительный. Есть намек на то, что он, подобно своему тезке, также был соблазнителем, однако не глумится над

статуей. В финале Командор сам приходит из потустороннего мира, сам предлагает облегчить жизнь своей вдове и ее нового мужа.

Сюжет мифа представляет собой движение «вниз», «падение» Донны Анны, низвержение ее вместе с любовником в ад, метафора «овеществляется», буквализуется. Для Анечки и Ивана Ветрова развитие событий представляет собой движение «вверх», то есть классическая история оказывается как бы аксиологически и сюжетно инвертированной. Из глубин падения «поднялся» бандит девяностых Командор, «поднялась» его тихая гражданская жена, которая из правильной девочки-отличницы превратилась в богатую хозяйку. «Поднялся» и Иван Ветров, чьи фото-портреты стали приобретать все большую популярность.

В рассказе «Статуя Командора» присутствует несколько смысловых и пространственно-временных пластов: это и реалии 1990-х годов, и литературная легенда о каменном госте, и архетипический сюжет европейской культуры об оживающем памятнике. Здесь, как и у Пелевина, просматривается вторая, онтологический слой, который выводит текст из пространства только лишь литературной игры и задает ему новую тональность, экзистенциальную.

Помимо явной аллюзии к «Дону Гуану» и через него к европейской легенде о соблазнителе, получившем отмщение от статуи, присутствует и намек на «Макбета»: «Однажды в кармане кожаной куртки Командора Анечка нашла незнакомую голду, облепленную словно давленным изюмом. Потом красное с куртки и голды мазалось повсюду, никак не смывалось горячей водой; мыльная пена, падавшая с рук, была как в кастрюле во время варки мяса. Но уйти Анечка не могла: она догадывалась, что Командор просто не представляет ее свободной от себя и при этом живой».

Кровь на руках леди Макбет, которую никак нельзя смыть, в этом рассказе вновь оборачивается сменой аксиологической и сюжетной валентности: у Шекспира подстрекательница леди Макбет практически превратила своего мужа в убийцу, а у Славниковой Анна, наоборот, не понимает, что делал ее муж, и «красное вещество» на золотой цепочке ею не опознано: она принимает остатки плоти за раздавленный изюм.

Если донну Анну в классическом варианте мифа ее умерший муж находит в их доме, то Анну и Ивана из рассказа Славниковой Командор отыскивает в поезде, что и вовсе нереально для каменной статуи. В этом состоит мистика «бродячего сюжета», не потерявшего в переосмыслении ни своей трагичности, ни своей таинственности.

В другом рассказе, «Тайна кошки», герои которого также едут в поезде, использован композиционный прием «истории в истории». Некий Крашенинников слушает в вагоне, как мама читает мальчику рассказ его бывшей жены, Лоры Крашенинниковой (она же — Кошка). Образ Кошки списан Лорой с самой себя. В то же время, ее бывший муж проецирует сюжет на собственную судьбу. Бульдог, с которым Кошка встречается в сказке, это, конечно, сам Крашенинников. Славникова прибегает к старому приему аллегории, известному еще Эзопу. Использована также аллюзия на поговорку «как кошка с собакой», отсылающая к архетипическому представлению о том, что кошка и собака не могут подружиться.

Изображение людей под видом животных — басенный прием. В этой традиции каждый зверь имеет свой аллегорический смысл: осел выступает символом упрямства или глупости, муравей — символом трудолюбия и т. д. В сказке Лоры животные — не экспликации каких-то свойств человеческого характера, а иносказательное изображение

героев рассказа. Это отсылка скорее не к Эзопу и Крылову, а к домашним интимным прозвищам типа «кошечка», «зайчик». Семантика этих именовании символизирует отсутствие в жизни Лоры Крашенинниковой постоянного мужчины, ее неспособность «образовать пару». Не случайно она, «кошка», встречается с «собаками» — Пуделем, Бульдогом, то есть находит себе партнеров, которые по определению ей не подходят.

Не менее символичны всплывающие в воспоминаниях бывшего супруга «драгоценности» Лоры: спутавшиеся цепочки, которые нельзя распутать, старая брошка, утратившая прежний лоск — все это приметы бесполезного богатства. Перед нами словно отсылка к еще одному архетипическому сюжету о легендарном царе Мидасе, в руках которого все становилось золотым. Лора же, наоборот, умудряется превращать в хлам даже благородный металл. Видимо, ее истинное место не здесь, не в этом мире, а в некоем сказочном пространстве.

Как мы уже сказали, она весьма оригинально сообщает бывшему мужу об истинной причине их разлада. Таким образом, написанная Лорой сказка нашла того, быть может, единственного читателя, на которого была рассчитана. Обратим внимание, что в конце рассказа Крашенинников звонит бывшей жене, а не, например, приходит к ней. Их диалог в жизни не состоялся, поэтому им приходится общаться через посредников: компьютер, телефон, книгу. Герой — человек, живущий в виртуальной реальности, своеобразный портрет современного человека со всеми его «коммуникативными проблемами». Страшно то, что виртуальная личность все больше замещает личность реальную...

У детской сказки про Кошку и Бульдога открытый финал: Кошка взмывает в воздух. Что это? Метафора выхода из

пошлой действительности? Или намек на суицидальные наклонности Лоры? Не повторит ли она судьбу своей матери, «толстокожей» учительницы физики, покончившей с жизнью, спрыгнув с крыши многоэтажного дома. Окончание самого рассказа, как и финал сказки, остается открытым: мы так и не знаем, дозвонился ли Крашениников до своей Лоры, либо ему просто почудилось, что он слышит ее голос?

В целом, сборник рассказов Славниковой «Любовь в седьмом вагоне» представляет собой образец миниатюр магического реализма, объединенных сквозной темой поезда: все герои куда-нибудь едут по железной дороге. Действие многих произведений происходит в некоей потусторонней реальности, возможно, в будущем, в параллельном мире... В этой вселенной Землю выжигают страшные смерчи, а по рельсам носятся супер-локомотивы, достигающие скорости шестьсот пятьдесят километров в час.

Практически каждый текст сборника представляет собой «рассказ в рассказе», при помощи которых один герой передает другому зашифрованное сообщение. Чаще всего в обмен этими месседжами включается и кто-то третий, некая высшая трансцендентная сила. При этом такие вставные истории часто прочитываются как притчи, да и в целом произведения Славниковой имеют притчевый характер, то есть перед нами, пусть и аллегорический, но разговор именно на важнейшие темы: любви и смерти, верности и предательства.

Таким образом, в современной нереалистической прозе заимствуются классические и архетипические истории. Нередко они формируют сюжетную матрицу заимствующего текста, являются сюжетообразующим «движителем», который задает систему персонажей, создает

художественный хронотоп. Существует несколько стратегий рецепции прецедентного сюжета: от постмодернистской игры до его онтологизации и актуализации в новых исторических условиях. Однако, как мы убедились на примерах текстов Пелевина и Славниковой, только лишь игрой подобную творческую стратегию не объяснить, ведь у них возникают все те же «вечные вопросы». Таким образом, онтологическая подоплека остается востребованной и современными писателями, работающими с трансцендентальной проблематикой.

Тем не менее, автор может обращаться не только к классическим литературным, но и к историческим сюжетам. Особый интерес у пишущих как реалистическую, так и в мистическую прозу вызывают события легендарные, овеянные многими мифами и интерпретациями. Например, в романе Гузель Яхиной «Дети мои» (2018) делается попытка дать мифопоэтическую, притчевую, но и одновременно историческую картину жизни волжских немцев в период Царской России и СССР. В центре повествования сюжетогенные реминисценции (преимущественно, фольклорные формулы), на которых, как на столпах, зиждется все повествование. Так, народная мудрость «от судьбы не уйдешь» буквализована в эпизоде, когда главный герой, учитель Якоб Бах, пытается покинуть хутор, где он только что познакомился со своей будущей женой Klarой. Пространство мистическим образом не отпускает героя: он долго блуждает, чтобы снова выйти в тот же сад у хутора, владельцем которого является отец Klarы.

Следующая интертекстуальная сюжетогенная формула — устойчивое сочетание «онемел от ужаса». Оно также буквализуется: главный герой, переживая кошмары гражданской войны, разрухи, а потом и военного коммунизма, теряет дар

речи. Навсегда. Возможно, здесь играет роль и происхождение слова «немец» от понятия «немой».

Еще один мистический эпизод, связанный с интертекстом — реализация известной советской формулы «мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Сказки, которые пишет Бах для главного коммуниста Гофмана, поразительным образом сбываются. Учитель сочиняет истории о небывалых урожаях, и бахчи ломаются от невиданных овощей. Он пишет о «привесах и удоях», и животные в коллективном хозяйстве Гофмана дают удивительную продуктивность. А потом начинают сбываться страшные сказки, которые были придуманы Бахом еще до того, как он разобрался в волшебных свойствах своего пера. Начинается голод, погромы, убийства и все «прелести» сталинского тоталитаризма.

«Отец всех народов», «исполин» и прочие гиперболизированные величания Сталина обращаются в такой сюжетный ход, как физическое увеличение вождя и уменьшение людей. Причем этот процесс постепенный, сначала люди представляются главе государства пигмеями, а потом уже и насекомыми, которых он давит. Прозрачная отсылка к чудовищным репрессиям тридцатых, да и не только тридцатых.

«Щелчок по носу» воплощается так: в двоящейся реальности Яхиной Сталин играет в бильярд не то со своим тренером Андреем Чемодановым, не то — и здесь мистический момент — с Гитлером. Их противостояние по германской линии, попытка разыграть «немецкую карту» в СССР еще до войны, аллегорически представляется в виде партии, которую выигрывает «Гений всех времен» и «Лучший друг навеки». Завершающий момент баталии — удар кием по носу не то Гитлеру, не то Чемоданову — есть и победа в противостоянии по вопросу советских немцев. Кстати,

удачные щелчки кием, филигранный разгон шаров по лузам в игре с фюрером, не содержит ли в себе намек на знаменитые «Десять сталинских ударов»?

«Со дна истории» — завершающий основное повествование эпизод, в котором Бах оказывается на дне Волги, но чудесным образом не тонет, а дышит холодной водой, рассматривая то, что погружено на дно, в анналы российской истории. Там он обнаруживает и тела убитых ратников, чуть ли не времен «Слова о полку Игореве», там же видит трупы своих знакомых и родственников, причем некоторые из них как будто обретают истинную сущность: смерть и Волга дали им иной облик, хотя узнавание все же происходит. Опять же мистический момент.

Итак, Яхина создает как бы реалистический, даже какой-то сверхреалистический текст, наполненный светом, звуком, запахом, очень объемный и осязаемый, где все мистические эпизоды «защиты» либо в устойчивые сочетания, выработанные народным сознанием, либо в узнаваемые формулы из советской действительности. Причем речь идет о мистической и аллегорической трактовке событий, действительно имевших место, которые, таким образом, получают особую интерпретацию. То есть легендарный исторический текст (гражданская война, коллективизация, сталинские репрессии и т. д.) вписывается в новый трансцендентальный контекст.

Теперь, на фоне проанализированной адаптации Виктором Пелевиным, Ольгой Славниковой и Гузелью Яхиной классических сюжетов, обратимся к творческому наследию Льва Наумова, у которого также нередко встречается подобная или методологически сходная переработка. Рассмотрим произведения автора, входящие в уже упоминавшиеся выше книги «Шепот забытых букв» (2014) и «Гипотеза Дедала» (2018). Так, например, в небольшом

рассказе «Погоня»<sup>73</sup> по-новому актуализируется известная апория Зенона «Ахиллес и черепаха». В тексте Наумова читателя ждет неожиданный финал: поначалу мало что указывает на то, что перед нами известный сюжет. На этом эффекте неузнавания / узнавания и построена миниатюра.

Кроме того, в ней речь идет не просто о повторении знакомой истории, а о его актуализации. Здесь использована и интересная фокализация: наррация ведется от лица черепахи, то есть в центр повествования поставлены ее, прямо скажем, специфические переживания, в которых невозможно угадать отсылку к аперии. Приведем для примера один из фрагментов: «Сейчас мне трудно вспомнить сам момент принятия решения: бежать или не бежать. Иногда мне кажется, будто он гонится за мной с самого моего рождения. Будто по неведомым законам мы начали этот марафон еще в утробах матерей. Но... как это возможно?! Нет, я решительно не помню начала погони.

Какая жара... Эти широты не приспособлены для бесконечных забегов. Мы мчимся и день, и ночь напролет. Он уже так близко, что буквально наступает мне на пятки. Однако каждый вечер, когда солнце опускается достаточно низко за его спину, он же укрывает меня от жары своей тенью. Я боюсь его, но благодарна за эту „заботу“. Более того, мне стыдно, что ничего не могу предложить ему взамен, в силу моего малого роста».

Здесь так же, как у Славниковой и Пелевина, можно увидеть скрытую усмешку: рассуждения черепахи кажутся странными. Не мистическое и даже не притчевое начало выходят на первый план, а постмодернистская игра с

---

73 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб., М., 2014. С. 201–202.

контекстами и претекстами. На особый эффект, связанный с ироничным осмыслением классического сюжета, работает неожиданная концовка: «Не останавливаясь ни на секунду, черепаха оглянулась. Ахилл не отставал». Последняя фраза будто ставит все с ног на голову, читатель, наконец, понимает, о чем шла речь, и такой конечный пуант может быть истолкован как элемент авторской иронии.

Рассказ «Эхнатон»<sup>74</sup> представляет собой еще один монолог. На сей раз повествование ведется преимущественно от лица фараона. Автор делает попытку реконструировать логику Эхнатона, который предпочел всем другим богам именно Атона. Правитель, беседуя с безгласным престарелым отцом, приводит целый ряд доводов в пользу новых установлений. Прочитируем здесь один из них: «Отец, скажи мне, разве жизнь не стала лучше для всех? Прежде люди не понимали и боялись всевышних. Может быть, потому и боялись, что не понимали. Для каждого, кто задумывался о них, даже для жрецов, связанная с богами мифология была слишком сложной и неоднозначной. Образы всемогущих сплетались в нераспутываемый клубок. Непознаваемый, непредсказуемый конгломерат. Потому это были скверные союзники, на которых нельзя рассчитывать. „Клубок“ не удавалось даже любить, только бояться.

Я обратил внимание вот на что: если сонм богов образует таинственное множество, образы и деяния которого находятся за гранью понимания, то не имеет большого значения, сколько их в пантеоне. Их могут быть тысячи, если считать номовых божеств, могут — сотни, десятки или всего несколько. Но стоит весь этот клубок заменить на одного-единственного всевышнего, как все становится на места!»

---

74 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 51–62.

Данный текст уже написан скорее с позиции реконструкции, поэтому может, правда с оговорками, быть встроено в ряд исторической прозы. Отчетливых постмодернистских маркеров здесь нет.

В то же время, в рассказе «Судьбы»<sup>75</sup> дан уже мистический извод подобной «исторической реконструкции». И это произведение уже вполне может быть причислено к магическому реализму, ведь тайным движителем истории становится то ли старое проклятье, то ли какой-то «сглаз»... В общем, нечто, управляющее судьбами людей от века к веку. Здесь писатель соединяет в единый клубок разные несчастья, в первую очередь — кораблекрушения (судна «Адмирал Гарднер», «Титаник»), связывая печальные судьбы с одним-единственным событием, восходящем к XVII столетию.

Началось все с фразы: «Из этой девчонки никогда не выйдет никакого толка!» — которую отец повторял некоей Джулии Томпсон (в замужестве Контин) чуть ли не с рождения. Далее нити этого первособытия начинают разрастаться все больше и больше. Приведем лишь один характерный фрагмент: «...в то же самое мгновение, когда остановилось сердце морского волка <адмирала, давшего имя кораблю — Л. К., В. Г.>, в тысячах миль от Альбиона пошел ко дну „Адмирал Гарднер“ вместе со своим драгоценным грузом. Сначала причины кораблекрушения вызывали споры, но довольно быстро флотские чиновники сошлись во мнении, что всему виной глупая нелепость, казус, банальная халатность команды. Иными словами, после осмотра обломков и опроса выживших они не имели даже малейшего представления о том, почему же это произошло. Газетчики, разумеется,

---

75 Там же. С. 73–87.

обратили внимание на „занятое совпадение“ аварии со смертью человека, давшего судну имя, но подлинных причин никто тогда увидеть не смог. Конечно, все дело в опоздании Гиббса, тем паче что в нем текла кровь Джулии Контин, хоть и изрядно разбавленная — через семь-то поколений!» Поясним: Гиббс был лечащим врачом Гарднера, именно из-за его опоздания и умер, не дождавшись помощи, «морской волк».

Таким образом, Наумов соединяет разные техники адаптации классических сюжетов (литературно-философских, исторических) к своему художественному миру. Это может быть и постмодернистская ирония («Погоня»), и историко-философская проза («Эхнатон»), и метод «магического реализма», точнее, интенциональный притчевый мистицизм с реальной подоплекой, своеобразная «альтернативная история» («Судьбы»).

## §5. Инобытийные хронотопы в нереалистической прозе Виктора Пелевина, Мариам Петросян, Льва Наумова

**К**ак отмечает Е. Фарино, «любое произведение... является собой физически закрепленный, материальный объект. Поэтому оно само является некоторой материальной протяженностью (пространством) и продолжительностью (временем). Разумеется, что данный тип пространства и времени не принадлежит миру произведения, хотя и является существенным моделирующим средством искусства». Тот же автор пишет, что «словесное произведение обладает, кроме того <...> лингвистическим пространством и временем, точка отсчета которых находится на оси самого акта речи. Этот тип пространства и времени тоже не принадлежит миру произведения <...> лингвистическое время и пространство вводит в объектное время и пространство определенные изменения и этим самым может быть использовано как еще одно моделирующее средство литературы»<sup>76</sup>.

Ю. М. Лотман определяет художественное пространство как «модель мира данного автора» и утверждает, что

---

<sup>76</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. Часть II. С. 359–360.

«язык пространственных представлений в литературном творчестве принадлежит к первичным и основным»<sup>77</sup>. А важнейшим атрибутом художественного мира ученый называет пространственно временно-континуум, хронотоп. По М. М. Бахтину, хронотоп представляет собой «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», а в переводе означает «времяпространство»<sup>78</sup>.

По замечанию Д. С. Лихачева, «в своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты. Может быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке)»<sup>79</sup>. Таким образом, выяснив закономерности пространственного развертывания художественного текста писателя, можно увидеть и его потаенные художественные основы.

Сразу оговорим, что мы не претендуем на разработку типологии инобытийных хронотопов в современной русской нереалистической прозе. В первую очередь, рассмотрим лишь некоторые тенденции, которые кажутся показательными, на примере двух знаковых нереалистических романов последней четверти века — «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина и «Дом, в котором...» Мариам Петросян. Не будет большим преувеличением назвать эти произведения культовыми, они породили целую волну откликов, явившись

---

77 Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 448.

78 Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1992. С. 236.

79 Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 3. С. 76.

ключевыми вехами в творческой жизни авторов. На фоне упомянутых текстов будет удобнее высветить и творческие особенности Льва Наумова.

Существенную роль в анализе и атрибуции творческого метода писателя и его прикрепленности к тому или иному художественному течению играет идеолого-мировоззренческая подложка и связанный с нею хронотоп, который является базовой миромоделирующей структурой. Как показывают специальные исследования, одним из главных аспектов в наследии любого автора, связанного с неомифологической традицией, становятся пространственные характеристики, организующие художественную систему. Более того, мифологизм наиболее ярко выдает себя как раз при анализе пространственно-временных отношений. Да и вообще местность входит в число едва ли не важнейших категории: «Представление о пространстве оказалось одним из основных моментов мифологического мышления»<sup>80</sup>.

Если говорить о локативно-темпоральной основе художественного мира Мариам Петросян, то О. Лебедушкина относит роман к «жанру» фэнтези<sup>81</sup>, что четко фиксирует разнонаправленность текста, его, если так можно выразиться, множественную модальность. Ведь аспекты фэнтезийные (и шире — магические) проявляются в романе, во-первых, не сразу, во-вторых, автору удается довольно долго балансировать на грани действительности и грезы, а

---

80 Кассирер Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление. М., 2001. Т. 2. С. 108.

81 Лебедушкина О. Петросян, которую «не ждали». «Дом, в котором...» как «итоговый текст» десятилетия // Дружба народов. № 8, 2010. С. 179–186.

последняя, будь она хоть трижды необычной, все же может оказаться и элементом реалистического повествования.

Критиками уже было отмечено, что действие романа «Дом, в котором...» разворачивается в неопределенном месте. Оно может быть атрибутировано как европейское, российское, американское, да и любое другое. У нас складывается впечатление, будто речь все же идет об англоязычной среде, так как среди кумиров, на которых ориентируются персонажи, да и вообще среди упоминающихся в романе известных личностей, кажется, вовсе нет, например, русских или китайцев. А вот англо-американская культура представлена достаточной широко: это и Маккартни, и Боуи, и Майк Тайсон. Эти имена позволяют, к слову, восстановить и временной контекст.

Собственно, те же имена могут указывать и на российскую или, допустим, индийскую среду, в которой англоязычная культура является важной семиотической зоной. Но существенно здесь другое: не атрибутированное пространство у Петросян оказывается знаком потустороннего мира, конечно, в первую очередь привлекая притчевые коннотации. Однако, вероятно, здесь речь идет не просто об абстрактном, всечеловеческом контексте, но именно о пространстве инобытия. Поэтому там не работают этнические коды, поэтому нигде не говорится о национальной принадлежности героев, не заостряется внимание на цвете кожи и т. д. Иными словами: перед нами не некие «абстрактные персонажи», являющиеся кристаллизацией некоего общечеловеческого опыта, а люди, погруженные в трансцендентальное измерение, которое стирает все культурные и национальные «привязки». То есть Дом — аналог некоего загробного мира, противопоставленного Наружности, и, одновременно, аналог рая, который дети не хотят покидать.

Таким образом, обе стороны Дома — реалистическая и мистическая — действуют в связке, и двоемирие (Дом vs Наружность) не разрушается и при погружении в инобытийное пространство прыгунов и ходоков.

И все-таки двоемирие романа условное, оно лишь маркирует границу между «реализмом» и «мистикой». На самом же деле, мистическое инобытие неоднородно. Особенно ярко это проявляется в конце произведения, когда отдельные группы «насельников» Дома отправляются после выпуска в разные пространства, большинство из которых трудно назвать реальными. В любом случае, каждое из них не имеет четкой отнесенности к государственным, национальным, культурным кодам, что выявляет не универсальность ситуаций, персонажей и, в конечном счете, хронотопа, а инобытийный статус. Причем речь идет о конкретной инобытийности в ее чувственно-ощутимых выражениях, а не об условных и абстрактных локусах, ведь «бытие — это не отвлеченная бесконечность Вселенной, а непосредственность человеческого бытия, явленного в повседневности»<sup>82</sup>.

С позиции «мистической прозы» может быть рассмотрено и творчество В. Пелевина. В частности, его художественный пространственно-временной континуум. Взять хотя бы самый известный его текст — роман «Чапаев и Пустота», художественное пространство которого может быть определено как поликультурное. Здесь есть отсылки к восточному коду (японские самураи, буддизм), к западному коду (Шварценеггер), латиноамериканскому («Просто

---

82 Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (33). С. 129–138.

Мария»), советскому, русскому... Причем объединяются сюжетные элементы не только из текстов разных времен и культур, но делается попытка «поиграть мировоззрениями». Иными словами, перед нами как будто «правильный» постмодернизм. Все это, конечно, существенно влияет на структуру пространства, которая, как отмечал сам автор, будто отсутствует: «Чапаев и Пустота» интенционально — единственный в мировой литературе текст, действие которого происходит в пустоте.

Однако, как нам кажется, писатель дает основания увидеть в своем творчестве не только тотальный постмодернистский код (к которому, как правило, и сводится вся «мистическая подложка» его прозы), но и еще нечто, связанное с истинной экзистенцией.

Как уже отмечалось выше, роман «Чапаев и Пустота» — это скрещение разных мифов, которые, с одной стороны, деконструируются, снижаются. Но в то же время в тексте сделана попытка обрести в пошлой жизни «подлинную реальность», попытка философски осмыслить бытие. Поэтому поликультурность художественного пространства-пустоты может быть соотнесена с ветвящимся миром Дома у Мариам Петросян. И дело здесь все в том же потаенном и ускользающем инобытии. У Пелевина, как и у Петросян, присутствует скорее не скрещение культур и национальных кодов, а их редукция. Причины те же: инобытие не знает национальной или культурной принадлежности, в нем человек обретает свое истинное Я, оборвав нити жизненного опыта, а значит, и связи с государством, обществом, культурой, религией.

Итак, мы можем констатировать различные экспликации инобытийного пространства в прозе двух современных русских писателей. Потусторонняя реальность у данных

авторов не коррелирует с какими-то отчетливыми культурными кодами. У Пелевина знаком инобытия становится поликультурность, элементы которой оказываются лишь иллюзиями, а истинная реальность — метафизическая пустота. У Петросян оба пространства — как наличное, так и потустороннее — обнаруживают свою внекультурность, неприкрепленность к тому или иному национальному, государственному коду. У Льва Наумова наблюдается синтез этих тенденций. Этот автор выстраивает свое пространство как поле скрещения разных культур, религий, философий. В книгах «Шепот забытых букв» и «Гипотеза Дедала» присутствует целый ряд рассказов, где хронотоп или условен, или внекультурен.

Ветвящиеся, слоющиеся или бинарные пространства — характерная черта наумовской прозы. Например, реликтовый кумулятивный сюжет, часто присутствующий в народных сказках, встречается у автора в рассказе «Война»<sup>83</sup>. Напомним, что нарративная кумуляция «строится на „нанизывании“, пространственном сближении, присоединении структурно самостоятельных единиц. Перед нами рядоположение, понимаемое как форма мирового порядка, и строя. Это одна из элементарных и в то же время фундаментальных эстетических интуиций, как бы первичный акт творения»<sup>84</sup>.

В наумовском тексте встречается родственное архаике нанизывание эпизодов. Здесь описывается противостояние двух враждебных лагерей, которые так похожи, что

---

83 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 81–86.

84 Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. С. 60.

как будто имеют некий общий инвариант. Разница лишь в цвете одежды, которую носят противоборствующие стороны: одни — синюю, другие — красную. За всем этим из трансцендентальной «внеаходимости» наблюдает Бог: «Где-то в поднебесье Бог Сын приходит к Богу Отцу...» Так множественность, но и одновременно изоморфность поюстороннего мира, некое кольцо однородных локусов, приобретает сингулярность в потустороннем инобытии. Но главное здесь то, что различные культуры противостоят друг другу именно идеологически, с позиции цвета, который они предпочитают. Для Бога же эта разница несущественна. Он относится к разным людям в целом одинаково, поэтому «цветовое» противостояние есть не борьба религий, идеологий, а пустой спор ни о чем. Иными словами, как и у Пелевина, у Наумова в инобытийной трансцендентальности вопрос культурных и идеологических различий оказывается не имеющим значения. Поэтому разные культурно атрибутированные пространства в потустороннем мире обретают свою сущностную сингулярность.

В рассказе «Бессмертный»<sup>85</sup> эта тенденция уже разворачивается в полноценную сюжетную кумуляцию: несколько племен находятся в постоянной связи, одаривая друг друга подарками и думая, что они служат некоему бессмертному божеству. Первая группа носит дары второй, вторая — третьей и т. д. Причем, несмотря на то, что каждая из них отдает себе отчет, что обманывает другую, при общении с соседями они не могут поверить, будто сами оказываются жертвами аналогичной махинации. Подобная цепочка потенциально бесконечна, но ее

---

85 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 21–33.

звенья об этом не подозревают. Все как есть видит только истинный Бессмертный — некий спирит: «Нас называют не только духами. Простаки именуют нашего брата ветром. А те, кто поумнее, называют нас временем». Следует отметить, что упомянутой трансцендентальной сущности не нужны никакие подношения, поэтому обман племен оказывается вдвойне бессмысленным. В таком спиральном построении можно заметить не только кумулятивный сюжет, но и смешение двух традиционных типов темпоральности: «В древних исторических произведениях мы находим два основных, противоположных друг другу способа рассмотрения течения времени, и они продолжают существовать до наших дней, пересекая традиционное деление между еврейской и (или) христианской концепциями единого стационарного или непрерывного времени и некой унитарной греческой и (или) римской концепцией»<sup>86</sup>.

Еще одним произведением, построенным по кумулятивному принципу, является рассказ «Колыбельная 1»<sup>87</sup>. В центре текста — история некоего государства, в котором монархи надолго не задерживаются у власти, их постоянно свергают. Такое «коловращение» царей в корне своем кумулятивно. Показательно, что рассказ начинается с реплики: «Папа, а что было дальше?» — то есть он как бы «начинается с середины» и по сути, не заканчивается с завершением текста. Кстати, перед нами не только реликтовый сюжетный ход, свойственный сказке, но и

---

86 Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории // Цивилизации. Вып. 2. М., 1993. С. 198.

87 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 118–123.

вообще архаическое представление о событийном ряде, о хронотопе: «Одним из воплощений... классификационной функции пути следует считать очень широко распространенную мифологему о пути Солнца или соответствующего солнечного божества (его коней, колесницы, лады и т. п.) в течение суточного или годового цикла. Эта мифологема небесного пути Солнца нередко обрастает рядом мотивировок мифологического характера, из которых более других известны две — борьба с чудовищем, проглатывающим Солнце к концу дня и изрыгающим его на грани ночи и утра, или несовместимость Солнца и Месяца в связи с историей так называемой „небесной свадьбы“. Не случайно, что как раз божества, связанные с Солнцем, имеют особо тесное отношение к пути»<sup>88</sup>. У Наумова движение истории есть смерть и возрождение, с одной стороны, разных, а с другой имплицитно схожих правителей. Чего стоят только их имена: Тихомир, Радимир, Беримир, Боримир. Таким образом, путь истории — круговой или спиральный, что вполне отвечает мифологическим представлениям.

Итак, дальнее инокультурное пространство у Наумова также не является знаковым атрибутом, дифференцирующим хронотоп. Проще говоря, нахождение в каком-либо культурном измерении остается аспектом различия до тех пор, пока художественный ракурс не направлен в трансцендентальное пространство. А будучи выведенным в инобытийный континуум, хронотоп теряет свои связи с маркирующими его культурными, религиозными и национальными кодами.

---

88 Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник научных работ. М., 1983. С. 264.

Условно говоря, по кольцевому принципу построен и рассказ «Режиссер»<sup>89</sup>, который, если взять сюжетную матрицу, является нарраторологической проекцией кумулятивного сюжета-архетипа на современный материал. Дело в том, что герой данного произведения, хотя и находится в череде линейных событий, все же, будто движется по кругу, не может вырваться из неких границ, которые для него установил мастер (некий М.). А тот как будто нарочно доводит своего протеже до отчаянья, но всякий раз в последний момент подбрасывает новую приманку, которая и дальше гонит героя по циклической траектории, складывающейся из бесконечной череды падений: «М. обладал запредельной убедительностью. Когда он начинал говорить, сомневаться в его словах было не просто трудно, а невозможно, несмотря на то что до того он многократно врал. Впрочем, в том-то и дело, всякий раз он „не совсем“ врал... Его прожекты в нужный момент таинственным образом находили чрезвычайно скупые подтверждения и намеки на достоверность. Это питало веру и надежду, но ничего не давало для дела».

Ход рассказа похож на мытарства кафкианских героев, что, собственно, подчеркивает и сам автор устами персонажа: «Все происходящее напоминало кафкианский сюжет, в котором в качестве К. выступал не М., а я. В то же время, в отличие от историй Кафки, абсурд моей жизни исходил от совершенно конкретного человека, и это делало ситуацию принципиально иной». У Наумова круг все-таки оказывается разомкнут, однако на это указывается лишь в самом конце: «Но сейчас, когда минуло уже пятнадцать лет, я хочу поблагодарить судьбу за то, что она послала мне встречу с великим режиссером. Теперь я точно знаю, для чего он делал

---

89 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 19–39.

все то, что делал...» Кумулятивный сюжет, таким образом, стал некоей инициацией, а также «школой жизни», пройдя которую, главный герой обретает новый онтологический статус. Этот ход также свидетельствует об архаических нарратологических корнях данного произведения. По крайней мере, ситуация размыкания вполне соответствует развязке: в большинстве своих фольклорных изводов цепь наслаивающихся эпизодов не может быть бесконечной. К тому же О. М. Фрейденберг замечает, что кумуляция — это особое статическое наслоение, которому чужда привычная нам причинно-следственная парадигма: «ни процесса здесь нет, ни последовательности. Действие здесь неподвижно»<sup>90</sup>. Похоже, что именно на таком парадоксальном движении-неподвижности и строится текст Наумова, хотя, конечно, это может быть лишь одной из интерпретаций, так как интерполировать сущностные характеристики произведения дорефлективного традиционализма на современный литературный текст всегда рискованно.

Добавим, что рассмотренное пространство рассказа «Режиссер» оказывается культурно неатрибутированным, что делает сочинение универсальным, если так можно выразиться, общечеловеческим. Вероятно, автор хотел таким образом подчеркнуть притчевый характер своего произведения, где мир изображенный как бы намекает на некие отношения в мире реальном.

В целом же двоимирие считается важной чертой мифологического сознания: пространство делится на профанное и сакральное, а время — на столбовые первособытия и их отзвук, реализацию в настоящем. Конечно, подобная

---

90 Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 47.

бинарность не есть свойство только мифологического текста, но если один из уровней отчетливо трансцендентален, то имеются все основания сопоставить ее с архаическими кодами. Например, в рассказе Наумова «Во сне»<sup>91</sup> мир чем-то похож на пелевинское «пустотное пространство», здесь тоже как будто нет истинной реальности. Главная героиня, экспериментировавшая со снами, вдруг начинает видеть некую изнанку бытия, с ней и вокруг нее происходят странные события, которые трансформируют поначалу реалистическое повествование. Эта тенденция особенно четко проявляется в последних абзацах произведения: «Даже раздавшийся внезапно плач ребенка не прервал ее размышлений. Повинуясь материнскому инстинкту, Доротея, будто сомнамбула, поднялась с кровати и спустилась в детскую. Взяв малыша на руки, она начала гладить его по голове.

— Ну-ну, маленький. Ты видел кошмар? Что такое тебе приснилось?

Только тут она осознала происходящее и немедленно вздрогнула. Будто из зеркала на нее глядела мысль: нет, это скорее ее собственный кошмар. Это страшный сон матери, в котором плачет ее ребенок».

Кстати, художественное пространство здесь, также как и у Петросян, не имеет отчетливых маркеров той или иной культурной (и даже исторической) ситуации. Имя «Доротея» в принципе универсально, хотя скорее тяготеет к западному коду. Таким образом, у Наумова присутствуют аналогичные тенденции изображения трансцендентальных локусов, что и у Пелевина, и Петросян, хотя морфологически вопрос художественного хронотопа решен во многом

---

91 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 118–131.

иначе. Для Наумова важным оказывается четко маркировать границу между реальностями, тогда как у двух других авторов она размыта (исключение здесь разве что рассказ «Во сне»). Подобная жесткая демаркация довольно четко выводит данные произведения из реалистической сферы, то есть потустороннее инобытие оказывается эксплицитным.

## §6. Связь рассказов Льва Наумова с зарубежной нереалистической прозой

**П**оговорив о связи Наумова с современной русской нереалистической прозой, рассмотрим переключки с некоторыми зарубежными авторами. Начнем с того, что ни один писатель не может быть свободен от традиции. Точнее, только один такой и был — тот, кто, собственно, изобрел литературное сочинительство. Этого человека Наумов, кстати, возводит в число своих персонажей, поскольку именно его, праотца всех литераторов, он поместил в центр своего рассказа «*Tabula rasa*»<sup>92</sup>, где рассуждает о возможных его ипостасях.

Что же касается прозы самого Наумова, то в ней можно проследить множество различных влияний, а иногда встречаются даже прямые упоминания о предшествующем литературном опыте. Позволим себе утверждать, что навскидку для его текстов существует две группы предшественников. Во-первых, это западные прозаики конца XIX-го — первой половины XX веков. Во-вторых, античные авторы, в первую очередь философы, но также и их последователи более поздних времен. Это лишь поверхностный пласт, который,

---

<sup>92</sup> Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 114–118.

однако, не раскрывает всех возможных творческих связей Наумова. Учитывая специфику настоящей книги, нам хочется сделать акцент не на философии или реалистической прозе, а на мистическо-магической традиции, ведь, как указано выше, наумовские рассказы с большой долей вероятности могут быть отнесены именно к нереалистическому течению внутри современной литературы.

Сюжеты Наумова, а речь идет более чем о сорока рассказах, в большинстве своем кажутся оригинальными. По крайней мере, какие-то явные «аналоги» и претексты из культурной памяти авторов настоящей монографии они не извлекают. Но есть несколько произведений, прочитывающихся в качестве своеобразных «реплик» или «бриколажей» по отношению к классическим сочинениям. В первую очередь речь идет об американской научной фантастике. Причем заимствования и переключки обнаруживаются на сюжетно-композиционном или мотивном, но не цитатном уровне (здесь и далее под термином «мотив», вслед за А. П. Чудаковым<sup>93</sup>, мы будем понимать простейший элемент, из которого складывается повествование).

Мотивно-сюжетные совпадения, о которых пойдет речь ниже, представляются не намеренными заимствованиями, а воспроизведением некоего событийного архетипа, который может быть явлен в разных морфологических

---

93 «М. (франц. motif, от лат. motivus — подвижной) — простейшая содержательная (смысловая) единица худож. текста в мифе и сказке; основа, на к-рой путем развития одного из членов М. (a+b превращается в a+b +b +b) или комбинации неск. мотивов вырастает сюжет (фабула), представляющий собой большую ступень обобщения». А. П. Чудаков. Мотив // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стлб. 995.

формах, но его имплицитный «скелет» четко выявляется при структурно-семиотическом анализе. Вообще в фантастике, как и в целом в художественной литературе, часто воспроизводится некий набор мотивов, «бродячих сюжетов». Например, роман «Игра Эндера» (1985) Орсона Скотта Карда, по матрице очень похожа на «Звездный десант» (1959) Роберта Хайнлайна. Перед нами тот же роман-воспитание, причем воспитание милитаристское. А уж последующая борьба с пришельцами — это вообще классика жанра. Тут еще можно вспомнить Джо Холдемана с его «Бесконечной войной» (1974)...

Займствования могут быть не сюжетными, а мотивными, на уровне персонажей, образов, идей. Так жукеры у Карда очень похожи на колесников Саймака из «Заповедника гоблинов» (1968). В некоторых случаях можно говорить о займствовании целого набора мотивов. Например, очень саймаковским вышел роман «Мир-кольцо» (1970) Ларри Нивена. Во-первых, у Саймака есть роман «Кольцо вокруг солнца» (1953) — центральная идея нивеновского текста. Во-вторых, в «Заповеднике гоблинов» есть целый ряд идей, образов и персонажей, которые вольно или невольно займствовал Нивен. В их числе и ненасытный кот-инопланетянин Кзин — в претексте это саблезубый тигренок Сильвестр. У Нивена кукольные бороздят космос на своих планетах — у Саймака точно та же идея путешествия на планетах, как на космических кораблях. В обоих произведениях имеется загадочная цивилизация, невероятно древняя, с невообразимыми технологиями, которые недоступны ныне живущим, включая разнообразных негуманоидных инопланетян, а не только людей... Примеры можно продолжать. Однако, думается, в этом, как и во многих других случаях следует вести речь о генетическом займствовании, своеобразной дани

традиции, эксплуатации одних и тех же «бродячих» мотивов и сюжетов, которых в научной фантастике, в общем-то, не так уж много. По крайней мере, ограниченное число. Соответственно, и переключки Наумова с предшествующей традицией выглядят как иное морфологическое воспроизведение неких архетипических структур, которые, конечно, вовсе не фантастика выдумала. Если копнуть, то аналоги этих мотивных матриц можно обнаружить уже в мифологии, в средневековом романе и т. д. Данный вопрос, безусловно, является темой для отдельного большого разговора. Но возвращаемся к Наумову.

Рассмотрение конкретных примеров начнем с такого мотива, как «единство человечества во сне», который может быть реализован как минимум в двух вариантах: люди хотят единства, поэтому отбрасывают свои тела, как мешающие этому глобальному синтезу, и уходят в общий сон. А также обратный ему: люди засыпают и посредством сна обретают единство, сами того не желая.

Первый вариант сюжета дан в рассказе Айзека Азимова «Последний вопрос». Этот текст примечателен тем, что сам автор считал его лучшим своим произведением, написанным в жанре научной фантастики. Вот как реализован рассматриваемый мотив: «Человек советовался сам с собой, поскольку ментально он существовал в единственном числе. Он состоял из неисчислимого количества тел, разбросанных по мириадам планет в мириадах галактик, и тела эти пребывали в вечной летаргии». Обратим внимание на слово «вечной» — слияние произошло, и этот синтез уже нерасторжим. Вероятно, тела остаются только для того, чтобы поддерживать жизнь Человека — этого сверхсущества, погруженного в самосозерцание и, если так можно выразиться, в автокоммуникацию.

Вариант Льва Наумова (рассказ «Во сне») не отнесен в неопределенное далекое будущее, а, судя по всему, реализуется либо здесь и сейчас, либо малозначительно отстоит от текущего момента. В отличие от Азимова, у которого люди существуют как единое целое, монолитный организм, российский автор «позволяет» своим персонажам возвращаться к реальности: «В результате Доротея проникла в ночные грезы еще двухсот человек, и... всем виделось одно и то же.

Каждый из тех, кто допустил исследовательницу к своим снам, по ночам наблюдал другую жизнь, не такую, какой она была на самом деле. Впрочем, что же является этим „самым делом“? Что разумнее называть „жизнью человечества“ — ситуацию, когда разрозненные, непримиримо отдельные люди спешат в разные стороны, или ту, когда все суть единый организм?»

Обратим внимание на последнюю фразу: она как будто намекает на возможность продолжения этого слияния, словно речь идет о грядущей эволюции, которая приведет к образованию того, что эксплицитно показал Айзек Азимов. Интересно и то, что у Наумова общее сновидение, являющееся результатом опытов со сном, решено скорее в постмодернистском ключе. В этой связи важен мотив сна во сне, свидетельствующий о «глобальной нереальности» всего сущего и латентно апеллирующий, например, к пелевинским «пустотам». Являясь завершающим эпизодом, этот бесконечно разрастающийся сон во сне привязывает текст к постмодернистской эстетике симулякра и прочих «отсутствующих структур».

Следующая отчетливая интерсюжетная переключка может быть установлена между двумя почти одноименными рассказами. Речь идет о произведении Льва Наумова

«Аттракционы»<sup>94</sup> и текстом «Аттракцион» Альфреда Бестера. Здесь следует вести речь даже не об одном мотиве, а о едином матричном сюжете, который решен в разных образных «огласовках».

Начнем с того, что действие обоих рассказов имеет отношение к далекому будущему. У Наумова даже названо точное время — 2188 год. Повествование у Бестера «привязано» к современности, однако разворачивается в двух хронологических точках, поскольку некоторые герои (условно говоря, «будетляне») приходят и уходят в свое необозримое далеко. Вот характерный диалог из текста американского писателя:

«— Что? Путешествие во времени?!

— Именно. — Он кивнул. — Вот почему у нее были эти часы. Машина времени. Вот почему она так быстро поправилась. Она могла оставаться там год или сколько надо, чтобы исчезли все следы. И вернуться — Сейчас или через неделю после Сейчас. И вот почему она говорила: „Сигма, милый“. Так они прощаются».

Одинаковы и мотивы, которые заставляют людей участвовать в аттракционах: «Эмоции. Страсти. Стоны и крики. Любовь и ненависть, слезы и убийства. Вот их аттракцион. Все это, наверное, забыто там, в будущем, как забыли мы, что значит убежать от динозавра. Они приходят сюда в поисках острых ощущений. В свой каменный век... Отсюда все эти преступления, убийства и изнасилования. Это не мы. Мы не хуже, чем были всегда. Это они. Они доводят нас до того, что мы взрываемся и устраиваем им роллер-костер<sup>95</sup>», — пишет Бестер.

---

94 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 190–201.

95 Американские горки, которые в США называют «русскими».

Сравним приведенный фрагмент с текстом Наумова: «Уже в XXI веке люди смертельно страдали от скуки. В XXII-м они начали гибнуть от нее физически. Это, в свою очередь, подстегнуло развитие индустрии развлечений...» И далее: «Достаточно просто взглянуть в окно, чтобы засвидетельствовать, в какую аморфную массу с несколькими портами ввода-вывода превратился современный человек. В этой ситуации четверо молодых предпринимателей старались, ни много ни мало, вернуть людям способность совершать карлейлевские поступки, делать то, в чем можно всерьез раскаиваться, но чем наряду с этим и по-настоящему гордиться. Пусть гордость зачастую оказывалась стыдливой, тайной, недолгой; пусть нередко ее не было вовсе — но в любом случае каждый отдельный субъект, толкаемый на шаг такого рода, испытывал необратимую смену собственного „качества“. Он отрывался от прежнего круга общения, от своей эпохи, от привычного уклада жизни и, совершив акт, составляющий кульминацию аттракциона, становился ближе к эпическим героям, чем к собственным соседям.

А как же жертва? — может возникнуть вопрос. Неужели кто-то действительно погибал в процессе этих „развлечений“? Да, убийства совершались на самом деле, и пусть утвердительный ответ никого не пугает. Это тоже было частью, если угодно, бизнес-плана».

Обратим внимание на окончание данного фрагмента. Речь идет о том, что аттракционы призваны не просто пощекотать нервы, но, как говорил Пастернак, «не читки требуют с актера, а полной гибели всерьез». То же происходит и у Бестера. Выше уже прозвучало слово «убийства», но они могли быть списаны на случайности и непредвиденный ход событий. Однако автор подчеркивает, что пришельцев из

будущего вовсе не смущает смерть тех, с кем они «играют». Вот эпизод из рассказа, в котором «будетлянин» Дэвид хладнокровно и даже буднично убивает одного из «подопытных»: «Я тоже положил трубку, закрыл все окна и пустил газ. Гандри не двигался. Я выключил свет и вышел».

Оба текста совпадают в сюжетной структуре, в прикреплённости к научной фантастике и даже почти идентичны в своих названиях. Поэтому позднее произведение можно считать иной реализацией уже существующего «бродячего» сюжета, ведь и Бестер, возможно, был вовсе не первым, кто воплотил тему жестоких аттракционов в контексте побега от пресной действительности. Также среди вариантов этой темы вспоминается триллер «Престиж» режиссера Кристофера Нолана. Фильм является экранизацией одноименной фантастической драмы Кристофера Приста, написанной в 1995 году. Бестер свой рассказ создал в 1950-е годы.

Общий матричный сюжет реализован в текстах Льва Наумова «Магазин Фортуны»<sup>96</sup> и Генри Каттнера «То, что вам нужно». Интересно, что это совпадение в ходе историй обернулось несовпадением в методах или, если угодно, в «жанрах». Наумов скорее следует тропой «магического реализма» с отчетливыми постмодернистскими «обертонами», в то время как у Каттнера — твердая научная фантастика.

Важнейшим эпизодом обоих произведений является выяснение сущности неких таинственных магазинов, владельцы которых беседуют с некими посетителями о своих товарах, кажущихся последним чрезвычайно странными. У американского писателя клиенты получают черные очки,

---

<sup>96</sup> Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 33–44.

яйцо, ножницы... Впоследствии выясняется, что каждая из этих вещей спасает посетителя от серьезной опасности. Например, полученными в магазине ножницами герой рассказа перерезает шарф, когда «движущиеся части машины подцепили концы... и неумолимо тащили его к огромным шестерням». А вот как объясняет хозяин магазина назначение отданных одному из клиентов асбестовых рукавиц: «Примерно через месяц он окажется в ситуации, когда будет вынужден — в определенных обстоятельствах — коснуться раскаленного докрасна металлического прута».

Предметы у Наумова действуют иначе — силой магии, которой наделяет их госпожа Фортуна: «Это галстук Жака-Этьенна Монгольфье, младшего из братьев — изобретателей воздухоплавания. Именно из-за сей малозначительной, казалось бы, детали туалета их первый неудачный шар не рухнул на землю, а был счастливо подхвачен внезапным воздушным потоком». Другой пример: «Это — кожаный браслет негра Бенджамина, раба с плантации на берегу Миссисипи. Благодаря такой, казалось бы, безделице Бен смог сбежать от своих хозяев в один из свободных штатов».

Откуда же хозяевам магазинов становится известным будущее предназначение каждого счастливого предмета? Вот что говорит владелец у Каттнера: «С момента, как вы сюда вошли, — он махнул рукой, — вы находились в пределах действия моего сканера. Сама машина размещена сзади. Вращая градуированную ручку, я проверяю возможные варианты будущего. Порой их много, иногда лишь несколько, словно некоторые станции не работают. Я смотрю на экран, вижу, что вам нужно... и доставляю это. <...> Моя машина настроена так, что изучает лишь критические кривые. Когда они появляются, я их

прослеживаю и проверяю, что нужно для безопасности или счастливого спасения».

У Наумова счастливые предметы волшебной силой наделяет Фортуна. В целом же мотивная цепочка этих двух текстов одинакова, можно попробовать восстановить общий матричный сюжет, который заключается в следующем: герои случайно натываются на магазины со странной вывеской. Они пытаются выяснить, чем же может торговать подобная лавка. Войдя внутрь, им обоим долго не удастся ничего понять. В тексте Каттнера вообще нет прилавков, в рассказе Наумова они присутствуют, да только обескураживают посетителя: «Если бы не ряд ценных старых изданий и интересных украшений, я бы решил, что товары магазину поставяет какая-нибудь свалка». Общим является и недоумение героев, которые не могут понять намеков и странных высказываний хозяев магазинов. Прозрение приходит лишь позднее. Связывает тексты и мотив чудесного спасения героя. Важно и то, что владельцы в обоих случаях являются лишь посредниками, а сам расчет вероятностей (сверхъестественное решение проблемы) производит некто сторонний: или чудомашина, или госпожа Фортуна. У Наумова, она, правда, скорее всего, антропоморфна, хотя возможны и другие трактовки этого образа.

Есть и еще одно важное отличие: у Каттнера фантастическое спасение посетителя есть лишь середина истории, впереди читателя ждет еще один неожиданный нарративный пуант. А вот у Наумова повествование завершается чудесным спасением героя.

Продолжая обсуждение связей англо-американской фантастики во всем ее многообразии с не менее изощренной прозой Льва Наумова, можно отыскать параллели между

рассказом «Феоклимен»<sup>97</sup> и всевозможными изводами такой темы, как ясное видение будущего. Одним из первых в рассматриваемом жанре ее глубоко и оригинально реализовал Фрэнк Герберт в начале свой фантастической «саги» «Дюна». Например, писатель указывает, что главный герой Пол (в других огласовках — Пауль) не просто может видеть грядущее, а постигает неотвратимые события. И хотя он всячески пытается вырваться из этой неотвратимости, Пол отмечает: «Я не могу признаться даже самому себе в том, что я видел в будущем. Я, кажется, не имею над ним власти. События происходят — и все. Ближайшее будущее, скажем год, я могу видеть довольно отчетливо... Дорога... такая же прямая, как на Каладане. Некоторые места я не вижу: они будто прячутся за холмами».

У Наумова детерминированность еще более жесткая, поэтому герой не может разобраться, где прошлое, а где будущее; случилось нечто или оно еще только произойдет? Вот характерный эпизод: «Будущее, настоящее и прошлое будто сплавляются для предсказателей. Придя на пристань, он <герой> скажет незнакомцу... Или коль скоро ему наверняка известны реплики обоих участников разговора — быть может, он уже сказал?.. Или прямо сейчас говорит? В сознании Феоклимена звучат слова: „Друг, я скиталец, не имущий пристанища. Мне пришлось оставить дом свой, потому что я убил человека. Человека знаменитого. Молю тебя, позволь взойти на твой корабль и уплыть с тобой, иначе гибель ждет меня...“ Ясновидец говорит о своей смерти, но не боится ее. Он видит, как в этот самый момент улыбающийся Телемак принесит жертву Афине на залитой солнцем корме судна... Нет, ведь кругом ночь,

---

97 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 240–249.

непроглядная мгла... Феоклимен в лесу. Он не может быть одновременно в чаще и на пиросской пристани... Значит, разговор происходит не здесь и не сейчас...»

Отношение к грядущему как к прошлому — характерная черта и гербертовского Пола: «Он попытался сосредоточиться на ней, но прошлое и будущее срастались с настоящим, затеняя ее образ». Или в другом месте: «Он не мог отделаться от страха, что преступил пределы своих возможностей, затерялся во времени, где прошлое, будущее и настоящее настолько перепутались, что их стало невозможно отличить друг от друга. Это было нечто вроде усталости зрения, и возникло оно, он это понимал, от постоянной необходимости сохранять в себе предвидение будущего, как род памяти, тогда как память связана с прошлым». Происходящее можно описать парадоксальной формулой «воспоминание о грядущем».

Еще один интересный сюжетный мотив, который встречается в фантастической и мистической литературе, это запасание удачи впрок. Он является одним из центральных в рассказе «Посиневшая луна» Конни Уильямс. На сайте «Лаборатория фантастики» данный текст описан следующим образом: «Компания „Мауэн кемикал“ в экспериментальном режиме запустила установку для выброса переработанных углеводов в верхние слои стратосферы, в результате чего луна начала синеть. По народному поверью при синей луне происходят самые странные события и необычные совпадения, в чем и пришлось убедиться всем героям рассказа»<sup>98</sup>. А странность заключалась в том, что некоторые люди попадают либо в сплошную череду удачных событий, либо — в полосу неудач. Вот показательный

---

98 <https://fantlab.ru/work33848>.

эпизод: «В среду утром м-р Мауэн встал пораньше, чтобы успеть сделать кое-какие дела перед пресс-конференцией. Салли еще не проснулась. Он снял с плиты кофе и отправился в ванную, собираясь побриться. Едва он воткнул вилку электрической бритвы в розетку, перегорела лампочка над зеркалом. М-р Мауэн выдернул вилку, выкрутил лампочку и зашлепал босиком в кухню, чтобы поискать другую.

Отец Салли аккуратно положил перегоревшую лампочку в мусорное ведро под раковиной и принялся шарить по шкафчикам. Отодвинул бутылку с сиропом, чтобы посмотреть, не найдется ли за ней запасной лампочки. Крышечка была плохо завинчена, и, когда бутылка со стуком опрокинулась, сироп пролился на полку. М-р Мауэн схватил рулон бумажных полотенец, неловко оторвал бесполезный, слишком маленький кусок, попытался вытереть липкую жидкость. И уронил в лужу солонку. Оторвал еще кусок полотенца, открыл кран с горячей водой... Мощная струя кипятка вырвалась из крана.

М-р Мауэн отскочил в сторону, чтобы не ошпариться, и опрокинул мусорное ведро. Оттуда выкатилась перегоревшая лампочка и, стукнувшись об пол, разлетелась вдребезги. М-р Мауэн наступил на большой осколок с острыми краями. Оторвав очередной кусок полотенца и закрыв им кровоточащую рану, он заковылял в ванную за бинтом».

А вот наумовский герой Гийом (рассказ «Скряга»<sup>99</sup>) попадает в такую череду «одновалентных» событий не случайно, это продуманная стратегия. Однажды у него «возникла идея того, что потенциал везения — некий ресурс, который накапливается и расходуется. Потому нынешнее

---

<sup>99</sup> Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 150–159.

отшельничество Гийома было всего-навсего экономией: он старался избегать любого риска, который, так или иначе, мог бы привести к расходованию удачи. Каждое соприкосновение с внешним миром, каждый выход в город сулил ему то же самое, что и недальновидной моднице, — ненужные и непредвиденные траты. При этом, если юная вертихвостка отнеслась бы к ним, скорее всего, легкомысленно, то Гийом, напротив, изрядно переживал после нечастых походов куда-нибудь».

А вот идея накопления и последующего расходования удачи / неудачи или, иными словами, восстановленного баланса везения, возникает у обоих авторов. Причем у Уильямс это состояние паритета налаживается резко: израсходовавший большое «количество» удачи герой получает серию неудач, а претерпевший неудачи, наоборот, оказывается неожиданно осчастливленным. Например, проныра и карьерист Брэд, сплетший паутину интриг, в момент «окончания действия» посиневшей луны попадает в роковую ситуацию, которая ставит крест и на его карьере, и на любовных притязаниях. Кстати, здесь та же, что у Наумова, дихотомия: недостаток и любовь.

А теперь приведем фрагмент из наумовского текста: «Нет, он не забыл об огромном накопленном капитале удачи, но, в отличие от финансового богатства, его было невозможно подарить и передать. Это сокровище было из той редкой категории собственности, которой человек владеет безраздельно и безусловно. Более того, человек обладает везением ровно в том количестве, которого он заслуживает. Редчайший объективный капитал! Но даже рассказать девушке о единственном своем сокровище было невозможно, ведь и прежде Гийом неоднократно убеждался: никто не в силах понять его „накопительства“».

Таким образом, герой Наумова намеренно запасает удачу, чтобы воспользоваться ей в нужный момент, а у Уильямса действует слепая стихия случая. В остальном, включая уже упоминавшийся дуумвират «достаток + любовь» все очень похоже. Вот что происходит с Гийомом в итоге: «Проснувшись прекрасным утром одного из последующих дней, он уже знал, что сейчас, выйдя на улицу, встретит возлюбленную и объяснится с ней. После этого она возьмет его под руку, и они вместе отправятся в казино. Там он сделает единственную, самую главную с жизни ставку, вложив в нее все, что он имеет, как материального, так и нематериального. Через несколько мгновений он, никогда не игравший ни до, ни после, неизбежно сорвет банк. Надо ли говорить, что все так и произошло. Накопленной фортуны с лихвой хватило Гийому для того, чтобы оказаться в числе тех редких счастливыхчиков, все написанное о которых — правда».

Интересно эксплуатирует Наумов и тему «человек как персонаж», когда возникает смешение «реальной реальности» и художественной реальности. Так, в рассказе «Роман»<sup>100</sup> герой мысленно создает как бы виртуальный мир, который не выпускает наружу: «Долгие годы человек оставался при этом мнении, храня в сознании ненаписанный роман, который мог бы привести его к обременительной процедуре получения Нобелевской премии. Нельзя сказать, что привел бы неизбежно, хотя шансы на это были. По крайней мере, внушительную известность текст обеспечил бы наверняка».

Потом писатель (в данном случае — герой рассказа) все же решается обнародовать краткое содержание своего творения, причем в этот момент происходит важное событие:

---

100 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 131–140.

автор мимикрирует под персонажа (или все наоборот?): «Как-то прекрасным утром герой сел и написал письмо в одну из крупнейших газет о том, что ему известен выдающийся роман такого-то писателя, после чего следовали три страницы сюжета, вырвавшегося из его головы на свободу. Авторство он приписывал вымышленному персонажу».

Через некоторое время ему становится известно, что он вовсе не автор. Более того, его персонаж и есть тот, кто написал вымышленный им текст: «Внушительный фолиант, казалось бы, сам прыгнул к нему в руку. Здесь можно было бы написать что-то вроде: „Уже первые робкие скольжения взгляда по странице натолкнули его на мысль, поверить в которую было невозможно...“ Но не будем тратить время читателя — ясно, что он встретил свой собственный роман, исполненный на тысяче страниц».

Возникает напрашивающийся вопрос: а не оказывается ли сам выдумщик вымыслом? В то же время, не является ли «придуманый» им персонаж настоящим, живым человеком, подлинным автором? Или, быть может, перед нами два героя, один из которых сочиняет роман, находясь внутри текста, и выдумывает, если так можно выразиться, метаперсонажа? Вот как заканчивается рассказ у Наумова: «Прочитав последнюю страницу, он невозмутимо закрыл книгу и взглянул на обложку. На ней красовалась та самая придуманная им фамилия вымышленного писателя. Герой встал, собрал вещи и отправился на вокзал, предварительно, разумеется, занеся фолиант в библиотеку. Больше этого человека никто не видел».

Опять же не понятно: исчез герой (вернулся в небытие) или он просто скрылся от посторонних глаз? Важно здесь другое: зафиксировать смесь реальности автора и реальности персонажа.

На этом эффекте построен фильм Марка Форстера «Персонаж» (2006). Вот как эта картина описана на сайте «Кинопоиск»: «Фильм повествует о жизни Гарольда Крика, налогового инспектора. Гарольд ведет чрезвычайно монотонную жизнь — встает и ложится спать в одно и то же время и даже считает движения зубной щетки, когда чистит зубы. Совершенно неожиданно он начинает слышать голос, который комментирует его действия. Гарольд обращается за помощью к психиатру, но диагноз шизофрения его не устраивает — он понимает, что с ним происходит нечто другое. Психиатр рекомендует Гарольду обратиться к специалисту в области литературы. Джулс Хилберт — профессор литературы — пытается помочь Гарольду...»<sup>101</sup> Добавим: вместе они выясняют, что герой — лишь персонаж книги, а его судьбой «заведует» реальная писательница, которая мучительно не может придумать концовку свой (или его?) истории, склоняясь к трагическому финалу. В итоге персонаж находит свою создательницу и... Нам важно здесь то, что, как и у Наумова, в фильме происходит многоаспектное смешение реальностей, и до конца не понятно, в каком статусе пребывает человек-персонаж: где заканчивается художественный вымысел и начинается действительность.

Более четкое деление на бытие и инобытие можно наблюдать еще в одном тексте на обсуждаемую тему. Мы имеем в виду повесть Джорджа Мартина «Портреты его детей». Сюжет завязывается вокруг ссоры взрослой дочери и ее отца, известного писателя, для которого всегда по-настоящему существовал только один мир, литературный. Она, будучи художницей, начинает присылать ему потрясающей глубины портреты его персонажей. Эти работы выполнены настолько

---

101 <https://www.kinopoisk.ru/film/93547/>.

живо, что отец сразу же узнает в вымышленных образах своих «литературных детей», героев книг. Но в ночь поступления первой картины происходит чудо — рисунок оживает. И вот писатель погружается в беседы со своими истинными «отпрысками»... Конечно, ассоциативно здесь можно обнаружить переключки с «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда, но нам важнее зафиксировать саму точку схождения всех этих сюжетов: проникновение художественного мира в действительность. «Огласовка» данной темы в рассказе Льва Наумова видится довольно оригинальной, хотя, возможно, помимо указанных претекстов, существуют и другие, более близкие к тому, что написал современный автор.

Еще один специфический сюжетный эпизод можно обнаружить в рассказе «Бессмертный». Здесь Наумов, между делом, предлагает идею смерти призрака, точнее — его небессмертия: «Вы, наверное, подумали, что я и есть тот самый „бессмертный“, о котором пойдет рассказ. Нет, я вовсе не вечен. По крайней мере, сколько ни изучаю себя, ничто не указывает на то, что моему существованию не будет конца». Сходная концепция смертного духа реализована в образе банши у Клиффорда Саймака в «Заповеднике гоблинов». Вот как он описывает смерть этого существа: главный герой «угрожающе шагнул к терновнику, но терновник был пуст. Темное облако, колыхавшееся среди его веток, исчезло. Они четким узором рисовались на фоне закатного неба.

— Исчез, — подумал Максвелл, — не умер, но исчез. Субстанция стихийного существа распалась на составные элементы, невообразимые узы, соединявшие их в странное подобие живого существа, наконец, настолько ослабели, что оно иссякло, рассеялось в воздухе и в солнечном свете, как щепотка пыли на ветру.

С живым банши ладить было трудно. Но и мертвый он не стал ближе и доступнее».

Как уже отмечалось во введении, сочинения Наумова нередко сравнивают с произведениями Борхеса. И, пожалуй, самый борхесовский из его рассказов — «Мастерство»<sup>102</sup>. Думается, здесь сделана попытка поиграть претекстами латиноамериканского классика, у которого есть целая серия сочинений о головорезах и холодном оружии. Например, в миниатюре «Клинок» оно предстает в качестве персонажа, то есть наделяется антропоморфными свойствами — волей и разумом. И поэтому так по-борхесовски завершается рассказ Наумова: «Тут монах ошибался. Меч вовсе не был порождением. Пусть его не питал дух, исходящий от святых мощей, но он был наполнен. Клинок буквально пылал ненавистью, болью и страданиями всех тех людей, которые создавали его».

Вообще в произведениях Наумова можно обнаружить немало вольных или невольных связей с предшествующей традицией. Некоторые из них видятся как намеренные апелляции, как дань памяти тому или иному автору, классическому тексту. Так, «Вакансия на выбор»<sup>103</sup> — это что-то кафкианское, «Запах»<sup>104</sup> не может не навести на ассоциации с Зюскиндом, даже герой из первой «Колыбельной» Остромир — не есть ли тайная апелляция к знаменитому «Остромирову евангелию»?

Итак, важно констатировать, что рассказы Наумова, перекликающиеся с классикой американской фантастики, могут быть решены как с позиции постмодернизма (к нему тяготеет, например, текст «Во сне»), так и с позиции

---

102 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 220–231.

103 Там же. С. 88–99.

104 Там же. С. 124–137.

твердой научной фантастики (например, «Аттракционы»), или с позиции «магического реализма» или даже просто «мистицизма», «неомифологизма» (как, скажем, «Магазин Фортуны»). Подобный «симбиоз» представляется весьма показательным, демонстрируя важную тенденцию современной прозы, где в пределах одного текста или сборника смешиваются различные подходы, традиции, литературные парадигмы. Конечно, такой «винегрет» в первую очередь вызывает постмодернистские ассоциации, но сводить современную «нереалистическую прозу» (особенно во всем многообразии ее мистических изводов) только к постмодернизму было бы даже не столько упрощением, сколько упущением. Эти слова особенно справедливы в отношении произведений Льва Наумова.

В целом же рассказы автора имеют ряд точек соприкосновения как с зарубежным нереалистическим литературным дискурсом, так и с отечественным. Поговорив о пересечениях наумовских текстов с предшествующей и параллельной традициями, коснемся теперь основных, по нашему мнению, творческих особенностей поэтики писателя, рассмотрев ее через призму мифопоэтического взгляда на мир (неомифологизма) и мистического реализма. Этому будет посвящена вторая глава настоящей книги.

**Глава II.**

**Миромоделирующие и  
субъектные особенности  
прозы Льва Наумова**

## §1. Творческий метод Льва Наумова — мистический реализм?

**Р**ассмотрев связи Наумова с предшествующей как русской, так и зарубежной мистической и фантастической традициями, мы можем теперь окунуться собственно в материал, держа в уме те выводы, которые открылись нам при проработке отмеченных выше переключек. Это поможет объективировать творческий метод писателя, даст возможность глубже понять имманентную природу его художественного мышления.

Если мы обратимся к книгам «Шепот забытых букв» и «Гипотеза Дедала», то увидим, что четыре с лишним десятка входящих в них рассказов поддаются, если не типологизации, то, по крайней мере, объединению в тематические серии. Даже более того, можно попытаться сделать выводы в области художественного метода, поискать сущностные переключки между произведениями на основе особенностей авторской фокализации. На наш взгляд, все рассказы из указанных книг можно подразделить на несколько блоков, понимая, что подобная классификация небесспорна, а также то, что некоторые тексты содержат элементы двух и более «кластеров».

И все же, первый блок произведений можно назвать «притча». События наумовских притч разворачиваются,

как правило, в условном художественном хронотопе, они чаще всего имеют отчетливое философское звучание, иногда даже нравственно-духовную подоплеку.

Вторая серия текстов может быть обозначена как «психологическая проза», которая если и содержит нереалистические элементы, то они всецело относятся к внутреннему миру героев, будучи связанными с их перцептивными особенностями.

Третий блок — рассказы, принадлежащие к мистической традиции. Это множество, в свою очередь, может быть подразделено на произведения, содержащие потусторонних персонажей (духов, призраков и т. д.), а также те, в которых происходят необъяснимые события, часто — таинственные спасения.

Четвертая часть — тексты, условно говоря, «альтернативной истории». В них делается попытка либо дать неожиданные версии известных событий, либо, не меняя общепринятую канву и ряд хрестоматийных подробностей, рассказать о тайных, нереалистических движителях мировой истории.

Наконец, пятый блок — это рассказы, которые логичнее всего отнести к научной фантастике, так как в них идет речь об особых технологиях — машине времени, путешествиях в дальний космос... Кроме того, как правило, в этих текстах прямо сообщается, что действие происходит в будущем, а иногда даже называются конкретные годы.

Среди выделенных пяти «кластеров» в мистическом контексте наиболее интересны второй и третий. Второй, потому что он (наряду с четвертым) ближе других к реалистической традиции. Третий же имеет некоторое сходство с латиноамериканским методом «магического реализма», вкраплением чудесных событий в нечудесное

повествование. Однако, начнем подробное рассмотрение с «психологической прозы».

Здесь выделяются два текста — «Запах ронина»<sup>105</sup> и «Запах» — об особенностях восприятия, причем речь идет конкретно об обонянии. Первый из них в начале, казалось бы, содержит нереалистический элемент: повествование ведется от лица собаки. Такой рассказчик не вписывается в традиционную парадигму правдоподобия вследствие своих необычных способностей: «Я был единственным псом, могущим безошибочно отличить Платона от Плотина, а Плутарха от лже-Плутархов. Эразм Роттердамский, Мейстер Экхарт, Фома Аквинский легли в основу моего мироощущения, заняв то место, которое у других собак было отведено под команды „сидеть“ и „взять“».

А далее происходит то, что в контексте творческого метода Наумова можно назвать «парадоксальным письмом». Дело в том, что читатель после такой песьей «самоаттестации» ждет развития сюжета с учетом упомянутого необычного свойства. Можно предположить, что далее собака научится говорить или разгадает какую-то загадку, своим умом покорив человечество, открыв собственные способности. Но... не тут-то было! Лев Наумов не идет на поводу у собственного сюжета, огорошивая читателя неожиданной концовкой. Пес остается, в общем, обычным псом, ключевое свойство которого — не эрудиция, а верность. Однако — вот он, момент мистики — собака не может найти на поле боя лишь один хорошо знакомый ему запах — запах ронина, убившего его хозяина.

Так ли уж мистичен этот ход? Если предположить, будто убийца пришел откуда-то из инобытия, не оставив следа

---

105 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 103–114.

в рядовой действительности, тогда, безусловно, сюжет разворачивается уже в неких трансцендентальных координатах. Но ведь есть и другая версия: все дело в психологии пса, который от пережитого стресса и позора просто не в состоянии пользоваться своими физиологическими способностями. Недаром, кстати, автор выбирает именно японские «декорации» для рассказа: в Японии всегда жили люди с обостренным отношением к своей чести и чести сюзерена.

Текст «Запах» и вовсе может быть назван реалистическим, в сборнике с рассказами в стиле «твердого реализма» он не выглядел бы инородным элементом. Выбивается разве что время действия: по всей видимости, события происходят в дореволюционной России, что само по себе, конечно, не является «недостоверным» фактом, но все же добавляет произведению некую «акмеистическую» нотку. Вообще Наумов пытается отразить мир во всей пестроте его стран и эпох, во всем многообразии его мифологий, что порой приводит к явным нереалистическим «следствиям». В этой связи интересна и работа автора с повседневными вещами, играющими столь важную роль для акмеизма<sup>106</sup>.

Итак, главная героиня — княгиня Ольга Несвицкая — человек с двумя странностями. Первая из них открывается уже в начале текста: с ранних лет она боится зеркал. Причина этого кроется в давних переживаниях: «Этот страх уходил корнями в детство, когда маменька, обводя своих чад безрадостным взглядом, сказала однажды: „Только умные мужчины и красивые женщины бывают счастливы“. Дети

---

106 Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (33). С. 129–138.

ловили каждое слово жадно, ведь она не так часто уделяла им внимание, предпочитая жить прошлым и предаваться тоске, доверив потомство нянькам. Вот и тогда, закончив фразу, родительница опустила глаза и печально удалилась в свой будуар.

Ни братья, ни сестра, ни сама Ольга Николаевна никогда не сомневались в словах маменьки. В то же самое время каждый понял их по-своему, и это нашло отражение в судьбах. Опять — „отражение“... Везде эти зеркала!»

Далее человек, стремящийся уйти от страха в одной области чувств, находит нечто в другой — в обонянии. Здесь таится вторая странность героини. Возникает вопрос: срабатывает ли в данном случае «магия» синестезии, точнее — компенсации? Похоже, отбросив немалую часть визуального мира, героиня входит в сферу запахов, получая более тонкое обоняние.

Возможно, особые отношения с упомянутым чувством сформировались уже в детстве, коренясь в некоей особой образной «конституции» эмоций Ольги Николаевны. Необычное, можно даже сказать — метафорическое восприятие запахов проявляется в таком эпизоде: «Как-то Коленька, чтобы отомстить вредине, пробрался ночью в спальню сестер и поставил возле Олиной кровати маленькое зеркальце. Открыв глаза, та должна была сразу увидеть отражение... Брат хотел, чтобы она вспомнила свое лицо... Утром весь дом был разбужен ее криком. Вбежавшая матушка застала дочь в истерике, топчущей осколками ногами. Когда приехал доктор, Лешка Яхимов, Гришкин отец, служивший еще деду Несвицкому, вынес Оленьку в гостиную на руках. „Чем это пахнет? Битым стеклом?“ — спрашивала девочка. Доктор кивнул, в доме стоял сильный запах крови».

В контексте «магического реализма» (с акцентом именно на «реализме») прочитывается и еще один текст, связанный с особенностями восприятия — «Место»<sup>107</sup>. В центре произведения — девушка Диана, которая твердо решила стать писателем, а для этого ей нужно набраться необходимых впечатлений, увидеть мир. К тому же многие литераторы через эпохи и расстояния советуют ей поколесить по свету, чтобы ощутить в себе полноту творческого дара.

Однако стать писателем, девушке, видимо, не суждено. Зато в одном из мест она, утомленная бесплодными поисками и ожиданием, вдруг сталкивается с необъяснимым чувством: «Ее лицо едва не светилось от загадочного счастья. После этого путешественница попросила мужа не мешать и принялась что-то спешно записывать в свой молескин. Своеобразное озарение продлилось недолго. Вскоре Диана вернулась в свое обычное состояние тоски».

Пройдет еще немало времени, прежде чем героиня сможет вервь пережить тот же духовный подъем. Как, когда и где это произойдет в данном контексте не так важно. Значение имеет лишь то, почему. Вот что говорится об этом в рассказе: «Сознание Дианы породило множество гипотез, объясняющих происходящее. Наиболее правдоподобной ей казалась такая: в окрестностях проходила ее прошлая жизнь. Потому, приближаясь, она чувствует что-то».

Если это предположение героини соответствует действительности — а автор намеренно оставляет вопрос открытым — то магичность данного реализма не вызывает сомнений. А если нет? А если перед нами лишь игра воображения? Если в тексте описан некий эффект ментальных структур?

---

107 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 182–194.

Таким образом, не настаивая на одной «разгадке», Наумов как бы прописывает свое произведение сразу по «нескольким адресам»: и по реалистическому, и по мистическому. Собственно, именно такую дуальную ситуацию и следует называть «магическим реализмом», если мы рассматриваем его с позиции широкого подхода, то есть, не привязываясь сугубо к латиноамериканской прозе Хорхе Луиса Борхеса, Габриэля Гарсия Маркеса, Хулио Кортасара, Мигеля Анхеля Астуриаса, Мариу ди Андради...

Упомянувшийся ранее рассказ «Во сне» тоже можно было бы назвать «психологической прозой» в контексте классификации, предложенной выше. Напомним, в данном произведении героиня Доротея исследует сны и состояние человека во сне. Для этого она приглашает ассистенток, которые должны следить за телом спящего, делая подробные записи.

И вот когда Доротея уже была на грани закрытия этого проекта, не давшего никаких особенных результатов, произошло необъяснимое — ее ассистентка Нора описала тот же сон, который снился и самой героине: «Исследовательницу поразило то, что содержанию видения она удивиться бы не могла, поскольку это был и ее постоянный сон. Уже давно по ночам Доротея видела точно то же самое, а потому прекрасно понимала все, что говорила недавняя помощница».

Далее «эффект» перекидывается на других людей: «Когда муж в точности воспроизвел тот же сон, что видели они с Норой, Доротея заподозрила неладное, хотя ее пьянила мысль о том, что теперь разговоры с супругом могут стать частью исследований или, иными словами, частью дела ее жизни».

С позиции реалистического повествования перед нами тоже как будто бы инородный элемент: нечто необъяснимое,

даже мистическое. Однако и эту сюжетную линию при желании можно было бы повернуть в сторону сугубого реализма: допустим, Доротея открыла неизвестный доселе психологический закон. Или же, предположим, дело в наведенных снах. Люди будто интерпретируют разные видения в одних и тех же смысловых координатах. Иными словами, речь идет о внушении, гипнозе... Однако причины появления подобного феномена не объясняются. В любом случае, и в этом рассказе граница между реальным и трансцендентным зыбка. Все может оказаться лишь игрой воображения, парадоксом ментального пространства, а может — чудесным явлением мистического характера.

Скажем несколько слов и об элементах фантастики у Наумова — пятом кластере текстов в приведенной выше классификации. Например, в рассказе «Странный анекдот»<sup>108</sup> речь идет о планете, похожей на нашу, над которой много веков проводится социальный эволюционный эксперимент. Цели амбициозны, «воспитать» более духовное и гуманное человечество. В итоге же оказывается, что история развития цивилизации жестко детерминирована... Из содержания ясно, что речь идет о некотором относительно отдаленном будущем. Упомянувшееся произведение «Аттракционы», напротив, содержит указание точное время событий — 2188 год. Однако даже в своих «фантастических» вещах Наумов не отходит от притчевости, просто по-иному разворачивает художественное пространство, расширяя его эстетические потенции.

За рамками наших рассуждений мы пока оставляем рассказы, в которых трансцендентный компонент выражен

---

108 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 44–51.

гораздо более явно. То есть тексты, где потустороннее заметно превалирует над реалистическим, поэтому они скорее выпадают из номинации «реализм», сохраняя лишь эпитет «мистический» или «магический».

Итак, есть все основания соотнести творческий метод Льва Наумова с более привычным современному литературоведению «магическим реализмом», понимая при этом, что данное понятие кажется несколько условным и «нетерминологичным». Еще точнее было бы назвать жанр, в котором работает автор, мистическим реализмом, ведь скрещение необъяснимого и объяснимого (в том числе и необъясненного) в его прозе налицо. Причем подобное балансирование выглядит намеренным и отрефлексированным. В этом заключается писательская стратегия, в которой очень важной оказывается широта трактовок, обеспечиваемая открытым финалом.

Рассмотрев особенности наумовского творческого метода, следует заключить, что он многогранен и синтезирует разные тенденции. В наиболее общем виде его произведения могут быть определены как метафизическая притчево-философская проза с элементами фантастики и метаповествования. При этом «мистический спектр» у Наумова довольно широк: некоторые тексты относятся к твердому реализму и совершенно не содержат отчетливых трансцендентных элементов, тогда как другие, напротив, затруднительно отнести к реализму даже мистическому, поскольку их действие происходит в условном или потустороннем мире, в котором бытие организовано отнюдь не по привычным правилам. Тем не менее, центром этой шкалы в любом случае будет именно мистический реализм, к которому следует отнести большинство рассказов Наумова, в чем мы еще убедимся в последующих разделах

настоящей книги. Пока же акцентируем внимание на неомифологической составляющей прозы автора, ибо, как уже говорилось, мифология и мистицизм связаны неразрывными нитями.

## §2. Неомифологические тенденции в прозе Льва Наумова

**В** XIX веке наука впервые серьезно поставила вопрос о сущности мифа. Прежде, как правило, в трудах этого времени он априорно анализировался в качестве совокупности заблуждений или, по крайней мере, как вымысел. Ученым в принципе не приходило в голову рассматривать миф в его первоначальном смысле, как сакральную историю, отражающую высшую действительность. Да и в современном узусе данное понятие содержит совершенно определенные коннотации: «Когда в обиходной речи какое-нибудь сообщение называют „мифом“, это значит, что его не признают соответствующим действительности»<sup>109</sup>. Таким образом, для большинства современных людей миф отождествляется со сказкой, а ведь изначально он отражал принципиально иные отношения, даже несмотря на преобладание этих двух типов преданий. Как отмечает В. Я. Пропп: «Изучение атрибутов дает возможность научного толкования сказки. С точки зрения исторической это означает, что волшебная сказка в своих

---

109 Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2000. С. 17.

морфологических основах представляет собою миф»<sup>110</sup>. И так, большинство исследователей как XIX-го, так и XX веков принимают миф в качестве некоей системы «первобытных заблуждений», что отмечает, например, К. Леви-Стросс: «С какой бы точки зрения мифы ни рассматривались, их всегда сводят или к беспочвенной игре воображения, или к примитивной форме философских спекуляций»<sup>111</sup>.

И, тем не менее, миф — это «...другая форма отражения реальности, со своей природой, способами отражения и функционирования, со своими функциями и смыслами — т. е. с собственной онтологией и эпистемологией»<sup>112</sup>. О системности и смысловой силе мифа говорили многие ученые, например, уже упоминавшийся К. Леви-Стросс приходит к следующим выводам: «1) если мифы имеют смысл, то он определен не отдельными элементами, входящими в их состав, а тем способом, которым эти элементы комбинируются; 2) миф есть явление языкового порядка, он является составной частью языка; тем не менее язык в том виде, в каком он используется мифом, обнаруживает специфические свойства; 3) эти специфические свойства располагаются на *более высоком уровне*, чем обычный уровень языковых выражений, иначе говоря, эти свойства имеют более сложную природу, чем свойства

---

110 Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 68.

111 Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 2001. С. 214.

112 Апинян Т. А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб., 1999. С. 10.

языковых высказываний любого другого типа»<sup>113</sup>. Даже Потебня, ученый, противопоставлявший научное и мифологическое миропонимание, вынужден был отметить, что «миф сроден с научным мышлением в том, что и он есть акт сознательной мысли, акт познания, объяснения их посредством совокупности прежде данных признаков, объединенных и доведенных до сознания словом или образом»<sup>114</sup>.

Выше мы уже приводили высказывание А. Ф. Лосева, что на самом деле для людей, исповедующих ту или иную мифологию, миф является как раз наоборот, самой истинной и высшей реальностью. Такое понимание было выработано не сразу: «Уже более полувека западноевропейские ученые исследуют миф совсем с иной позиции, чем это делалось в XIX веке. В отличие от своих предшественников они рассматривают теперь миф не в обычном значении слова, как „сказку“, „вымысел“, „фантазию“, а так, как его понимали в первобытных и примитивных обществах, где миф обозначал, как раз наоборот, „подлинное, реальное событие“ и, что еще важнее, событие сакральное, значительное и служащее примером для подражания. Но это новое значение слова „миф“ делает его употребление в современном языке довольно двойственным. И в самом деле, это слово употребляется в наши дни, обозначая как „вымысел“, „иллюзию“, так и „священную традицию, первородное откровение, пример для подражания“»<sup>115</sup>.

Причем следы этой высшей реальности широко проявлялись в обыденности: «миф и повседневность длительное

---

113 Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 2001. С. 218.

114 Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 284.

115 Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 11.

время выступали двумя полюсами человеческого мира. Миф чаще всего связывался с пространством сакрального. Повседневность воспринималась как мир конкретных ситуаций, в которых живет человек. В нем все идеалы становились лишь средством решения частных проблем. Повседневный мир — это мир профанного, где нет места мифу. Но именно в этом обыденном мире и происходило „рождение“ мифа. Находясь в пространстве обыденности, человек творит миф»<sup>116</sup>. Последние слова как нельзя лучше характеризуют творческую манеру Льва Наумова, у которого миф, чудо непосредственно сплавлены с реальным бытием, иногда выступают в качестве второго — неотъемлемого — его полюса или неотторжимого свойства.

Однако необходимо отметить, что подобная стратегия может свидетельствовать как о неомифологизме, так и о собственно мифологизме. Мы еще будем подробно говорить о следах постмодернизма в рассказах Наумова, но сразу бросается в глаза, что при некоторых внешних сходствах на уровне «эффектов», произведения автора все-таки нельзя назвать в чистом виде постмодернистской литературой. И в первую очередь дело здесь в некоем неосакральном (или интенционально-сакральном), неомифологическом коде, присутствие которого выявляется в самых разных слоях текста: от жанровых до мотивно-изотопических. Более того, складывается впечатление, что Наумов балансирует где-то на грани неомифологизма (который, в общем-то, безболезненно может быть освоен постмодернистской эстетикой) и мифологизма в его лосевском понимании.

---

116 Бабаева А. В. Миф в пространстве повседневности // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия «Мыслители». Вып. 8. СПб., 2001. С. 300.

Вообще рассказы автора при всей их непохожести друг на друга, несмотря на свою широкую морфологическую амплитуду, обнаруживают четкую изотопическую матрицу и онтологическое единство. В этом смысле обсуждаемые произведения могут быть уподоблены частям единого сверткеста, который по ключевым параметрам совпадает с представлениями о целостном, замкнутом творении: «Внутренний мир произведения имманентен, довлеет к себе, относительно автономен и живет благодаря множественным и разнообразным внутренним связям на разных уровнях содержания и формы»<sup>117</sup>.

Такая «сверткестуальность» в некоторой степени соотносится с архаическими представлениями, где «все отражается во всем». Здесь действуют в корне своем трансцендентальные, далеко не всегда открытые рассудочному уму законы. Так же и у Наумова нередко используется «мифологическая разгадка» непонятных явлений с привлечением особых нерациональных, в какой-то степени даже недialeктических средств, «странных соответствий» и мотивировок. В традиционной культуре «оно <мифологическое сознание — Л. К., В. Г.> способно сблизить самые разнородные вещи, сделав их тем самым сравнимыми и каким-то образом сходными»<sup>118</sup>. Приведем классический пример описанного явления из работы Ю. М. Лотмана: «сон оказывается тем же самым, что и смерть, ночь, зима и эсхатологический конец вселенского большого цикла.

---

117 Коваленко А. Г. О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». 2003–2004. № 7–8. С. 6.

118 Кассирер Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление. М., 2001. Т. 2. С. 102.

Соответственно, отождествляются утро, весна, пробуждение, воскресение, создание нового мира»<sup>119</sup>. Но не всегда странные, даже мистические сближения так узуально мотивированы, хотя сходность именований и сходность функций может сблизить два объекта. Вот что на эту тему говорит Э. Кассирер: «Явление „паронимии“, тот факт, что одно и то же слово используется для совершенно различных представлений, оказывается, таким образом, ключом к интерпретации мифологии. Исток и начало всякого мифологического смысла — языковая двусмысленность...»<sup>120</sup>

Полифония смыслов, неопределенность мотивировок — одна из характерных черт прозы Льва Наумова. Так, главный герой рассказа «Каллиграф»<sup>121</sup>, остановивший цунами с помощью безупречно выведенной литеры, при этом исчезает, растворяется в собственном творении. «Мать взяла этот лист, прижала последнюю букву к сердцу и заплакала», — такой

---

119 Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 671. Ср. еще высказывание на эту тему: «В мифологическом смысле именно альтернатива дня и ночи является элементарной семантической моделью оппозиций света и тьмы, по которой строятся все календарные мифологемы. Солярно-суточные и сезонно-аграрные циклы мифов сближаются и переплетаются иногда до отождествления. <...> Представление о частях дня переносится в мифологии на год и на более длительные сакральные циклы. Утро, полдень, сумерки и ночь метафорически означают весенний, летний, осенний и зимний сезоны...» Брагинская Н. В. Календарь // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 612–615.

120 Кассирер Э. Философия символических форм. Мифологическое мышление. М., 2001. Т. 2. С. 33–34.

121 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 11–21.

фразой завершается текст. Однако приведенная выше «разгадка» необъяснимого дана с точки зрения рефлексивного, воспитанного в традициях аристотелевской логики сознания. Художественное же пространство автора существует по иным законам, и нет гарантии, что именно превращение главного героя Виджея в безупречную литеру есть причина спасения города от цунами. Более того, вообще нельзя утверждать, что Виджей превратился в букву, он мог просто «раствориться в меоне», а жест матери — лишь дань скорби и памяти... Не говоря уже об интерпретации этого притчевого образа: многовариантность трактовок, каждая из которых находится вне привычной логики, здесь очевидна.

Причем эта парадоксальность, необычность движения сюжета (о чем мы еще скажем далее), неординарность мотивировок, диковинные концовки — важная черта наумовской прозы. Например, таким пуантом завершается рассказ «Колыбельная 1», обладающий кумулятивным сюжетом: «За Ратмиром пришел Яромир, и ему уже удалось победить то ли Беримира, то ли Боримира. Яромир стал новым царем...

— И что, так до бесконечности?

— Да.

Не поднимаясь с кровати, дочь повернула голову и настороженно посмотрела на отца:

— Папа, а зачем ты мне все это рассказываешь?

Он нежно взял ее за руку, потом — за один только безымянный пальчик:

— А ты посмотри сюда. Имя Остромиры дало вторую букву „о“ слову „ноготок“. Не будь всех этих событий, как бы мы тогда его называли?»

Следует отметить и экзотичность художественного пространства: Наумов словно пытается вместить все

многообразии видимого мира. Перед взором читателя предстает то Индия, то Китай, то Чехия, то Британия, то вообще какие-то тайные локусы, не соотносимые с конкретной географической точкой. Собственно, даже названные страны несут печать некой, если не условности, то универсальности, что, скорее всего, объясняется притчевым характером произведений автора. Таким образом, несмотря на то, что Наумов называет определенные места и даты — а он вообще тяготеет к локализационной и темпоральной конкретике — сюжетные особенности текста и его хронотоп указывают, что события разворачиваются скорее в некоем идеальном времени и идеальном пространстве, которые являются как бы «обратной стороной» наличного бытия.

Вот характерный пример двоимирия — бытие / трансцендентальное инобытие — из рассказа «Колыбельная 2»<sup>122</sup>: «В глазах людей эта история стала первым крупным поражением португальца в войне с голландцем. Даан в прошлом тоже нередко проигрывал, но ни одна из его неудач не была столь масштабной. Тем не менее противостояние этих двоих не закончилось, ведь описанные события никого ни в чем не убедили окончательно. Каждый из них был все так же уверен, что единый бог говорит именно с ним, тогда как ненавистник — опасный еретик.

— Но, Отец, для чего Ты рассказываешь мне эту странную историю?

— Я рассказываю Тебе ее, Сын мой, потому что Даан и Жанейро — это хорошие люди. Они могли бы сделать немало прекрасного, если бы их жизни не оказались потраченными на вражду. Они могли помочь пастве спастись, но

---

122 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 250–263.

вместо этого погубили многих своих послушников. Умиравшие за них тоже были хорошими людьми...»

Именно пространственно-временной континуум во многом обуславливает специфичность мифа, и одним из важнейших признаков мифологического универсума является цикличность. Художественный хронотоп Льва Наумова — это пространство, организованное двумя базовыми принципами, среди них цикличность и изоморфизм. Дискретные территории в художественном мире писателя постоянно расширяются. В пределе они достигают бесконечности. Иными словами, его мир имманентно наделен мощнейшим креационистским потенциалом, способным наращивать количество при неизменности качества, а значит, порождать своеобразные онтологические концентрические «круги». «Рост мифа непрерывен в отличие от его структуры, которая остается прерывистой»<sup>123</sup>.

По принципу «матрешки» — разумеется, с определенными вариациями, оговорками и уточнениями — построен целый ряд рассказов Наумова. В их числе и уже упоминавшиеся «Странный анекдот», «Бессмертный», «Война», а также, например, «Перерождение»<sup>124</sup>. Повторяемость, потенциальная бесконечность дискретных пространств и ситуаций свидетельствуют о глубинных мифологических корнях поэтики рассматриваемого автора: «Лежащие в основе миропорядка „первые“ события не переходят в призрачное бытие воспоминаний — они существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого рода не есть нечто отдельное от „первого“ его прообраза — оно

---

123 Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 2001. С. 241.

124 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 51–612.

лишь представляет собой обновление и рост этого вечного „столбового“ события»<sup>125</sup>.

Подобные «столбовые» события порождают и множественную инкарнируемость героев, реализующуюся в череде не всегда морфологически точных, но сущностно идентичных воплощений (см., например, «Перерождение»).

Иногда такая внутренняя «составность» оборачивается бинарными мотивами, хотя сама бинарность чаще всего оказывается мнимой, с потенциальной перспективой к дальнейшему росту (в этой связи показательные рассказы: «Два в одном»<sup>126</sup>, «Призвания»<sup>127</sup>, «Во сне»).

Двойничество у Наумова особое. Так, текст «Два в одном» представляет собой даже не описание отношений между «оригиналом» и «копией», а связь двух «копий», возможно, не имеющих «подлинника». О похожей ситуации мы говорили выше в связи с рассказом «Роман»: герой, думающий, что создает своего литературного альтер-эго «на бумаге», узнает о его реальном существовании, при этом сам исчезает. Неизвестно в чем причина. То ли воплощение ментального дубликата повлияло на онтологический статус «автора», или он сам является лишь фикцией, порожденной чужим сознанием. В свое время мы еще поговорим о феномене двойничества в прозе Наумова, пока же сделаем предположение, что и оно во многом имеет реликтовые корни.

Важнейшей характеристикой художественного мира автора становится доступность и проницаемость границ

---

125 Лотман Ю. М. «Звонячи в прадеднюю славу» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. Таллин, 1992. Т. 2. С. 108.

126 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 181–190.

127 Там же. С. 175–181.

текста и действительности, что, на первый взгляд, указывает на типологическую включенность произведений в постмодернистский дискурс («Каллиграф», «Сонет»<sup>128</sup>, «Два в одном», «Роман»), но не без апелляции к архаическим воззрениям: как известно, дорефлективный разум не видел различий между словом и денотатом, между именем и его обладателем. Как отмечал А. Ф. Лосев: «Мифический момент имени есть уже вершина диалектической зрелости имени, с которой видны уже все отроги, расходящиеся отсюда по всем сторонам»<sup>129</sup>. То есть первую «живую» мотивировку можно узнать, только обратившись к его мифическому аспекту. Гипотетически нетрудно представить, что было такое время, когда существовали исключительно имена собственные, из которых потом выделились нарицательные, отсюда при мифическом подходе к существительному появляется размытость границ между личным и групповым именованием. Второе фактически исчезает: «Благодаря единству материального и идеального человек присутствует даже в своем имени, поэтому может оказаться очень важным то, как обращаются с его именем»<sup>130</sup>. Оно, безусловно, является сакральным, магическим. Вспомним древнюю традицию хранить подлинное имя человека или животного в секрете. Причины связаны с поверьем, будто если знать заветное слово, то

---

128 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 70–81.

129 Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 37.

130 Хюбнер К. Целое и часть в греческом мифе. Более точное определение мифического понятия субстанция // Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 159.

можно воздействовать и на носителя. Не такое ли мистериальное имя пишет Виджей из рассказа «Каллиграф»?

Подобное отношение приводит к выводу, что «мифологическая лингвистика» имеет иную «операционную систему», важнейшим из свойств которой является перетекание живого и неживого, героя и артефакта: «Каков бы ни был, в частности, способ перехода от образа к значению (то есть по способу ли, называемому синекдохой или по метонимии, метафоре), сознание может относиться к образу двояко: или так, что образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого; или так, что образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению и ни для каких дальнейших заключений не служит. Первый способ мышления называем *мифическим* (а произведения его мифами в обширном смысле), а второй — собственно *поэтическим*. Этот второй состоит в различии относительно субъективного и относительно объективного содержания мысли. Он выделяет научное мышление, тогда как при господстве первого собственно научное мышление невозможно»<sup>131</sup>.

Соответственно, мотив изоморфизма человека и текста у Наумова имеет глубокую реликтовую подоснову и не сводим только к современным игровым формам «металитературы», хотя и, безусловно, коррелирует с ними. Приведем в этой связи показательный пример из рассказа «Учитель»<sup>132</sup>: «И от чьего лица будет книга о нас? Кто предстанет полноценным героем, а кто останется лишь

---

131 Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 243.

132 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 86–103.

словом в строке? Может быть, текст напишет сам Вигмар, который придумает себе ученика и таинственную смерть. А может, автором все-таки буду я сам, воссоздающий из небытия своего учителя. Может, Хуго в минуту тоски решит рассказать о разрывающих его демонах. Возможно также, что его жена — бессловесный наблюдатель и мученица — возьмется за перо. Угадать я не в силах — при дворе столько народа, и любой может оказаться склонным к писательству. Как ни жаль это признавать, но персонажам истории не суждено найти ответы на вопросы о том, кто поведает о них, и поведает ли вообще. Все это решит сама книга, а также пузырек с ядом и факел на стене».

Мы видим, что актантом в приведенном фрагменте выступает неодушевленный предмет — книга. Причем она встроена в череду людей, правда, могущих оказаться лишь ее персонажами. Такая тройственность и взаимопроникновение в черед «человек — персонаж — книга» есть не только и не столько постмодернистский «выверт», сколько апелляция к реликтовому изоморфизму. Вот что отмечал по сходному поводу Шеллинг: «Для Гомера он <Эреб> тоже беспол — не что иное, как место подземного мрака. Безличность не служит для поэта помехой, и Эреб соединяется у него с Никтой и рождает детей. <...> Собственное выражение попало в число несобственных, так здесь обычное именование примешалось к олицетворениям, т. е. абстрактное понятие искусственно мифологизируется»<sup>133</sup>. Безусловно, подобный подход объясняется еще и тем, что для мифологического сознания «мертвой природы не было: она вся была жизнью, вся — духом, вся — божеством»<sup>134</sup>.

---

133 Шеллинг Ф. В. И. Сочинения в 2 тт., М., 1989. Т. 2. С. 195.

134 Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия. Киев, 1993. С. 13.

Таким образом, в плане неомифологизма показательны субъектные характеристики текста: в этой связи обратим внимание на таинственную сущность из рассказа «Бессмертный»: «Нас называют не только духами. Простачки именуют нашего брата ветром. Те, кто поумнее, называют нас временем». Здесь снова присутствует архаический маркер, одушевление абстрактного понятия — времени. Такое ощущение, будто перед нами дорефлективное сознание, которое, по Шеллингу, во всем видит живое, наделяет его особыми онтологическими свойствами.

Однако, пожалуй, самым ярким признаком мистическомифологической реальности в рассказах Наумова является почти постоянное присутствие категории чуда. Мы уже говорили о том, что это немисливо в сугубо реалистическом повествовании, поэтому наличие упомянутой категории более других мифологически укорененных элементов говорит о «магизме» художественного мира. Приведем в этой связи несколько примеров. Так, в рассказе «Синие тигры»<sup>135</sup> основной массив текста как будто реалистический. Представленные здесь странные факты воспринимаются скорее как вымысел, но в конце произведения дается такой эпизод: «В это время на острове Пергам-Расатук грустный раненый туземец сидит на обрыве и смотрит вдаль. Он одет в изорванный костюм британского матроса, курит трубку, рядом с ним лежит ружье. Из-за кустов за его спиной появляется синий тигр». И если это можно счесть просто редким, странным природным явлением, то иллюзионист Алан Джонсон из рассказа «Иллюзии»<sup>136</sup> на поверку оказывается вовсе

---

135 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 165–175.

136 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 195–208.

не фокусником, а... настоящим магом! То, что он делает, отнюдь не ловкость рук, а истинное управление стихиями, что недвусмысленно отмечается в тексте: «Алан оказался истинным волшебником среди иллюзионистов. Он творил настоящие чудеса, а не искусные фокусы».

В рассказе «Ресторан»<sup>137</sup> происходят другие события, принадлежащие к той же категории: каждый вкусивший в описываемом заведении общественного питания умирает, причем не от отравления, а в связи с различными случайностями. Ужин в «проклятом» ресторане нем чудесным образом оказывается последним в жизни... Подобных историй у Наумова немало, они свидетельствуют о выпадении автора из реалистического лона.

Однако то, о чем мы говорим здесь, есть лишь одна из двух тенденций в прозе писателя. Вторая, противоположная первой, может быть названа реинтерпретацией классических религиозных и мифологических сюжетов. По сути, это имплицитная или явная десакрализация. Наумов, например, может развенчивать целый религиозный культ: «Послушай, от века владыка Египта — гарант благосклонности богов к стране, но думаю, даже ты не веришь в сказки о том, что правитель является воплощением Хора. Во-первых, сейчас мы с тобой вдвоем на троне. Хор погибает и беспрестанно рождается вновь, но одновременно двух Хоров быть не может никогда. Во-вторых, ты тяжело болен, и, согласишься, вряд ли бог станет болеть. Нет, отец, я очень тебя люблю, но ты не божество. А я?.. Знаешь, я много думаю об этом, но пока ничего подобного в себе не нахожу» (из рассказа «Эхнатон»). Правда, этот фрагмент — лишь монолог одного из героев, а значит,

---

137 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 63–72.

авторская модальность здесь явлена косвенно. Однако приведенных доводов хватает, чтобы демифологизировать классический религиозный опыт и выставить традицию в негативном свете. Вот еще высказывание, на сей раз речь идет не о какой-то конкретной религии, а о религиозном мышлении как таковом: «В книгах нетрудно найти подтверждения тому, что отдельным персонажам все-таки удавалось обманывать Провидение и водить богов за нос» (из рассказа «Меценат»<sup>138</sup>).

Может возникать в текстах Наумова и нечто похожее на постмодернистскую игру с сакральными претекстами, сведение верований к симулякрам:

«— А как они оказывают влияние? — Я спрашивал на полном серьезе, поскольку уже ни в чем не был уверен. — Проповедуют пастве и тем самым меняют ее воззрения или же молят своих богов, а те, в свою очередь, влияют...

— Помилуйте, — перебил он меня со скептической улыбкой, — ну каких богов?! Что за глупости вы говорите? Вы что, думаете, у них и правда есть какой-то прямой контакт? Нет, дорогой мой, духовенство — отдельно, а боги — отдельно. Богов мы готовим этажом ниже, но это особый разговор, который я совершенно не намерен с вами начинать» (из рассказа «Вакансия на выбор»).

Реинтерпретации могут подвергаться не только религиозные и мифологические сюжеты, но и связанные с ними сказочные истории, а также отдельные книги. В старых текстах выявляются новые смыслы, причем это не только удел авторского сознания (то есть, повествователя), но и одна из ипостасей некоторых персонажей. Например: «Вот уже много лет он систематизировал сказки „Тысяча и одной

---

138 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 100–117.

ночи“. Вы не видели его схемы сюжетов и диаграммы вложенности историй? Обязательно посмотрите пояснения внизу! О, он обнаружил удивительные вещи...» (из рассказа «Меценат»). Однако все это лишь эпизоды, исключения, которые подтверждают общее правило.

Итак, можно констатировать, что художественный метод Льва Наумова следует определить как метафизическую притчево-философскую прозу с элементами фантастики и метаповествования. Большую роль здесь играет концепт «мир как текст», данный с явными мифологическими коннотациями, о чем будет сказано ниже. Матричная семантическая структура во многом организована сакральными кодами, имеющими типологическое сходство с текстами дорефлективного традиционализма. В строгом смысле, перед нами все-таки неомифологический хронотоп, хотя и усиленно мимикрирующий под реликтовые словесные образования. Кроме того, все рассказы связаны единой авторской модальностью и представляют собой некий свертхтекст, в котором сильны неомифологические тенденции. Они заметны в организации пространственно-временного континуума, субъектной сферы, выстраивании сюжетов. Вместе с тем, в текстах обнаруживаются и следы постмодернистской игровой поэтики, о чем также мы поговорим далее.

### §3. Некоторые стилевые особенности рассказов Льва Наумова

Сегодня понятие «жанра» как будто уходит на периферию исследовательского интереса. Нормативность письма и дескриптивность поэтик остались в прошлом. Отсюда понятно, почему возвышаются отдельные голоса, которые предлагают «отменить» категорию жанра совсем — слишком расплывчатыми стали границы различных литературных образований. В какой-то степени эта размытость является и свойством поэтики Наумова. У него в одном контексте мирно сосуществуют мифы, предания, хроники, притчи, сказки, даже философские «этюды». Все это приводит не только к смешению жанровых признаков, но и к стилевой полифонии. В рамках одного текста могут сосуществовать разные лексические пласты. В первую очередь следует отметить, что творческий метод автора, если так можно выразиться, довольно целомудрен: здесь нет шокирующих читателя атрибутов «грубой прозы», нет натурализма, бранной лексики, «телесного низа». Стилeвая полифония поэтики Наумова другая. В текстах соседствуют почти лирическая метафоричность, цветастость и витиеватость с профессиональными диалектными пластами, а также с канцелярской речью. Пожалуй, последняя является самой

распространенной, что часто объясняется жанром (хроника, «летопись»), сюжетными особенностями и спецификой персонажной системы (изложение от лица ученого или чиновника).

Начнем с проникновения лирических интонаций в поэтический мир Наумова. Подобные элементы возникают в качестве дополнения к повествованию, имеющему в целом нейтральный характер. Они становятся своеобразными образно-стилевыми украшениями, делающими произведения более семантически насыщенным и, в конечном итоге, суггестивным. В качестве примера придется повторить уже цитировавшийся фрагмент: «Ни братья, ни сестра, ни сама Ольга Николаевна никогда не сомневались в словах маменьки. В то же самое время каждый понял их по-своему, и это нашло отражение в судьбах. Опять — „отражение“ ... Везде эти зеркала!» (из рассказа «Запах»). Перед нами буквализация стертой метафоры, возвращение слову прямого смысла, как бы «метафора наоборот». Она тонко встроена в сюжетную ткань произведения, где важным мотивом становится особая черта героини, страх перед зеркалами, боязнь собственного отражения. Не следует также сбрасывать со счетов и философскую подоплеку наумовской прозы, где очень часто появляются имена великих философов, их концепции, а также специфическая мировоззренческая терминология. Значит и отражение как философский феномен также имплицитно присутствует в этой «вывернутой метафоре».

Нередко перед нами — особые мифологические тропы, буквальная практическая возможность того, что язык запечатлел в виде устойчивых образных сочетаний: «Богоравный встряхнул головой, будто желая, чтобы путанные мысли „выпали“ на землю и осталась лежать здесь» (из рассказа «Феоклимен»). В подтексте имеется апелляция к

выражению «выбрось это из головы», не предполагающему какое бы то ни было физическое извлечение. И снова на стыке прямого и переносного значений писатель создает интересный живой образ, оттеняющий нужные ему смыслы.

Может использоваться и перенесение из одной области чувств в другую: «Многие зрители, посмотрев выступление одного фокусника, сразу спешили к другому, будто силясь утолить внутреннюю жажду чуда. Безуспешно — это была прободная язва» (из рассказа «Иллюзии»). В ту же сферу попадает и «пахнущее стекло» из рассказа «Запах»: дом полнится ароматом крови, а ребенок думает, что его источает битое стекло, которое эту красную жидкость «высвободило».

Иногда в наумовской образности кроется интертекстуальность: «...Назидательно подтверждал Джон Стейнбек, нахмутив брови и потряхивая целыми гроздьями своего гнева» (из рассказа «Место»). Причем внешний вид писателя (грозный, гневный) тоже соотносится с названием его знаменитого романа.

Работает Наумов и в компаративной области. Кстати, некоторые исследователи называют метафору особым сравнением — такая мысль встречается уже у Цицерона и Квинтилиана. Приведем пример из рассказа «Бессмертный»: «Итак, я невидим, неслышим, неосязаем, но так же реален для вас, как вы — для меня, как Австралия — для жителей Гренландии, как глубоководные мурены — для не знающих покоя перелетных птиц, как арктические льды — для перекати-поля». Здесь не только некая образная избыточность, не только разные способы метафоризации одного и того же факта, но и самораскрытие персонажа, то есть субъектообразующее высказывание.

Есть и что-то наподобие художественного преувеличения: «Нужно теперь отметить, что Доротея была прекрасна. Многие мужчины убили бы за то, чтобы увидеть ее улыбку в ночи» (из рассказа «Во сне»). Подобная гипербола по-чеховски — одним штрихом — дает то, что можно было бы излагать на нескольких страницах. Такой иностилевой, поэтически ориентированный элемент, вторгающийся в достаточно строгое повествование, призван доказать красоту героини.

Наконец, наумовская образность может граничить с гротеском, то есть с сочетанием несочетаемого: «Если бы оставшаяся часть не возвращалась в Вечный город, создавая тем самым некую статистическую пучность, заведение, возможно, работало бы до сих пор» (из рассказа «Ресторан»). «Статистическая пучность» — очень странный образ, едва ли не шокирующий читателя. На самом же деле — это термин из сферы точных и естественных наук.

Теперь скажем несколько слов о таком явлении прозы автора, как основательность детализации, если речь идет о гомогенных рядах. Проще говоря, касаясь некоторого числа сходных объектов, персоналий, идей и т. п., Наумов демонстрирует тщательность при их перечислении. Такая манера могла бы быть названа «поэтикой реестра», художественной каталогизацией. Пример из рассказа «Режиссер»: «Пока я повторяю сию мантру лишь себе под нос, но надеюсь, когда-нибудь представится случай сказать их во всеуслышание после триумфального спектакля в „Пале-Рояль“, театре „Анжело“ или „Коммунале“, на Королевской сцене или в „Олд Вик“...» Автору мало написать: «знаменитые театры», он стремится раскрыть если не полный каталог, то хотя бы начать зачитывать «весь список».

Еще пример: «Нет, конечно, такие люди не приходили на площадные выступления и в грязные сапожки, но еще

в середине XIX века благодаря шотландскому фокуснику Джону Генри Андерсону иллюзионисты стали завсегда-таки академических, драматических и оперных театров» (из рассказа «Иллюзии»). Снова Наумова не достаточно сказать просто «театров», он обязательно уточнит, даст гомологический ряд. Для чего? Ответ на этот вопрос найти не так легко. Быть может, речь идет об установке на правдоподобие, на историческую достоверность описываемого. В самом деле, обратимся к примеру из текста «Магазин Фортуны»: «Но в числе продаваемых предметов я также обнаружил деревянный волчок, множество подков, амулеты в виде кадуцея и свастики, нефритовых жуков-скарабеев, изображения тигров, несколько, по всей видимости, кроличьих лапок и засушенных морских звезд, китайские фонарики, огромное количество разнообразных редких монет, перья разных птиц, в том числе и гусиные, заточенные для письма, иные письменные принадлежности, платки и другие таинственные тряпицы, одно платье, десятки игральные кости, множество изображений цифры „семь“, а также, как я потом догадался, различные наборы из семи тех или иных предметов, четыре пенсне, два монокля, картофелину, клинки, копья, арбалеты, шлем какого-то древнего воина, лук и колчан со стрелами, осколки зеркала и многое другое. Все это было расставлено аккуратно, но создавало впечатление совершенного хаоса. Например, прекрасная диадема соседствовала с наперстком, томиком Шопенгауэра и гильзой на цепочке. Никакой системы в этом собрании не наблюдалось». Этот фрагмент, действительно, представляет собой особый каталог, и контекст к тому побуждает. В результате у читателя возникает не просто представление, картина витрин, а своеобразный эффект присутствия. Вдобавок,

такой прием сильно замедляет повествование, что может привести к некоторому затруднению восприятия.

Кроме того, писатель подчас как будто нарочито не хочет лексической простоты. Вероятно, в этом есть и потаенная ирония, игра с читательским сознанием: «Поначалу хозяева решили, что им все-таки необходимо иметь в наличии хамон, хакарл, мохаму, пршут, копальхен и домашнюю бастурму, но потом стало ясно, что даже в числе гурманов — а именно это, очевидно, основная клиентура — почти никто не знал некоторых из этих слов» (из рассказа «Ресторан»). Опять же можно было бы сказать: «...Иметь в наличии редкие блюда», но — здесь как бы проверяется эрудиция читателя. Ему будто наглядно и убедительно доказывается, что, раз он не слышал о названных блюдах, значит он не такой уж гурман, а потому и в таинственном ресторане, где могут подать любую еду, делать ему нечего.

Иногда за подобной каталогизацией стоит некоторая довольно отчетливая художественная цель: «...Быть в Германии Вагнером — это значит о-го-го как много! Дескать, вагнеров миллионы, но Вагнер-то один! В пикку сказанному он наверняка не преминул бы назвать какого-то неожиданного выдающегося Вагнера — экономиста Адольфа, писателя Генриха или его тезку-шахматиста. Быть может, прозвучало бы имя физика и изобретателя Герберта, археолога Иоганна, естествоиспытателя и путешественника Морица, музыковеда Петера, генерала Эдуарда...» (из рассказа «Гипотеза Дедала»<sup>139</sup>). Явно автор здесь намекает на то, что находящийся в центре обсуждения Вагнер был не просто одним из великих, а кем-то особым, раз великие даны «скопом», «через запятую». Получается, что перед

---

139 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 40–50.

нами — классический маленький человек, который, тем не менее, может оказаться значимее всех своих громких однофамильцев — благодаря своей гениальной гипотезе.

В некоторых случаях каталогизация и вовсе ставит читателя в тупик, кажется едва ли не ошибкой автора: «Почти на каждом столе обнаруживались следы пищи, тарелки, упаковки, крошки, столовые приборы, огрызки фруктов и недоеденные сэндвичи» (из рассказа «Вакансия на выбор»). Совершенно неравнозначные понятия встроены в один ряд, да еще и перемешаны, ведь по логике, следы пищи, крошки, огрызки и сэндвичи должны быть в одном семантическом «кластере»; тарелки, упаковки, приборы — в другом. Но невнимательность автору инкриминировать не удастся не только потому, что она недоказуема. Ведь, если вдуматься, то становится ясным: такое введение разнопорядковых объектов в одну структуру подчеркивает хаос, царивший в комнате. В этом случае подобный «нелогичный» ряд становится особым художественным образом, чуть ли не метафорой, связанной не только с авторским видением, но и с субъективным восприятием рассказчика.

А есть примеры, когда количество, на первый взгляд, не переходит в качество: «Будто на параде, перед исследователями прошествовали Пифагор, Ксенофан, Гераклит, Парменид, Эмпедокл, Анаксагор, атомисты во главе с Демокритом, Протагор, Сократ, Платон, Аристотель, киники, скептики, эпикурейцы, стоики...» (из рассказа «Странный анекдот 2»<sup>140</sup>). Или: «Куда определеннее на эпоху указали бы сведения о том, во что девушка была одета: носила ли она корсет, фижмы, контуш, кринолин, полонез, турнюр, каким было ее платье или Диана предпочитала джинсы?»

---

140 Там же. С. 163–181.

(из рассказа «Место»). Однако доказать коннотативную «опустошенность» этих рядов куда труднее, чем придать им особый художественный смысл через какое-нибудь содержательное толкование.

Как мы увидели, наумовская художественная каталогизация подчас связана с необычными вещами и явлениями. Иначе говоря, ей подвергаются антуражные и уникальные вещи. По части такой, особой, лексики Наумов — явный ценитель. Писателя можно было бы осторожно сравнить с Пастернаком, принимая во внимание их общую любовь к необычным словам: «Сейчас я сожалел о трех вещах: о том, что зашел в этот магазин, где вел себя как полный идиот; о том, что отдал монету, напоминавшую мне о жене, и о том, что не вышел вон за мгновение до того, как повторно задать вопрос о профите. Я думал было ретироваться, не дожидаясь ответа <...> Прочитав текст на ней, я вынул свой молескин и переписал надпись...» (из рассказа «Магазин Фортуны»). «Профит», «молескин», даже «ретироваться» — слова, которые трудно отнести к пласту активной лексики. И это довольно распространенный ход у Наумова. Так, в рассказе «Странный анекдот» появляются: «космогенез», «индуцированные», «телепортаторы». «Фанаберия» и «промискуитет» — слова из текста «Аскет»<sup>141</sup>. Можно привести еще множество примеров.

Частным случаем такого пристрастия к не самым затертым словам является использование иноязычной лексики, и особенно макаронизмов. Пример: «Однако я совершенно забыл слово „hůl“, а возникшее в голове „sukovice“ абсолютно не подходило к случаю и могло нарушить куртуазность

---

141 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 61–70.

поведения, диктуемую самой архитектурой района» (из рассказа «Магазин Фортуны»). Перед нами разворачивается особая стилевая игра с иноязычием, которое в какой-то степени понятно славянскому уху: «суковице» — действительно звучит не слишком куртуазно.

Иногда может даже использоваться иноязычная фонетическая игра: «название организации „Mazorca“ <„кукурузный початок“> осталось в народной памяти как „Más horcas“ — „больше виселиц“» (из рассказа «Предатель великого дела»<sup>142</sup>). «На Биотеи не было слова „Tüffel“, но, разумеется, присутствовала вокабула „Teufel“ — „дьявол“, „бес“» (из рассказа «Странный анекдот 2»).

Наконец, такая акмеистическая любовь ко всей пестроте мировых цивилизаций не могла не привести Наумова к культурно-религиозному обилию и взаимопроникновению различных этнических, географических и других пластов: «Мне и прежде доводилось посещать монастырские книгохранилища, оттого я был убежден, что библиотеки при аббатствах едва ли не самые интересные и феерические из возможных. Монастырь — приют и спасение не только для людей. Сколько ценнейших фолиантов и штучных рукописей пережило войны и спаслось от вандализма в одном Монте-Кассино!

Я спускался по пахнущей плесенью лестнице, предвкушая неизбежный праздник случайного открытия, соприкосновения с тем, что невозможно предугадать. Когда дверь библиотеки отворилась передо мной, множество манящих, превосходных и редких изданий незамедлительно заиграло тиснениями на своих корешках. Меня сразу поразило уже то, что в католическом, казалось бы, монастыре, имелись

---

142 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 151–162.

книги самых разных религий и конфессий. Некоторое время я провел в размышлениях об удивительном доверии настоятеля к своим монахам» (из рассказа «Аскет»). Пестрота мира открывается даже там, где ее, казалось бы, не должно быть. В этом важная черта наумовской поэтики, где события разворачиваются в Англии, США, Голландии, Индии, Чехии, Бельгии и т. д.; часто говорится об экзотическом для русского писателя месте рождения героя: «Я родился в Цинциннати» (из рассказа «Визит к монаху»<sup>143</sup>), «Я родился в Гамбурге» (из рассказа «Иллюзии»). Кое-где отсутствуют упоминания о конкретных странах, но, тем не менее, экзотичность локуса угадывается через пейзажные детали. Скажем, в рассказе «Бессмертный» упоминается саванна.

Иногда этот акмеистический процесс как бы доводится до предела, например, в одноименном произведении некий мифический сонет конденсирует в себе весь человеческий опыт: «Первое подслушанное предложение влекло за собой мысль, что текст происходит из Скандинавии. Следующая сентенция навевала идею об островных мифах Полинезии. Еще одна — о России. Последняя — о Франции. Перед ней разместился форменный латиноамериканский пассаж. Если же ткнуть в середину текста наугад, то можно было попасть в немецкую или новоанглийскую фразу...»

Возможно, описанное выше тяготение к уникальным артефактам, объектам, точкам пространства и даже людям (об этом мы скажем чуть позже) есть скрытый мифологический аспект, связанный с древними представлениями о таинственных первичных субстанциях, о некоей первосути, первоисточнике, породившем ключевой гомологический

---

143 Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014. С. 159–165.

ряд: «Каждое убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением каинова греха, который сам по себе вечен»<sup>144</sup>.

Косвенно наш вывод подтверждается наличием в художественном пространстве Наумова уникальных мест, которые являются не просто сакральными локусами, но и, вероятно, окнами в инобытие. Такие пространства находят героини рассказов «Место» и «Запах», его ищет таинственный возница из произведения «Телега»<sup>145</sup>, да и магазин Фортуны выглядит чем-то из этого ряда. Такие места выполняют роль не только медиаторов между реальностями, но и домашнего локуса. Это дом в его метафизическом понимании. Не просто стены, а пространство инобытия. И здесь явно срабатывает мифологическая логика: дом «противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое — открытому, безопасное — опасному, внутреннее — внешнему <...> Согласно причитаниям и некоторым другим фольклорным текстам, небо с солнцем, луной и звездами, а также ветер и другие стихийные силы находятся как бы непосредственно за окнами и над печной трубой»<sup>146</sup>. Кроме того, дом в народной культуре — «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода»<sup>147</sup>.

Не поэтому ли так скрупулезно точен в своих, в том числе и сугубо пространственных деталях Лев Наумов, что он

---

144 Лотман Ю. М. «Звонячи в прадеднюю славу» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. Таллин, 1992. Т. 2. С. 108.

145 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 209–219.

146 Топорков А. Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедия. М., 1995. С. 168.

147 Там же.

видит собственную авторскую задачу в том, чтобы приобщить читателя к некоей сакральной зоне, вывести его из профанного мира: «Я шел точно тем же маршрутом, что и два года назад: с вокзала мимо Национального музея в сады Челаковского, потом по Вацлавской площади, далее небольшими улочками к Староместской, на которой я провел минут двадцать, открывая для себя заново Тынский костел; оттуда — к Пинкасовой синагоге и еврейскому кладбищу, затем по еще более маленьким улочкам к иезуитскому Клементинуму, а там, кажется, в третий переулок направо... По пути я начал понимать, почему неравнодушен к Праге более, чем к другим городам. Я вычислил, что люблю ее вдвойне: один раз — весь город как целое, а второй — район Старе-Место, как своего рода город в городе» (из рассказа «Магазин Фортуны»). Кстати, последнее замечание словно иллюстрирует известный мифологический принцип нарастания сакральности: «Локальное распределение значимостей этого пространства таково, что оно подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром»<sup>148</sup>.

Подчеркнутые нами стилевые и, в частности, лексические особенности будут интересны при анализе иных уровней наумовского художественного мира, который, повторим, отчетливо акмеистичен, что даже ставилось в вину автору: «Наумов как будто боится писать о жизни сегодняшней России, прикрываясь то географией..., то историей...» (Юрий Арабов, из предисловия к книге «Шепот забытых букв»). Но на наш взгляд, это не боязнь современности, а особая

---

148 Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник научных работ. М., 1983. С. 256.

художественная установка, озвученная век назад в формулах «тоска по мировой культуре», «мир во всей совокупности красот и безобразий». Только у Наумова делается все же акцент именно на прекрасное, у него почти нет страшной экзотики. Так что стилевые изыски, бегло описанные нами выше, органично входят в картину мира автора и являются ее немаловажными элементами.

В итоге всех приведенных умозаключений мы приходим к неожиданному выводу: стиль у Наумова участвует в сюжетосложении, в организации пространственных координат! Конечно, зависимость может быть обратной и на деле, напротив, именно сюжетика управляет стилистикой, а также образностью текста. В любом случае, перед нами необычная система отношений, явно имеющая реликтовую подоснову, ведь, как отмечал Р. Барт, «миф — это слово, высказывание»<sup>149</sup>. Наумов тоже творит свой мир и свой миф из текста, о чем далее будет сказано отдельно.

---

149 Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С. 72.

#### **§4. Гипертекстуальность и нестабильность субъектных границ в прозе Льва Наумова**

**Ч**тобы продемонстрировать встроенность наумовской художественной субъектности в современный литературный процесс, бегло коснемся истории фокализации в литературе, вехам при выстраивании повествовательного ракурса и отношений внутри триумвиата «автор — герой — читатель».

Феномен реликтовой устности инспирировал и характерные отношения субъект-объектной организации текста, особенности его вариативности, авторства... Одно и то же произведение могло достаточно сильно видоизменяться, особую роль при каждом его «возобновлении» выполняла импровизация, носящая в звучащем тексте бесписьменного дорефлективного традиционализма системный характер. А значит, стабильного текста не было и быть не могло. То есть он был тотально вариативен, и здесь мы видим, пусть и призрачную, но все же связь праискусства с современным гипертекстом как нелинейным образованием.

Первым «носителем» древней словесности был человек. Конкретное произведение во всей его неповторимости, будучи однажды произнесенным, не оставляло о себе никаких материальных следов: «В промежутках между актами исполнения этот синкретический комплекс не существует;

он каждый раз заново воспроизводится по определенным правилам в соответствии с определенными представлениями и нормами»<sup>150</sup>.

Таким образом, хотя певец / сказитель и старался передать известный ему источник, он всякий раз неминуемо создавал новый вариант текста. Работа же над одним и тем же произведением двух и более исполнителей заметно повышала вариативную амплитуду. Не стоит забывать и об интенциональной вариативности синкретического произведения, в зависимости от жанра воспроизводимый текст может быть более (заговор) или менее (причитание) стабилен. Но чаще всего в исполнительской интенции перед нами не тиражирование, а воспроизводство по заданной модели.

Затем с развитием письма и по причине перехода к сознанию нового типа — а именно рефлексивного — первоначальный синтез искусств распадается. Выразительные ряды, некогда неотделимые друг от друга, автономизируются, появляются другие виды творчества — живопись, литература, музыка, танец и т. д. Словом, художественный текст заметно меняет свой знаковый статус. Особенно важным было изменение в сфере словесности. С возникновением письменности у реципиент обретает невиданную доселе возможность многократно возвращаться к прецедентному сочинению в его неизменном первоизданном виде. Вот как это формулирует Б. В. Томашевский: «Литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произнесения и 2) закрепленной неизменностью текста. Литература есть самоценная фиксированная речь»<sup>151</sup>. Хотя интермедияльные комплексы,

---

150 Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986. С. 129.

151 Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 23.

связанные с подвижными искусствами (пение, исполненная музыка, танец и т. д.), все еще оставались вне фиксации ввиду отсутствия возможностей аудио- и видеозаписи.

Нелинейность печатного текста, вероятно, так же стара, как сама литература. И в данном случае речь не идет об интерпретации, но лишь о двойственности произведения как такового, причем не в текстологическом, а, если так можно выразиться, в интенциональном ее «измерении». Собственно, уже Библия, за счет массы внутренних «параллельных мест», данных в подстрочнике, является гипертекстом. Ведь внутри Книги книг можно двигаться не только последовательно, но и сообразно логике этих «гиперссылок». Четыре относительно альтернативных реальности, повествующих о земной жизни Иисуса Христа, даны в четырех Евангелиях. В них есть и эпизоды прямо «гипертекстуальные», связанные с разными взглядами на одно и то же событие. Например, в одном тексте оба разбойника поносят Спасителя, в другом один оказывается благоразумным и «унимает» своего напарника. Это тоже — нелинейность.

Однако Библия — сакральный текст, который требует отдельного экзегетического анализа. Это слишком сложная и масштабная проблема, чтобы рассматривать ее поверхностно. А вот что касается литературы более позднего времени, то следует отметить, что в Средние века дистанция между писателем и произведением была значительной. Многие литературные памятники не имеют автора, поскольку выпячивать «я» было не принято. Это обусловлено тем, что писатель являлся не просто человеком, изображавшим нечто объективное, но был лишь безличным медиатором некоторой безусловной истины. Об этом емко сказал Ю. М. Лотман: «Для русской поэзии допушкинского

периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение истины к изображаемому миру»<sup>152</sup>. Понятно, что при такой интенциональной установке нечего и говорить о какой бы то ни было вариативности, игре художественными ракурсами.

Далее, ближе к XIX веку, происходит субъективизация художественного акта. Пишущий человек намеренно эксплицирует авторскую индивидуальность. На глубинном уровне меняется и предустановка писателя, речи уже не идет о безусловной истине. Литература обнаруживает субъективное начало, принимается интересоваться внутренним миром человека, углубляется психологическая перспектива произведений. В их центре оказывается личность писателя: литература становится «путешествием» в авторское сознание. Если использовать современную терминологию, то главенствующей становится интенция. Кстати, этот этап оказал большое влияние и на позднейшее развитие науки. Так в советском литературоведении было принято искать то, «что хотел сказать писатель». Сейчас подобная позиция кажется наивной.

По мере движения к модернизму литература все активнее начинает осваивать такую категорию, как текст. Интенция начинает все увереннее заменяться интересом

---

152 Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии, IX (Уч. зап. ТГУ, вып. 184), Тарту, 1966. С. 7.

к «филологии произведения». Например, Барт в своей знаменитой статье говорит, что «во Франции первым был, вероятно, Малларме, в полной мере увидевший и предвидевший необходимость поставить сам язык на место того, кто считался его владельцем»<sup>153</sup>. В завершение работы философ провозглашает новое время, когда в центр поставлен не писатель, а реципиент. Рождение читателя приходится оплачивать смертью автора<sup>154</sup>. Новая филология и новая литература соглашаются с таким положением дел. Именно воспринимающее сознание оказывается во главе угла. Если так можно выразиться, важность рецепции нарастала, что привело к различным техникам выстраивания альтернативных реальностей. Пределом такого плюрализма стала нелинейность самого текста, а не его интерпретаций.

Подробную концепцию смены литературных эпох предлагает В. И. Тюпа<sup>155</sup>. В своих исследованиях «парадигм художественности» ученый начинает не с древнего синкретизма, а с «рефлексивного традиционализма». На этом этапе в центре художественного творчества находится жанр, а значит, хорошо то, что вписывается в его канон. Вторая стадия — «постклассицизм». На этом отрезке «текст — всего лишь отпечаток авторского вдохновения». Третья парадигма — «романтизм». Позиция

---

153 Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 86.

154 Там же. С. 91.

155 Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Вып. 3. Москва, 21–23 марта 2001 г. / Отв. ред. И. А. Есаулов. С. 4.

автора усиливается, он мыслится как гений, способный создать то, что другим не под силу. В качестве ключевой выдвигается категория авторского стиля. Четвертый этап — «постромантизм», который делает достоверность решающим критерием художественности. Автор понимается как «историк современности», видящий глубинную суть вещей. Пятая стадия — «постсимволизм». Здесь уже в центре оказывается воспринимающее сознание, а художественность в первую очередь связывается с откликом реципиента. Таким образом, и Барт, и Тюпа говорят в принципе об одном и том же, о смене отношений в триумvirате «автор — текст — читатель».

Важной предпосылкой для появления плюралистических и даже неосинкретических тенденций при соотношении членов указанной тройчатки стала метаповествовательная техника. То есть время, когда писатели начали рефлексировать по поводу своего текста и ремесла, а реальность героев и реальность автора начали как будто пересекаться. В это же время появились сомнения в сингулярности развития сюжета, и сочинитель начал рассуждать о возможных вариантах хода повествования. В относительно близкой к нам художественной словесности за такой множественностью стоит, как правило, нарочитый отказ от авторского всеведения. Это как будто знак постмодернистской эстетики, хотя он был опробован еще в первой трети XIX века, а может быть, и ранее, если вспомнить, например, творчество Л. Стерна.

Ярким примером подобного «плюрализма» является «Евгений Онегин» Пушкина. Классик нередко использует в этом тексте нарочитое «незнание», которое оборачивается разными сюжетными вариантами. Например, автор, или лучше сказать — субъект-повествователь, как бы

не догадывается, в кого превратили житейские коллизии главного героя:

*Все тот же ль он иль усмирился?  
Иль корчит также чудака?  
Скажите: чем он возвратился?  
Что нам представит он пока?  
Чем ныне явится? Мельмотом,  
Космополитом, патриотом,  
Гарольдом, квакером, ханжой,  
Иль маской щегольнет иной,  
Иль просто будет добрый малый,  
Как вы да я, как целый свет?*

Пушкин знал такое свойство человеческого ума, как желание иметь обо всем несингулярное, детерминированное мнение. Однако он подтрунивал над этим: «читатель ждет уж рифмы розы...» Среди подобной «нелинейности» текста можно назвать и, например, варианты будущности, которая могла бы ожидать погибшего Ленского в главе XXXVII.

По мере движения к модернизму литературе все теснее становилось в рамках привычной линейности как фокуса (то есть видения, интерпретации), так и самого сюжета. Да, книги еще жили в пространстве «от первой буквы до последней точки», но все более заметной становилось расшатывание привычной «одномерности». В продолжение тенденции «не всезнающего» автора возникла идея поиграть с взглядами, точками зрения, с тем, что структуралисты потом назовут «фокализацией». Подобная вариативность ракурсов является визитной карточкой, например Фолкнера (см. роман «Шум

и ярость»). И все-таки даже в таких книгах линейность еще не была побеждена.

«Поэма без героя» Анны Ахматовой также может рассматриваться в качестве произведения с «расштанной» субъектной структурой. Более того, некоторые исследователи говорят о его гипертекстовой интерактивности. Например, М. В. Серова утверждает: «„Незавершенные“ произведения Ахматовой, формирующие гипертекст, в центре которого находится „Поэма без героя“, являются намеренно незавершенными и понятия „фрагмент“, „черновик“ в данном случае функционируют не в традиционном смысле, а выступают в качестве жанровых определений»<sup>156</sup>.

Одним из самых показательных случаев «догипертекстовой» вариативности, вероятнее всего, следует назвать роман «Пушкинский дом» Андрея Битова (1971). Книга хоть и читается линейно, однако второй ее раздел представляет собой альтернативу первому. Показательно уже его название: «Герой нашего времени. Версия и вариант первой части». Чем это не гипертекст, пусть пока еще не реализованный в виде классических «развилок»? В Интернете можно было бы просто сделать две параллельные гиперссылки, отображенные симультанно. Если мы вчитаемся в произведение, то убедимся, что перед нами, действительно, «версия»: автор не настаивает на сингулярном развитии событий, а дает равноправные их описания. Хотя существует мнение, что все битовские варианты должны быть рассмотрены в единой системе сюжетных координат, и что гипертекст в его «чистой альтернативности» автором все-таки не был реализован. По этому поводу см. статью

---

156 Серова М. В. Театр слова Анны Ахматовой // Драма и театр. Тверь, 2000. Вып. 2. С. 170.

М. С. Кормиловой «Мнимая вариативность (А. Битов и его критики)»<sup>157</sup>.

Что же касается гипертекстуальности в прозе Наумова, то она связана, в том числе, и с нестабильностью субъектных границ. Но иногда перед нами гипертекст, если так можно выразиться, в чистом виде. Например, бифуркационный момент со всей очевидностью присутствует в рассказе «Учитель», где речь идет о целой серии возможных завершений произведения (эту вариативность мы рассматривали в §2 «Неомифологические тенденции в прозе Льва Наумова» настоящей главы).

Нечто похожее есть и в произведении «*Tabula rasa*», которое уже полностью строится на гипертекстовом эффекте. Рассказ начинается с рассуждений о мифическом «Авторе первого письменного литературного произведения», о сложностях и преимуществах его положения. А завершается повествование следующим гипертекстовым пуантом (позволим себе обширную цитату): «К сожалению, история не пощадила не только имени Автора, она также не сжалилась над всем тем днем. Что происходило дальше, неизвестно, хотя скорее всего имел место один из нижеследующих вариантов.

Вариант № 1. Сын Автора прибежал к нему и начал взахлеб пересказывать предание, поведенное ему дедом (стало быть — отцом Автора). Оригинальность, глубина и продуманность повествования впечатлили первого писателя настолько, что у него опустились руки. Выбросив уголек, он пошел с сыном обратно — туда, где жило их племя.

---

157 Кормилова М. С. Мнимая вариативность (А. Битов и его критики) // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2009. № 3. С. 193–209.

Значение этого дня было несколько преувеличено нами... Судьбоносный момент, несомненно, будет иметь место в истории рано или поздно, но он еще не наступил.

Вариант № 2. Мимо проходили охотники. Вид свежеебитого кабана пробудил аппетит Автора, и, забыв о намерении начертать что-то на стене, он поспешил к обеду за своими соплеменниками.

Мы снова поторопились, назвав этот день значительным. Однако все же был шанс, что решающим станет именно он.

Вариант № 3. Мимо проходили охотники. Вид свежеебитого кабана пробудил аппетит Автора, и он подумал: как все-таки хорошо, что их мудрый вождь разделил всех своих людей на группы, каждая из которых занимается определенным делом. Это вдохновило его, и первым литературным произведением, написанным посредством первобытных пиктограмм, стал панегирик.

Вариант № 4. Отдавшись вдохновению, Автор записал невероятный назидательный миф о герое, имя которого не более известно нам сегодня, чем имя самого писателя. Когда он закончил, то, преисполненный радости и чувства удовлетворения, побежал к своим, чтобы поделиться восторгом. Но чем ближе он подходил к дому, тем сильнее его одолевали стеснение и неуверенность. В конце концов, сомнения взяли верх. Создатель первого в истории литературного произведения скрыл свое авторство. Тем не менее, он привел соплеменников к прототексту, сказав, что нашел его случайно на стенах одной из дальних пещер. В результате авторское произведение было воспринято как данный свыше завет.

Вариант № 5. Автор придумал удивительную историю о человеке, жившем довольно давно даже относительно тех позабытых времен. Ни до, ни после никто не писал ничего подобного. Сюжет был столь прекрасен, что скорбь

по причине его утраты умаляется лишь тем, что все его великолепие нам никогда уже не оценить. Вероятнее всего, Автор начал свой рассказ пиктограммами, которые, будучи превращенными в современные слова, значили бы: „Когда-то очень давно жил да был один человек...“

Кажется, на пятом варианте следовало бы закончить. В конце концов, что толку гадать? Мы можем утверждать только то, что документов, позволяющих пролить свет на этот важнейший момент в истории литературы, не сохранилось. Тем не менее, напоследок позволим себе высказать еще одну не столько гипотезу, сколько надежду.

Вариант № 0. Может так стать, что такового первого Автора не существовало в принципе. Что искусство в целом и литература в частности присутствовали в жизни людей априорно. Более того, возможно, что это наши первопредки сошли со страниц некоего манускрипта, что слово создало человечество, а не наоборот. Упование на такую версию обусловлено тем, что отсутствие начала некоего феномена позволяет нам надеяться на его бесконечность».

Нулевая версия, с одной стороны, апеллирует к известной из Евангелия от Иоанна формуле «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Это означает, что мир начален и конечен, а история линейна. Но с другой стороны «вариант № 0», безусловно, намекает на языческую модель кругового времени. В результате их соединения мы видим интересную «ветвящуюся» онтологическую концепцию, связывающую литературный и, еще шире, творческий процесс с основами мироздания. Говоря проще, перед нами излюбленная наумовская тема «мир — текст», только данная в религиозной огласовке.

Элементы гипертекста есть и в других произведениях: «Быть может, мы, когда спим, превращаемся в неведомых

фантастических созданий, живущих по принципам добра и справедливости. Или, напротив, засыпая, становимся бездушными предметами, для которых единственное доступное ощущение — страдание. Возможно, во сне мы участвуем в каком-то прекрасном танце или кровавом языческом ритуале. Ах, если бы узнать... Открывшаяся правда могла бы оказаться прекрасной или ужасной, но ее непреходящая доминантная важность превыше мажорной или минорной тональности...» (из рассказа «Во сне»). Этот пассаж очень близок не только гипертекстовым структурам, но и постмодернистскому мироощущению с его плюральностью эстетических, аксиологических и этических точек зрения.

В рассказе «Читатель»<sup>158</sup> вообще вся литература подается как единый гипертекст, который, с одной стороны, обладает огромным числом развилок, но с другой ограничен в своем разрастании. Эта интересная, даже парадоксальная мысль может привести на такой тезис: литературное творчество — бедное искусство, где оригинальность встречается крайне редко. Иными словами, получается, что гипертекстуальность — это признак не множества возможностей, а замкнутости системы: «Печаль Виктора, как слишком искушенного читателя, состояла в том, что книга никогда не превосходила его ожиданий. Он всякий раз был разочарован, бессознательно отыскивая похожие сюжеты в закромах своей памяти и инстинктивно стараясь предугадать развитие событий. Иногда его опытное мышление предлагало не один, а множество вариантов, и автор текста, как правило, не проявлял никакой оригинальности, а лишь следовал одному из них».

---

158 Наумов А. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 138–150.

Вариативность можно обнаружить даже в названиях рассказов: «Дружба 1»<sup>159</sup> и «Дружба 2»<sup>160</sup>, «Беседа 1»<sup>161</sup> и «Беседа 2»<sup>162</sup>, «Колыбельная 1» и «Колыбельная 2», «Странный анекдот»<sup>163</sup> и «Странный анекдот 2». Такое ощущение, что в каждой конкретной двойчатке перед нами не новая история, а вариант старой, что на проверку не подтверждается. Но интересно все же было бы установить родство этих текстов-синтагм...

Суммируя сказанное выше, можно сделать вывод, что вариативность, слоеность, бифуркационность есть важная черта наумовской прозы. Она распространяется на многие уровни его поэтики и, в частности, на субъектные отношения. Говоря иначе, именно последняя стадия или парадигма развития литературы, когда в центр творческого акта помещается читатель, и привела к стиранию рамок между интенцией и референцией, между повествователем и героем, что довольно разнообразно воплотилось и в творчестве Льва Наумова.

Показательным в этой связи стал рассказ «Учитель», в котором можно обнаружить два нарратологических приема, работающих на нестабильность субъектной оси произведения. Первый связан с фигурой короля Хуго, глупого

---

159 Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018. С. 232–239.

160 Там же. С. 264–272.

161 Там же. С. 3–18.

162 Там же. С. 273–284.

163 Первая вариация была опубликована в книге «Шепот забытых букв», тогда как вторая — в «Гипотезе Дедала». Номер вариации не указан в названии более раннего произведения, вероятно, потому, что на момент его выхода в свет автор ещё не предполагал появления второго.

и безвольного правителя, который преобразуется силой фантазии своего летописца. А тот, по пустяковому поводу, удаляется из дворца, в то время как его имя по приказу монарха передается забвению. Вариативность возникает в тот момент, когда на этот сюжетный ход накладывается следующее утверждение: «Сделав совершенный миф непосредственным прошлым, историк дарит государству шанс на эпическое будущее!»

Силой гениального мистификатора, из кладовой небытия будто бы извлекается образ идеального правителя. Выходит, что, изменив на бумаге прошлое, летописцу удается «переформатировать» самого короля, превращая его в справедливого и мудрого исполина. Эта трансформация была бы незавершенной, если бы не заключительный абзац текста, который, с одной стороны, смешивает реальность историка-учителя, действительность его ученика, содержание самой летописи и т. д., а с другой представляет мир в виде текста, а значит, бытие, описанное «как надо», действительно, неминуемо и онтологически преобразуется: «Так что я даже не знаю, напишет ли кто-нибудь о Вигмаре, обо мне, о Хуго и его жене или мы так и пропадем, сгинем без следа. Если же рукопись все же появится, то интересно, кто именно возьмется за это дело? И от чьего лица будет книга о нас? Кто предстанет полноценным героем, а кто останется лишь словом в строке?»

Интересная игра с повествовательным ракурсом может быть отмечена в рассказе «Запах ронина». Начинается произведение так: «Как мне ни жаль, но я не могу назвать вам своего имени. В первую очередь, чувство глубокого стыда и скорби сковывает меня в этом порыве, хотя, замечу не без удовольствия, вне всяких сомнений вы слышали обо мне, причем не раз». Последнее предложение бросает читателю

вызов, пробуждает непреодолимое желание разгадать тайну этой известной личности. Возникают гипотезы: быть может, вся соль текста как раз в этой игре между узнаванием и неузнаванием? Прозвучит ли имя этого великого человека «под маской» в конце произведения? Потом дается намек на то, что секрет так и не будет ни раскрыт, ни разгадан: «...Я не надеюсь быть понятым в полной мере ни читателем, ни собратями».

Однако далее Наумов в свойственном ему парадоксальном стиле рушит все возможные предположения, поскольку этот знаменитый герой, эта «личность», которая должна быть известной читателю «вне всяких сомнений», оказывается... псом: «Мой отец был ирландским сеттером, служившим у сэра Джозефа Макгиликадди, в свою очередь, служившего послом ее величества в Стране восходящего солнца. Матушка же моя жила на острове Хонсю, в семье его святейшества Макото Маринори, и была представительницей древнего рода собак из породы акита-ину». Важно и удивительно, что эта разгадка вовсе не откладывается до окончания рассказа, она дается уже в пятом абзаце.

Вообще наррация от лица животных — давняя традиция. Элементы таких «зоологических» повествований есть уже в Античности. Собственно, это не удивительно, ведь мифологические сюжеты об обращении богов в зверей весьма распространены. Как отмечает А. В. Шипилов, общеизвестна связь Геры и Ио с коровой, Зевса — с быком, орлом, лебедем, Посейдона — с конем и быком, Аполлона — с вороном, лебедем, волком, мышью, Артемиды — с медведицей и ланью, Диониса — с быком, козлом, львом, пантерой, Афины — с совой и змеей, Асклепия — со змеей и петухом, а также многие другие. Далее исследователь приводит

интересный эпизод: «В „Моралиях“ есть текст, который так и называется: „Грилл, или о том, что животные обладают разумом“. По сюжету перед нами предстает Одиссей, спутников которого Кирка обратила в зверей, да так, что те не захотели снова становиться людьми. Об этом главный герой и беседует с одним из превращенных, Гриллом, который заявляет, что „свойственный животным разум исходит от высшего и мудрейшего начала. Если же вы, люди, думаете, что тут не годятся слова «сознание» и «рассудок», ищите более подходящие и почетные, поскольку поступки животных действительно изобличают более высокие и поразительные способности“. „С тех пор как я принял свой нынешний облик, — говорит Грилл, — я не перестаю дивиться словам софистов, убедивших меня считать все живые существа, кроме человека, лишенными разума и рассудка“»<sup>164</sup>. Есть и другие свидетельства появления высказываний от лица зверей или зооморфных существ уже в древности. Если же мы переключим внимание на современную отечественную и зарубежную литературу, то и здесь полно случаев подобной фокализации. Подборка таких книг дана, например, на сайте [livelib.ru](http://livelib.ru)<sup>165</sup>.

В качестве примера можно привести рассказ Виктора Пелевина «Зигмунд в кафе», который удачно соотносится с «Запахом ронина» потому, что в тексте с самого начала не ясно, что речь ведется от лица животного. То есть субъект как бы двоится, демонстрирует свою нестабильность, функционируя между парой полюсов: антропоморфным

---

164 Шипилов А. В. Человек и животные. Античные метаморфозы // Человек: журнал. 2013, № 2. С. 21–22.

165 <https://www.livelib.ru/selection/6390-knigi-ot-litsa-zhivotnyh-i-neodushevljonnyh-predmetov>.

и зооморфным. Правда, Пелевин выдерживает интригу до конца, лишь в последних абзацах выясняется, что за посетителями заведения наблюдает вовсе не известный психоаналитик, а просто его тезка-попугай, который, к слову, также не лишен «психоаналитической фокализации». То есть перед нами, как и у Наумова, нестабильность субъектных границ на стыке антропоморфизма и зооморфизма. Собственно, и герой «Запаха ронина» не лишен человеческих качеств, вспомним уже приведенную выше цитату: «Я был единственным псом, могущим безошибочно отличить Платона от Плотина, а Плутарха от лже-Плутархов. Эразм Роттердамский, Мейстер Экхарт, Фома Аквинский легли в основу моего мироощущения, заняв то место, которое у других собак было отведено под команды „сидеть“ и „взять“». А античный код, который появляется в этом фрагменте, вполне возможно, отсылает к античному же зооморфизму, его знаменитым литературным образцам, вроде «Метаморфоз» (другое название — «Золотой осел») Апулея.

Подобных оригинальных и нестабильных в субъектном отношении эпизодов у Наумова немало. Часто такая ситуация осложняется комплексными отношениями между повествователем и рассказчиком, повествователем и персонажем. Подобная стратегия может быть эксплицирована через такой традиционный прием, как несобственно-прямая речь: «Проснувшись, естествоиспытательница спросила у ассистентки, что именно происходило, пока она спала. Та ответила, что абсолютно ничего, если не считать переворачиваний с одного бока на другой. Интервалы времени между переворачиваниями были отражены в журнале наблюдений, но никакой закономерности в их длительности не прослеживалось.

Как это может быть?! Определенно, эта пигалица что-то просмотрела! Скорее всего, она попросту заснула, а теперь ей стыдно признаться в этом!.. Как известно, одержимость часто свойственна крупным ученым. В случае Доротей маниакальная увлеченность стала, пожалуй, чрезмерной. Вероятнее всего, таким образом она компенсировала отсутствие результатов» (из рассказа «Во сне»).

В художественном мире, где даже вещи, а не только животные или потусторонние, мифические сущности, наделены голосом, подобный повествовательный ракурс кажется вполне аутентичным. Более того, читатель тоже втягивается в это субъектное многоголосие, становясь полноценным участником развертывания текста. Приведем и другие примеры: «В любом случае, к такому лучше не подходить. А вы бы что подумали о взрослом мужчине, сидящем целыми днями над листом бумаги и пишущем невесть что?» (из рассказа «Каллиграф»). «Вы, наверное, подумали, что я и есть тот самый „бессмертный“, о котором пойдет рассказ. Нет, я вовсе не вечен» (из рассказа «Бессмертный»). «Вся та история, которую я собираюсь вам поведать, представляется мне ничем иным как странным анекдотом» (из рассказа «Странный анекдот»). «Где же здесь борьба противоположностей, спросит пытливым читатель? О, парадоксов и несоответствий в этом человеке было немало» (из рассказа «Два в одном»).

Подобная манера изложения наводит на размышления: а кто адресат каждого отдельного высказывания? Имеется в виду некий реальный читатель или особый герой, подобный мандельштамовскому «провиденциальному собеседнику»? Как соотносятся рецептивная и интенциональная сферы? На перечисленные вопросы ответить не очень просто: так уж «сделана» наумовская

проза, что она постоянно двоится и мерцает. В следующем параграфе мы продолжим разговор о субъектном пространстве, рассмотрев некоторые повествовательные ипостаси в прозе автора.

## §5. Речевые ипостаси повествователя в прозе Льва Наумова

**Н**ачнем с того, что авторская манера изложения в ряде рассказов как будто испытывает влияние свойств персонажного комплекса. Иными словами, мир героев рассказа продуцирует особенности стилистической обработки высказывания, даже если речь идет не о рассказчике, а о повествователе. Тот, кто должен быть нейтральным по отношению к тексту, внеположным ему, как будто связывается с ним узами, скажем так, антуражных высказываний. Проще говоря, иногда в голосе повествователя появляется стилистическая интонация рассказчика, а то и самого героя, о котором говорится в третьем лице. Иногда же рассказчик может получить вторую ипостась, то есть излагает как бы двумя голосами.

Например, герой авторского плана из текста «Аскет» преподносит свою историю в целом стилистически нейтрально. Но иногда его манера может дополняться «куртуазными», витиеватыми образами, словами, оборотами: «Если приносил книги, то ночь проводил за чтением — отложить его на завтра, отдавшись в объятия Морфея, было совершенно невозможно, ведь готовящийся за окном рассвет сулил новые безотлагательные дары». Обратим внимание на слова «отдавшись в объятия Морфея» и

«безотлагательные дары», которые в иных обстоятельствах кажутся мало уместными в прозе XXI века. Ясно, что перед нами особый авторский знак исторической или культурной причастности. Ассоциативно такое искусственное «состаривание» текста можно связать с поэтикой Михаила Щербакова, поющего автора, муза которого живет скорее в XIX-м, чем в XXI веке. Понятно, что подобный ракурс будет актуален и для исторического романа.

Еще примеры: «Я воспользовался его любезным приглашением и, дабы скоротать время, попросил позволить мне прикоснуться к местной библиотеке» (из рассказа «Аскет»). «Ведь этот жест по отношению ко мне требует безоговорочного наличия множества косвенных Его атрибутов, и более всего — божественной всепрощающей милости» (там же). Изящество плетеных словес кажется даже чрезмерным. Нет ли здесь авторской самоиронии или скорее подтрунивания над своим эстетствующим героем, который так витиевато кладет слова, что кажется не то истовым речевым аристократом, не то не вполне здоровым человеком?

Все описанное вдобавок накладывается на особую образность: «Как отмечалось выше, я даже не помню, как сплю, потому мать моих верных муз Мнемозина не подсказывала мне ночных видений» (из рассказа «Аскет»). Перед нами иная реализация той же тенденции.

Еще одна эманация авторского начала — некий бесстрастный хроникер, излагающий события с позиции, скажем так, историографии, но не «художественного сочинительства». Отсюда и масса казенных оборотов, особый бюрократический стиль: «Вынужден заранее предупредить, что мой рассказ будет неизбежно включать, среди прочего, и совершенно секретные, не подлежащие разглашению сведения.

Но меня не покидает надежда на то, что будущие судьи не сочтут мои действия государственной изменой, или, по крайней мере, не будут в этом единодушны. Я верю, что кто-то из них непременно поймет, какие тревоги и опасения вынудили меня на этот спорный шаг. Более всего меня подтолкнуло к нему то обстоятельство, что никто из сотен тысяч людей, работавших над этим экспериментом тысячелетиями, не сделал из наблюдаемых процессов тех выводов, которые, на мой взгляд, напрашиваются сами. Собственно, сейчас я вижу свою задачу именно в том, чтобы дать возможность широкой общественности самостоятельно прийти к этим заключениям, поскольку, как мне кажется, сохранять тайну становится небезопасно» (из рассказа «Странный анекдот»).

Иногда кажется, что Наумов пытается вызвать у читателя почти физиологическое отвращение, создавая тем самым особый эффект «бюрократизации» повествования. Здесь можно провести параллели с прозой Андрея Платонова, в которой тоже присутствует некое языковое «изуверство». Однако казенный стиль в некоторых произведениях Наумова все же — явление иное, в нем нет нарочитой неправильности, а есть лишь особый отбор языковых средств. Подобный стиль может быть интерпретирован как своеобразная «шоковая терапия»: «Последним оплотом надежды на утвердительные ответы оказалось предположение о том, что он лишь временно сокрыт от землян по единственной причине: на некой развилке истории современная цивилизация повернула не в ту сторону. Оттого многие видели спасение и даже мистический подтекст в том, что Виталис появился на небосклоне как раз в момент особо пессимистического взгляда людей в будущее» (из рассказа «Странный анекдот»).

Иногда писатель разбавляет казенщину поэтическими оборотами, создавая эдакую сакраментальную смесь: «Наблюдатели рассчитывали, что виталийцы — на том этапе развития их можно назвать витэллинами — ухватятся за эти ответы и сокровенное знание не убежит песком сквозь пальцы в бескрайние пустыни скептицизма, материализма, идеализма, экзистенциализма, прагматизма, романтизма и эмпиризма, в которых драгоценные песчинки сгинули на Земле» (там же). На фоне приведенных выше канцеляризов, подобная образность, да еще и в хроникальной прозе, выглядит явным иностилевым вкраплением, созданным, вероятно, для того, чтобы указать на деформацию сознания «высшей расы», к которой принадлежит рассказчик.

Завершающий пуант второй вариации этого произведения — гипотеза о причинах человеческой неудовлетворенности, которую ищет «старшее человечество», изучая «младшее». Важно обратить внимание, что это предположение носит филологический характер: «Подчеркну еще раз, речь идет не о том, что на Биотее возникли диалекты или наречия, похожие на земные. Нет, они были абсолютно тождественны нашим. Потому невозможно объяснить, как язык мог отстроить себя точно в том же виде, за исключением одного-единственного слова» (из рассказа «Странный анекдот 2»). Это слово — «картофель». Получается, что счастливое младшее человечество отличается от несчастного, зашедшего в онтологический тупик, только им. Неужели именно в этом слове — корень всех бед? Такой вопрос задает себе рассказчик, но не может вразумительно на него ответить. Что если дело не в самом «картофеле», а в деформации языка, мертвенность, казенность которого повреждает и сознание? Финал произведения остается открытым, но стилевые особенности позволяют строить, в том числе,

и невероятные гипотезы, тем более что «филологичность прочтения» этой «шифровки» задана самим автором.

В тексте «Перерождение» как будто нет рассказчика-летописца, но сама форма изложения намекает на существование некоего хроникера, который также не свободен от официально-делового стиля: «Крез пригласил к себе своего любимого советника Ксенона. Его отношение к этому иностранцу было удивительно уже тем, что содержало в себе элемент восхищенного поклонения». Так не скажет человек из народа, да и придворный поэт, который хочет во впечатляющих образах зафиксировать историю своего властителя. А ведь перед нами историческое повествование, и значит, субъект авторского плана может оказаться изоморфным некоему летописцу, который у Наумова нередко явлен эксплицитно.

Более того, в эти канцеляризмы хроникер влетает и откровенные анахронизмы: «Сегодня особо отрадным для Ксенона стало то обстоятельство, что новое распоряжение господина не было связано ни с военными действиями, ни с политикой, ни с налогообложением или планированием поставок. Все подобные дела он почитал малоприятным рудиментом своей основной деятельности, которую видел более в сфере культуры и истории». Обратим внимание на слово «рудимент», которое хотя и является пришельцем из латинского языка, в своем нынешнем значении — а именно оно используется в рассказе — стало употребляться в связи с эволюционными исследованиями, начало которым положил, как известно, Чарльз Дарвин. По этому маркеру можно даже определить примерный исторический период, в ходе которого создается рассматриваемая хроника, хотя действие отнесено к древним временам. Вместе с тем, рассказчик использует и, например, архаичные меры длины: «Размеры здания составляли без малого девять оргий в ширину и плефр

в длину». Почему бы не сказать «метры», ведь тому, кому известно понятие «рудимент», должно быть знакомо и это слово? Причина, вероятно, в том, что рассказчик-летописец смотрит на ситуацию из некоего инобытийного пространства, где нет диахронии, а события явлены сразу в едином контексте. Кстати, именно такое двоемирие эксплицитно явлено, например, в рассказах «Война» и «Бессмертный». Наглядно подобное представление о темпоральности выразил Мандельштам в емких формулах статьи «Слово и культура»: «Ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер».

Голос этих героев авторского плана, этих бюрократов-рассказчиков сливается с речью некоторых действующих лиц. Таков, например, один из персонажей текста «Вакансия на выбор»: «Отрадно, что вы, юноша, решили работать именно в нашей компании. Я полагаю, что здесь вы непременно найдете ту должность, которая будет максимально соответствовать вашим личностным характеристикам и раскроет ваш потенциал».

В некоторых случаях авторский голос будто бы раздваивается, множится: «Нечего даже удивляться тому, что действия субъекта, существующего вне социума, направленные на увеличение насыщенности жизни, носили хаотичный, а порой и преступный характер. Сначала человек пытался хватать дам на улицах за постыдные места и подрезать сумочки, но он не мог терпеть женского визга, а потому вскоре был вынужден оставить эту затею» (из рассказа «Два в одном»). Переливы субъектности создаются за счет смешения казенных выражений («действия субъекта, существующего вне социума, направленные на увеличение насыщенности») с разговорными («хватать дам за

постыдные места») и чуть ли не просторечными («подрезать сумочку»). Такое многоголосие встраивается в другие ряды приемов, позволяющих тексту мерцать и двоиться. Иначе говоря, нестабильность субъектных границ может быть воплощена и стилевыми сдвигами.

Иногда речь идет не только о канцелярских выражениях, но и об утомляющих стилистических оборотах, функция которых, быть может, та же, что и у длинных наумовских перечислений: «Продавать эти книги не так интересно, хотя, конечно, преимущественно люди приходят именно за ними. Впрочем, это ничего не значит, кроме того, что большую часть выручки мы получаем от реализации продукции других издательств» (из рассказа «Вакансия на выбор»). Чего стоит хотя бы пассаж «реализации продукции издательств». Подряд три слова в одном падеже, хороший пример для учебника стилистики. Все это демонстрирует то ли бюрократическую сущность данного персонажа, его неумение изъясняться просто, то ли за деформацией речи стоит деформация сознания, и автор хочет подчеркнуть «ненормальность» как самого этого места, так и его обитателей.

Со стилистической точки зрения еще более изуверской выглядит следующая фраза того же героя: «Но не только художественная литература, еще и труды по философии, социологии, политике, экономике, способные положить начала новым школам, повернуть направления развития дисциплин и обществ». Обратим внимание на последние пять слов. Пример из другого текста: «Ученые, прибывавшие на службу посредством летательных аппаратов, наблюдали за тем, как представители того же биологического вида осваивали принципы первобытного существования общества» (из рассказа «Странный анекдот 2»).

Все эти изыски, конечно, отрефлексированы и педантично организованы писателем, а не являются случайной «игрой текста». В одном месте персонаж авторского плана проговаривается: «Именно отрезок времени, необходимый для того, чтобы он сварился, стал единицей измерения темпорального расстояния между событиями (простите мне научный слог, но я привык так изъясняться)» (из рассказа «Странный анекдот 2»).

Иногда подобная бюрократическая стилевая «подложка» проявляется в некоей избыточности: «Нельзя сказать, что Перон был талантливым и прозорливым политиком. Его главным качеством оказалась удача. Ему повезло с тем моментом истории, на который выпало начало его правления. Представьте: 1946 год, Европа разорена после Второй мировой войны. Там царит голод, нет хлеба, мяса — простейших продуктов питания» (из рассказа «Предатель великого дела»). Казалось бы, и без дополнительных указаний понятно, что мясо и хлеб — «простейшие продукты». Еще пример: «Трюк поражал в первую очередь натурализмом. Многие утверждали, будто лава была самой настоящей. Якобы из камней появлялся раскаленный расплав горных пород» (из рассказа «Иллюзии»). Второе и третье предложения идентичны с точки зрения доносимой информации. Такое ощущение, что герой авторского плана, от лица которого ведется повествование, стремится не просто рассказать историю, но быть предельно убедительным, для чего несколько раз повторяет тот факт, который кажется ему достойным «смыслового акцента».

Другие примеры: «Нужно сказать, что вся деревушка, в которой находился дом кузнеца, жила весьма благополучно и далеко не бедствовала» (из рассказа «Мастерство»).

«По деревне поползли слухи, причем, и это удивительнее всего, слухи сугубо положительные и добрые» (из рассказа «Телега»). «Казалось бы, на планете царили грязь и антисанитария — то, чего и ожидали ученые» (из рассказа «Странный анекдот 2»). Конечно, не всегда перед нами прямые дублеты, но тенденция на выстраивание длинных и однородных семантических рядов налицо. Эта особенность смыкается с тем, о чем мы говорили раньше на примере «акмеистической» лексики Наумова.

Подобные качества суждений иногда проявляются не только у ученых, летописцев и бюрократов, но и... у черепахи: «Сейчас мне трудно вспомнить сам момент принятия решения: бежать или не бежать» (из рассказа «Погоня»). Обращает на себя внимание словосочетание «момент принятия решения». То есть Наумов многих своих персонажей наделяет схожими речевыми характеристиками. Кочующий из рассказа в рассказ стилистический образ «хроникера-бюрократа» создает особый колорит, важный «оттенок» наумовской прозы, но может вызвать и недоумение, поскольку иностилевые вкрапления подчас видятся рискованными. Допустим, не так просто понять, чем мотивировано желание продлить суждение в следующем отрывке: «Оставаясь в одиночестве, мальчик перебирал в памяти известные ему истории, жонглировал событиями, сопоставлял, сокращал или, напротив, пытался самостоятельно развить и пролонгировать сюжет» (из рассказа «Читатель»). Другой подобный пример: «Это могло произойти раньше или позже, но фраза мгновенно заняла свое главенствующее место в детском сознании и оставила след в душе» (из рассказа «Судьбы»). Заметим, что в обоих случаях речь идет о детях, сознанию которых вряд ли свойственна подобная стилистика. Иными словами,

вероятно, автор подчеркивает, что они развиты и будто бы старше своих лет.

Так или иначе, нет сомнений, что стилевой и субъектный мир Льва Наумова самобытен. Писатель действительно отыскал и разработал особый повествовательный «голос», который делает его рассказы узнаваемыми.

## §6. Апология необычного героя у Льва Наумова

**М**ы уже показали, что повествовательная манера Наумова эксплуатирует различные игровые формы. Часто это приводит к субъектной сложности текста, включению в него нескольких «голосов». Особые отношения в художественном мире писателя связаны и с апологией необычного героя. Причиной возникновения таких персонажей может быть ориентация на мифологическое культурное действующее лицо, которому под силу раздвигать границы видимого мира, прозревать в бытовом бытийное и, в конечном счете, выполнять мистическую демиургическую функцию. В этом смысле рассказы Наумова — вполне мифологический текст, в центре которого стоит особая личность: как повествователя-рассказчика, так и героя.

Как уже отмечалось выше, необычность может выражаться даже на уровне высказываний, но вовсе не только в этом. Бытовое поведение таких персонажей подчас кажется даже более неординарным, чем речевое. Причем истоками этой особости являются вовсе не только реликтовые слои мифа. В любую эпоху героями произведений становятся необычные по своим свойствам люди, другое дело, что у Наумова присутствует именно ориентация на подобных

персонажей. Это все ассоциативно может напомнить шукшинскую художественную стратегию, когда в центре текста оказываются «чудики», люди, по каким-то признакам выламывающиеся из социума. Однако «чудики» Наумова, конечно, совсем иного рода. Как правило их необычные способности бросают вызов научной или философской картине мира.

Сразу оговорим, что мы не собираемся каталогизировать всех странных и выделяющихся из толпы героев автора. Поистине их превеликое множество, почти в каждом рассказе имеется человек или существо, принципиально отличающееся от других. Собственно, это и есть основа строительства наумовского художественного метода: обнаружение в логичном мире чего-то нелогичного, заострение внимания на всем, что выбивается из традиционных представлений. Иными словами, его прозу можно назвать «поэтикой феномена». Причем феномен не обязательно должен иметь мистическую подложку, хотя мистика — самое удобное «поле» для подобных явлений.

Подчас в целях аттестации героя как необычного используются мнения других персонажей, чьи действия вполне укладываются в традиционные схемы поведения, например: «Гийом был искренне убежден, что в его привычке выходить из дома не чаще раза в неделю нет решительно ничего странного. Оттого не мог взять в толк, почему же те немногочисленные его знакомые, которые знали о ней, единодушно считали такое поведение патологическим. Его картина мира, система ценностей и жизненные приоритеты единодушно подводили к мысли, что этот и другие принципы в высшей степени логичны и, несомненно, приближают к тому результату, который, пусть и нечетко, вырисовывался в перспективе. Все эти самоограничения — лишь проявления

своеобразной скаредности, не более того. То есть он был просто-напросто скрягой. Что же в этом странного?» (из рассказа «Скряга»).

Нередко речь идет о неординарном ребенке, которого не понимают взрослые. Причем эта детская особенность — залог того, что из него должен вырасти кто-то необычный. В некоторых случаях подобное свойство понимается «тривиальными» людьми как благой дар, то есть нечто, заслуживающее восхищения: «О Викторе с детства говорили... много и часто. Сплетни, пересуды, слухи. Стоило кому-то из гостей родительского дома увидеть крошечного мальчика, склонившегося над книгой, как, исполненный восторга, он торопливо нес весть о нем в мир, рассказывал о чудо-ребенке знакомым и неизменно ставил в пример другим детям. Как следствие, сверстники Виктора никогда не любили» (из рассказа «Читатель»).

Обратим внимание, что перед нами «книжный человек». Серия таких людей встречается во множестве текстов Наумова. Пожалуй, это его любимый персонаж. По крайней мере, так может показаться на первый взгляд. Поэтому заметный пласт среди странных героев — это люди, готовые стать литераторами, разыскивающие какое-то сочинение, а также личности, активно пишущие или читающие. Например, уже упоминавшийся выше каллиграф. Опять же, его неординарность раскрывается через мнение других: «Виджей был... сейчас уже трудно сказать, каким именно. О таких, как он, нередко с самого детства говорят, что они не как все. Обычно впоследствии подобные высказывания вспоминают и, в зависимости от того, как складывается дальнейшая судьба человека, трактуют их в положительном или отрицательном смысле. <...> Подруги матери Виджея говорили, что мальчик особенный, недоброжелатели

отца — что ребенок странный. Но чаще всего ни те, ни другие просто не замечали его, когда приходили к ним в дом. Впрочем, приходили редко. Те же, кто знакомился с Виджеем, списывали все возможные особенности или странности ребенка на то, что он был единственным в семье. В Индии это обстоятельство позволяло предположить любое неблагополучие» (из рассказа «Каллиграф»). Снова перед нами особый ребенок, однако здесь его необычность скорее изъясн, чем достоинство.

Еще один крайне странный герой — Константин Марина из рассказа «Предатель великого дела». На сей раз речь идет о взрослом. Этот человек, только что связавшийся с революционной организацией и не допущенный ни к каким мало-мальски значащим тайнам, неожиданно попадает в руки властей: «Прочитав множество статей, мы убедились, что говорил он уверенно и, казалось, даже искренне. При этом, настаивая на своем участии в революционной ячейке, подобной нашей, Марина будто бы просился в тюрьму. Собственно, другого итога и быть не могло — вскоре он оказался в „Касеросе“, — но даже после ареста в прессе выходили материалы, в которых Константин рассказывал о своей героической готовности примкнуть к некому великому делу, а также о последовавшем за этим вероломном предательстве», которого, подчеркнем, не было.

Что это? Изогранный способ самоубийства? Зачем человеку, в общем-то, к революционной борьбе не причастному, разыгрывать из себя матерого бунтаря в глазах тирана? Быть может, попытка привлечь к себе внимание? Обостренное геростратово тщеславие? Самое интересное и примечательное, что когда власть поменялась, а Константин закономерно перешел в ранг героев и мучеников, он никак не пользуется этим привилегированным

статусом. Наоборот, живет в глуши, а потом и вовсе куда-то исчезает, как будто тяготясь своей славой. Финал у рассказа открытый, мотивы Марины так и остаются непонятными. Ясно одно: перед нами снова в высшей степени странный человек.

Исключительность персонажа может быть связана не только с его, скажем так, психической странностью, но и с особыми возможностями или способностями. Таким является уже упоминавшийся «фокусник», а на самом деле — настоящий волшебник, по имени Алан Джонсон из рассказа «Иллюзии». Этот человек способен создавать удивительные эффекты, но всегда лишь копируя номера, которые придумали его коллеги. Парадокс заключается в том, что, имея потрясающие, скажет так, «технические», а на самом деле — магические, возможности, он не способен выйти за рамки чужого опыта, хотя, согласно тексту, ему под силу сотворить любое чудо. То есть Джонсон странен сразу по двум причинам: сочетает невероятный потенциал и абсолютную творческую «беззубость», отсутствие какой бы то ни было фантазии.

Иногда герой необычен тем, что делает нечто лучше других. Мы уже упоминали каллиграфа из одноименного рассказа, а также Виктора, который, если пользоваться литературоведческой терминологией, является «идеальным читателем», способным проникнуть в самую глубину любого произведения и видеть всю совокупность мировой словесности как некий связный текст. Таких прежде не бывало! Подобным уникалом оказывается и главный герой из рассказа «Режиссер»: «Педагоги почти единогласно называли меня лучшим учеником курса. Говорили, что я их надежда, а некоторые даже связывали со мной чаяния всего „современного театра“».

Странность персонажа может заключаться и в какой-то мелочи. Например, рассказчик из произведения «Вакансия на выбор» считает шаги: «Мы сделали меньше полусотни шагов по длинному коридору и вошли в ближайшую дверь, расположенную на противоположной относительно кабинета стене». Зачем он это делает? От волнения? Или такова его всегдашняя привычка?

Отдельный «сектор» внутри системы персонажей обеих наумовских книг представляют собой мистические герои. Это небессмертный дух из рассказа «Бессмертный», и таинственный продавец из «Магазина Фортуны», да и сама госпожа, не появляющаяся в тексте непосредственно. Следует здесь вспомнить и мистическое существо, явленное в образе старика, из рассказа «Телега»: «Впрочем, человек ли он, я уже не был уверен». Это и ламедвовник из произведения «Аскет»: «Единовременно на земле живут тридцать шесть ламедвовников. Эти люди, казалось бы, мало отличаются от остальных. Не будучи знакомыми между собой, они все как один бедны и праведны. Никто не может опознать их в толпе, но у них есть качество, ведомое только Богу. Дело в том, что в Его глазах именно эти тридцать шесть человек оправдывают существование всего мира. Подобно атлантам, которые поддерживают небосвод, ламедвовники принимают на свои плечи едва ли не большую ответственность — благодаря им, не ведающим своего назначения, Бог верит в людей».

На последнем примере остановимся немного подробнее. Если рассмотреть описанную сюжетную коллизию, то напрашивается параллель со Священным писанием, когда праведный Лот просил у Бога помилования для Содома и Гоморры. Вот как это изложено в 18 главе Книги бытия: «23 И подошел Авраам и сказал: неужели Ты погубишь

праведного с нечестивым <и с праведником будет то же, что с нечестивым>?

24 может быть, есть в этом городе пятьдесят праведников? неужели Ты погубишь, и не пощадишь <всего> места сего ради пятидесяти праведников, <если они находятся> в нем?

25 не может быть, чтобы Ты поступил так, чтобы Ты погубил праведного с нечестивым, чтобы то же было с праведником, что с нечестивым; не может быть от Тебя! Судия всей земли поступит ли неправосудно?

26 Господь сказал: если Я найду в городе Содоме пятьдесят праведников, то Я ради них пощажу <весь город и> все место сие.

27 Авраам сказал в ответ: вот, я решился говорить Владыке, я, прах и пепел:

28 может быть, до пятидесяти праведников неостанет пяти, неужели за недостатком пяти Ты истребишь весь город? Он сказал: не истреблю, если найду там сорок пять.

29 Авраам продолжал говорить с Ним и сказал: может быть, найдется там сорок? Он сказал: не сделаю того и ради сорока.

30 И сказал Авраам: да не прогневается Владыка, что я буду говорить: может быть, найдется там тридцать? Он сказал: не сделаю, если найдется там тридцать.

31 Авраам сказал: вот, я решился говорить Владыке: может быть, найдется там двадцать? Он сказал: не истреблю ради двадцати.

32 Авраам сказал: да не прогневается Владыка, что я скажу еще однажды: может быть, найдется там десять? Он сказал: не истреблю ради десяти.

33 И пошел Господь, перестав говорить с Авраамом; Авраам же возвратился в свое место».

Число праведников у Наумова и в Библии не совпадает, но ведь в Книге бытия речь идет о двух городах, где, судя по всему, был лишь один праведник, который, собственно, и просил о помиловании Содома и Гоморры. А сколько праведников тогда было в мире? Вообще — магия чисел — одна из интересующих писателя сторон жизни.

Иногда в текстах Наумова речь идет не только о мистическом, инобытийном персонаже, а вообще ставится под сомнение его существование. Это явление можно назвать иллюзорностью героя. Например: «Имя М. было для меня свято до такой степени, что, пожалуй, я вообще никогда не воспринимал его не только как реального человека, но даже как своего кумира. Он был запредельным, мастером из иного измерения, тогда как мои тогдашние идолы, даже те, что уже отошли в мир иной, представлялись куда более близкими и достижимыми» (из рассказа «Режиссер»).

Учитывая художественные особенности наумовской поэтики, а конкретно, его мифопоэтического хронотопа, можно предположить, что М. не условно, а действительно — пришелец из инобытия. И, несмотря на то, что рассказчик общается с ним, нельзя доподлинно быть уверенным, что тот на самом деле жив. А если речь идет о вторжении из загробного мира? Кроме того, некто вполне может выдавать себя за М., водя за нос говорящего с ним героя. В любом случае, перед нами вдвойне мифологический образ, так как помимо своего инобытийного статуса, он оказывается еще и «волшебным помощником», то есть берет на себя функцию мистического медиатора, проводящего своеобразную инициацию персонажа, открывающего ему иной мир.

Далее по тексту существование М. как будто не ставится под сомнение, но все уверены, будто он давно умер: «Обескураженный, я спросил:

— Так что, он не звонил вам по поводу меня?

— Кто? М.? А разве он еще жив?

Глава театра выглядел совершенно искренним» (из рассказа «Режиссер»).

Серия иллюзорных персонажей дополняется сущностями исчезающими. Таков уже многократно упоминавшийся Виджей (из рассказа «Каллиграф»), таков один из двух друзей, который оказывается лишь персонажем романа (из рассказа «Дружба 1»), таков и один из героев произведения «Ученик»: «Итак, когда утром пернатый вестник постучал в мое окно, я понял: сегодняшнюю летопись можно уже не заканчивать. Более того, вскоре во дворце поймут, что слепого историка никогда не существовало.

Я создал этого обременительного и вздорного старика, поскольку мне была не просто нужна, а необходима должность учителя. Убедив всех, что новый летописец — затворник, я избегал любых вопросов, связанных с ним. Это стало началом того, о чем я, признаться, тогда даже не подозревал».

Некоторые герои как бы балансируют на грани бытия и небытия. Мы уже писали об особом устройстве системы персонажей у Наумова, о возможности пересечения субъектных границ и «многоголосии», когда, например, автор и герой будто рассуждают одновременно. Так вот эти тенденции переносятся и в область чистой сюжетики, рождая коллизии, подобные следующей: «Ваш покорный слуга слышал с десятков вариаций истории о том, что на первую просьбу представиться он отвечал: „У меня сейчас нет имени“» (из рассказа «Гипотеза Дедала»). Или такой: «Именно поэтому, когда через несколько лет он и сам исчез, никакого резонанса не последовало. Те, кто его еще помнил, сделали вид, будто ничего таинственного в этой

истории нет, просто безумец, вероятно, решил, никого не предупреждая, уединиться в какой-то келье и продолжить творить свои абсурдные тексты» (там же).

Само собой, необычные герои обязательно переживают неординарный чувственный опыт. Это может быть предвидение: «Надо сказать, что уже здесь, скрытым от Гийома образом, работали его накопления: ему выпало везение видеть вещие сны» (из рассказа «Скряга»). Или: «О том, что где-то на свете есть он, я, конечно, не знал наверняка, но догадывался всю жизнь. Сначала мне казалось, будто это иллюзии. Будто я обманываю себя ожиданием того, как найду его. Но позже фантомная надежда сменилась нестигаемой уверенностью: рано или поздно мы встретимся. И кто кого найдет — большой вопрос» (из рассказа «Визит к монаху»).

Помимо футурологического визионерства, герои Наумова подчас отличаются и особыми сновидениями: «Во сне Доротея попадала в совершенно другой, фантастический мир. Этот мир, впрочем, еженощно был одинаковым. В каком-то смысле, ей постоянно снился один и тот же сон» (из рассказа «Во сне»).

Иногда речь идет об интуиции, особых предчувствиях: «Что именно вновь привело меня сюда, я пока не понимал, но позавчера где-то внутри возникло физическое ощущение, что я должен приехать. <...> Не имея определенной цели в своих блужданиях, я все же чувствовал себя ведомым каким-то неизвестным, но чрезвычайно важным и безотлагательным делом» (из рассказа «Магазин Фортуны»).

Само собой разумеется, что и сюжеты Наумова наполнены множеством необъяснимых и чудесных событий. Те, что даны эксплицитно, как мы уже отмечали, выводят прозу автора из реалистической парадигмы. О них подробнее

говорилось выше, когда мы атрибутировали художественный метод писателя как «мистический реализм». Однако помимо таких явных проявлений трансцендентального, у Наумова нередки странные неординарные события, которые кардинально меняют жизнь героев. Причем в таком качестве могут выступать даже незначительные, казалось бы, пустяки: «Долгие годы человек потом удивлялся тому, какая случайность, какая хрупкая мелочь стала для него судьбоносной. Он мог остаться дома, мог пойти пешком, мог просто поехать на другом автобусе... Даже оказавшись в том самом заветном салоне, он мог сесть дальше от беседующей пары, погрузиться в собственные мысли или прислушаться к другому разговору...» (из рассказа «Сонет»).

В целом художественный метод Наумова строится, в том числе, и на внимании к определяющим глобальные процессы мелочам, слагающимся в масштабные явления. Это еще один факт в копилку мифопоэтического взгляда на мир, который присутствует в большинстве текстов автора. Для него характерны рассуждения о таких скрытых движителях истории, которые часто запускаются именно волей (а иногда и «неволей») неординарного героя.

Иными словами, странные персонажи рождают странные ситуации, а странные ситуации слагаются в странные сюжеты. Изоощренная причинность — один из важных аспектов наумовского наследия. В качестве примера вновь приведем рассказ «Ресторан». Напомним, в этом тексте описывается заведение, в котором каждый может заказать любое, даже самое экзотическое блюдо. Однако вскоре после трапезы посетители гибнут от роковых «случайностей». А вот в чем причина происходящего: «Я не возьмусь судить, как именно семья владельцев печально известного

заведения попала в поле его <бога — Л. К., В. Г.> зрения. Быть может, причины кроются в религиозности этих людей. И вот, бог увидел, что они открыли свой ресторан. Для меня совершенно очевидно, что откуда-то ему был известен наш ритуал, связанный с последним ужином приговоренного. Почему-то он воспринял его как руководство к действию. Подыграл человечеству, приняв культурные условности!»

Объяснение, которое, по сути, добавляет мало ясности. Ведь если некий бог («вопрос о том, тот ли это самый бог-творец, что создал нас, остается открытым»), допустим Зевс или Кетцалькоатль, и сотворил такое «чудо», то это странно: люди явно ели свой вычурный ужин не для того, чтобы «покончить с собой», а просто «из гурманских соображений». Неужели он мог так обмануться? Неужели он не понимал истинных намерений «едоков»? Или это такой изощренный садизм? А, может, и в самом деле люди знали, на что шли? Или какой-то маньяк так состряпывал убийства, догадываясь о законе «последнего ужина», связанном с этим местом? Версий может быть сколько угодно. Вероятно, перед нами шифровка, не имеющая ключа. Таковы свойства художественного мира Наумова, где происходят странные события, рациональный ум перед которыми пасует.

В связи с этим уместно привести небезызвестное суждение немецкого философа и методолога науки К. Хюбнера, которое, будучи отнесенным к мифу, прекрасно характеризует и поэтику рассматриваемого нами в настоящей книге автора: «И нет ничего более неверного, чем приписывать мифу, как это часто происходит, статус иррационального, а науку противопоставлять ему в качестве рационального. Миф обладает своей собственной рациональностью, которая реализуется в рамках его собственных понятий об

опыте и разуме»<sup>166</sup>. А вот другое похожее высказывание: «Мифологическое мышление, с нашей точки зрения, может рассматриваться как парадоксальное, но никоим образом не как примитивное, поскольку оно успешно справляется со сложными классификационными задачами»<sup>167</sup>.

Собственно, сам автор как минимум однажды проговаривается, приоткрывает мифолого-онтологическую суть своей каузальной концепции: «Порой в истории проступают столь сложные взаимосвязи, что рассуждать о них в терминах судеб отдельных участников кажется довольно наивным и недалёковидным. В то же самое время современнику тех или иных событий, включённых в подобные „цепочки“, взглянуть на них иначе не удастся, ведь наглядными они становятся только с существенной исторической дистанции, значительно превосходящей длительность жизни. Однако по прошествии лет можно посмотреть на них через века» (из рассказа «Судьбы»).

Произведение, начало которого приведено выше, также касается странных закономерностей, которые, наворачивая на себя события подобно снежному кому, обуславливают движение истории. Как уже отмечалось выше, фраза: «Из этой девчонки никогда не выйдет никакого толка!» — отзывается массой несчастий, которые, тянувшихся через столетия. Такой «эффект бабочки», «родовое проклятие» оказывается событийным движителем, фактором, тайно управляющим многими судьбами, а не только теми людьми, что были связаны узами родства с главной героиней, той

---

166 Хьюбнер К. Отношение между наукой и мифом // Критика научного разума. М., 1994. С. 320.

167 Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Лотман Ю. М. Семiosфера. СПб., 2000. С. 527.

самой, которая оказалось первой поверившей, что «из нее ничего не выйдет».

Все сказанное выше свидетельствует, что творчество Наумова — это пространство или поэтика феноменов: языковых, философских, онтологических... В текстах автора происходит то, что, казалось бы, не должно происходить, а «создают», «порождают» эти события люди, которые как бы не должны существовать. Зачастую они непостижимы, являются уникалами, знающими нечто и обладающими навыками, выходящими за рамки «научной картины мира».

## §7. Двойничество в прозе Льва Наумова

**В** статье «О мифологическом коде сюжетных текстов» Ю. М. Лотман отмечает: «Циклическая структура мифологического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действитель обладают тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней... Мифологическое пространство обнаруживает топологические свойства: подобное оказывается тем же самым»<sup>168</sup>.

Мистические метаморфозы и узнавание в сходном единой глубинной сущности — важная черта наумовской поэтики. Такое скрытое и эксплицированное двойничество может быть реализовано на разных уровнях: мотивном, сюжетном, субъектном. Даже на интерсюжетном! Так, например, в рассказе «Читатель» появляется персонаж другого произведения, «Каллиграф», и речь идет о нерасторжимой связи (второй инкарнации?) двух литературных героев, один из которых как будто имеет возможность стать автором второго: «Как ни жаль, но Виктор с Виджеем не

---

<sup>168</sup> Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 670.

были знакомы. А ведь фантазии на тему их гипотетического разговора дают немало пищи для размышления. И хоть симпатии автора этих строк разделены между ними не поровну, он многое бы отдал за то, чтобы поприсутствовать при их беседе. Более того, в теории такая встреча вполне могла состояться, поскольку жили они в одно и то же время. <...> Сказанное заставляет задуматься о том, можно ли считать лучшим из миров наш, который не предусматривает возможности непосредственного общения двух таких людей. Вряд ли. Потому, несмотря на то что они никогда не встречались, мы сделаем комплимент миру, предположив, что некая бесспорная и нерасторжимая связь между ними все-таки была. По крайней мере, Виктор вполне мог бы придумать Виджея или, на худой конец, прочитать о нем».

Конечно, перед нами не вполне двойничество, но некая типологическая коммуникация, которая объединяет двух людей через расстояние (историческое время, как отмечает автор, у них одно). Бывают же случаи, когда такая связь реализуется по прошествии многих поколений. Самый интересный в этом плане рассказ имеет характерное название «Перерождение»: «История не сохранила ни имени сына Ксенона, ни описания его внешности. Важно одно: он был совершенной копией своего отца». Перед нами не традиционное высказывание о сходстве родных, а нечто большее. И фраза о копии имеет в данном случае особое значение для сути произведения, поскольку это имплицитное двойничество непосредственно явлено в конце текста: потомок придворного Ксенона оказывается тем же самым Ксеноном, а Герострат — это инкарнация его господина Креза, создавшего некогда знаменитый храм Артемиды в Эфесе: «Ксенон вынимал клинок из-под плаща, когда Герострат вдруг заговорил:

— Я ждал тебя.

„Как?! Каким образом это возможно?!“ — пронеслось в голове человека, готового стать убийцей.

Герострат повернулся к своему ночному гостю. Несколько мгновений они смотрели друг на друга. Первое ощущение, поразившее Ксенона, состояло в том, что ему казалось, будто он смотрит на знакомое лицо. Нет! Не может быть! Но через некоторое время сомнения отступили. Ксенон узнал в этом преступнике Креза! В человеке, уничтожившем величайший план господина его семьи, Ксенон увидел его самого!»

Вообще тема подлинности и подделки чрезвычайно важна в контексте наумовской мифопоэтики (см. рассказы «Место», «Иллюзии», «Дружба 1», «Мастерство», «Ученик» и др.), причем иногда копия становится важнее оригинала: «Копию, в одночасье достигнувшую большего, чем оригинал, сочли подлинной личностью, тогда как Арно признали лишь виновным» (из рассказа «Аттракционы»).

Расслаиваться на двойников может и сознание одного персонажа. Скажем, в тексте «Во сне» присутствуют как бы две героини, одна бодрствует, а другая спит. Или, например, фрагмент показательного в свете рассматриваемого вопроса произведения «Два в одном»: «Нельзя сказать, что в протагонисте этого рассказа каким-то образом сосуществовали два человека. Тот сюжет, который мы собираемся поведать, имеет совершенно иные отправные точки по сравнению, скажем, с классическими историями Джеральдины и Кристобели или доктора Джекила и мистера Хайда. Тем не менее, в каком-то смысле наш герой тоже был воплощенным принципом единства и борьбы противоположностей, и, возможно, потому исход его судьбы оказался не менее трагичным».

Двоиться у Наумова могут не только персонажи, но и предметы, а в особенности — произведения искусства. Например, рассказ «Сонет» вполне может быть прочитан даже не в русле мифопоэтической традиции, а с позиции постмодернизма. Согласно сюжету, герой всю свою жизнь движется по следам некоего сакраментального поэтического сонета, находя только его трактовки и переводы, то есть множество инкарнаций и вариантов, самого же первотекста не настигая. Этот мифический протосонет, воплотившийся в такое множество копий, может и не существовать вовсе. А если речь идет о дубликатах, не имеющих оригинала, то мы можем, конечно, сопоставить этот сюжетный ход с одним из ключевых понятий постмодернизма — симулякром. Вот другой характерный пример, на этот раз из рассказа «Ученик»: «Дело в том, что прижизненных портретов большинства исторических персонажей не существовало. Никто не знал, как выглядит, например, тот же великий Гомер. Тогда я сделал полста его голов и бюстов, которые с охотой раскупили богачи. Слухи обо мне превращались в славу.

С недавними современниками тоже была беда. Бесталантные художники могли нарисовать дюжину непохожих друг на друга изображений одного и того же человека. И здесь снова нашелся фронт работ для меня. Я соглашался изобразить короля, умершего полгода назад, и благодаря моим связям именно этот портрет потом считался самым достоверным».

То, что происходило с персонажами, касается и предметов: копии присваивают себе власть оригиналов, пытаются обрести подлинное бытие, вытеснив «конкурента», если он есть: «Особый ужас внушало то, что автор тотального фантома — не кто иной, как я сам. Другие, принимавшие каждое мое слово на веру, жили в душевном комфорте,

окруженные „подлинной красотой“, я же, знавший страшную правду, не мог спать по ночам» (там же).

Поэтому иллюзорные миры подчас оказываются чуть ли не «реальней реального». Получив бытие, они живут собственной жизнью, обрастают приметам действительности, становятся целым космосом: «Он создавал универсум, которого не существовало и не могло существовать. Пользовался не древними книгами и не опытом экстатических Откровений, но дорогами разочарований, интеллектуальных тупиков, развилками неоднозначностей. Именно поэтому результат его труда, мне кажется, наиболее разумно называть лабиринтом, в котором на каждом шагу встречаются или мерещатся следы чудовища» (из рассказа «Гипотеза Дедала»).

Наконец, сам сюжет может оказываться чем-то прецедентным, копией некоего сакрального оригинала. Этот ход в корне своем является приметой реликтовой. Возможно, он отсылает к концепции кругового времени, вечного возвращения, или даже, к представлению о хронологии, разработанному некоторыми отцами Христианской Церкви, так называемому «эоническому времени». В последнем случае речь идет вовсе не о повторяемости, а об эонической вечности, еще не развернутой во временной поток, в котором окажутся разделены прошлое, будущее и настоящее. Иными словами, разговор вновь о симультанности того, что было, и того, что будет, об эоническом архетипе всевремени и всепространства.

В этом контексте интересно многоуровневое двойничество в рассказе «Странный анекдот», который имеет также вторую вариацию — «Странный анекдот 2». Упомянутая двойственность произведения дополняется тем, что мы видим в содержании этой пары текстов. И там, и там перед нами две планеты. В первом рассказе — это Земля

и Виталис, а во втором — Земля и Биотея. Жизнь на них сходна во всем, кроме разве что самоощущения людей.

Подобное неидентичное двойничество враждующих народов — синих и красных — из произведения «Война», племен из текста «Бессмертный», а также многих других связано с кумулятивным сюжетом (подробнее этот вопрос рассмотрен в §5 «Инобытийные хронотопы в нереалистической прозе Виктора Пелевина, Мариам Петросян, Льва Наумова» из первой главы). Однако сюжет-спираль или сюжет-кумуляция может быть реализован не только в рамках одного рассказа и даже не только в рамках «произведений-двойников», но и между, скажем так, независимыми текстами. Например, некое отражение коллизии из рассказа «Запах» есть в произведении «Место». В первом случае героиня нашла блаженную, сакральную точку пространства по запаху, а во втором — по интуиции, неким внутренним чутьем. Перед нами единый мотив, который в морфологическом смысле решается по-разному, но содер­жит семантическое единство, к тому же в обоих случаях являясь завершающим текст пуантом.

Итак, двойничество, реализованное в сфере мотивов, персонажей, деталей и предметов, даже сюжетов есть, по нашему мнению, одна из сторон мифопоэтической вселенной Льва Наумова, непосредственно связанных с размытостью субъектных и хронотопических границ. Такая «оборачиваемость» одного в другое, отражение и мимикрирование, перенесение некоей истинной сущности — души, идеи — через пространство и время, рассуждения о подлинности и первоисточнике всякой подлинности явно мифопоэтичны. Все сказанное свидетельствует об укорененности наумовской поэтики в реликтовых праху­дожественных образованиях. Но, вместе с тем, это является

и кодом, который прочитывается с постмодернистских позиций. Таким образом, речь следует вести об особом неомифологизме автора с постмодернистскими обертонами, где сакральная составляющая как минимум не менее важна, чем модный в современных литературных течениях плюрализм, равновеликость множественных «истин».

## §8. Концепция «мир есть текст» в прозе Льва Наумова

**М**ы уже многократно и настойчиво говорили, что у Наумова есть связи с акмеистической традицией, для которой важным была мысль из Писания: «Слово бысть плоть». Для мифологического сознания тоже: «Слово есть дело; человек не может понять, что песня может быть только искусственным воспроизведением душевного состояния, а не непосредственным его выражением»<sup>169</sup>. Комплексные отношения между словом и делом, означаемым и означающим — один из ключевых вопросов наумовской поэтики, в котором многое проясняется при анализе разных ее составляющих.

Тексты автора — не просто пространство легендарных вещей (см. рассказы «Магазин Фортуны», «Мастерство» и другие), но часто — сфера артефактов, созданных чтобы быть носителями информации. Среди таковых, конечно, выделяются книги: «На той полке, в сторону которой вы изволили пренебрежительно махнуть рукой, находится пергамент с „Илиадой“. Тот самый, который Александр Македонский клал под голову...» (из рассказа «Магазин Фортуны»). Изыскание легендарного или идеального текста вообще является

---

169 Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 294.

лейтмотивом короткой прозы Наумова. Неуловимый сонет, за оригиналом которого всю жизнь охотится главный герой одноименного произведения, «мифическая библиотека» из рассказа рассказ «Аскет», в которой, словно в микрокосме, скрыто тайное знание, преображающее героя. Вспоминается и бездарный король из текста «Учитель», чья жизнь благодаря таланту гениального фальсификатора-историографа остается в веках как образец совершенного монарха. Таковы лишь некоторые из ипостасей данного мотива.

В последнем упомянутом произведении показательна мотивировка, которой руководствуется летописец. И хоть мы ее уже упоминали, приведем этот фрагмент повторно: «Сделав совершенный миф непосредственным прошлым, историк дарит государству шанс на эпическое будущее!» Здесь уже речь следует вести скорее о неомифологизме, который в некотором роде подвергается внутренней деконструкции. Подобная фальсификация вроде бы уводит текст к «чистому постмодерну», но на деле все оказывается гораздо сложнее. Завершающий пуант рассказа опрокидывает его сюжет в бездну интерпретаций: повествователь развоплощается, называя все написанное выше плодом трудов не то самого Учителя, не то его ученика, не то короля, не то королевы... Задавая вопрос о том, «кто поведает и поведает ли вообще» некий автор об этой истории, повествователь сразу же отвечает: «Все это решит сама книга...» Иными словами, в текст вводится сакрализованный «персонаж», причем узуально неодушевленный, берущий на себя ключевые креационистские функции. И здесь мы снова видим характерный для Льва Наумова мотив изоморфизма текста (книги) и человека (макркосма). В свете сказанного обращаем также внимание на рассказы «Каллиграф», «Сонет», «Tabula rasa», «Роман».

Взаимное перетекание мира в текст и наоборот обрачивается даже изоморфизмом человека и текста. Такова, например, уже упоминавшаяся нами выше, наиболее вероятная трактовка финала рассказа «Каллиграф»: главный герой, написав идеальный знак, сам становится буквой, то есть исчезает из видимого мира. А ведь, напомним, все началось с того, что персонаж везде видел текст: «Во всем Виджей находил буквы. Его завораживали лигатуры, которые складывал из песка ветер, влекли таинственные, начертанные природой глифы, украшавшие окрестные дома. Даже в позах людей он усматривал фрагменты литер — как правило, „га“, „та“ или „ра“. Пьяные валялись на улице в виде буквы „са“, бродячие артисты делали „па“, кошки сворачивались в „да“ или „та“, в зависимости от того, отводили они хвост в сторону или нет. Деревья представляли собой огромные сложные сентенции, тогда как творения гончара редко были чем-то кроме вариаций на тему „тха“. Землепашцы на полях за городом утомляли взгляд Виджея тем, что использовали в своей работе только „у“ разных размеров и ориентаций. Однажды мальчик увидел покойника. Он не испытал никаких эмоций по этому поводу, отметив лишь, что букву „на“ в жизни встретишь нечасто. Мир для Виджея был монолитным и непрерывным текстом, а родную Индию он воспринимал как рядовую (и не самую, надо сказать, удачную) иллюстрацию Упанишад».

Обратим внимание на последнюю фразу: здесь речь уже идет не только о буквах, но и об иллюстрации, а значит синтагма «мир — текст» уточняется до бинарной структуры «мир — книга». Причем входящая в нее книга — космос больший и более многообразный, чем наличная реальность. Иными словами, в поэтике Наумова сакральный текст способен породить и замысловатые вселенные, сам при этом имея экзистенциальную полноту: «Как известно, литеры

деванагари отличаются присутствием в них горизонтальной базовой черты — символы будто бы свисают с нее. И потому все, что было вокруг Виджея, в некотором смысле представлялось ему лишь буквой, свисающей с горизонта.

Впрочем, небо для него было также испещрено литерами. Мальчик не сомневался, что ни под, ни над солнцем нет ничего, что нельзя было бы написать. Более того, он был убежден, что на бумагу можно нанести существенно больше, чем спящий Вишну способен увидеть в своих незатейливых снах. Эта мысль завораживала, не давала покоя и заставляла Виджея совершенствоваться в начертании букв.

В переводе с хинди „деванагари“ — „городское письмо“ или „письменность богов“. Виджей понял это слишком буквально, а возможно, он просто оказался единственным человеком, кто осознал назначение алфавита правильно» (из рассказа «Каллиграф»).

Возможно, ключевая фраза всего этого текста как раз в том, что Виджей «просто оказался единственным человеком, кто осознал назначение алфавита правильно». Ведь, в конечном итоге, он остановил цунами именно силой слова, точнее одной-единственной буквы, которую правильно написал, то есть создал совершенной.

Похожая концепция мира как одной из «функций» сакральной книги дана и в рассказе «Война»: «Где-то на земле, под землей, а может быть, и на небесах лежат две Книги. И все, что происходит в этом мире, суть — величайшее противостояние, которое Книги ведут между собой с незапамятных времен». То есть события человеческой истории — лишь проекция текстов. Здесь можно вспомнить о понятии Ляухуль-Махфуз, принятом в исламе: «В переводе с арабского языка, словосочетание Ляухуль-Махфуз означает „Хранимая Скрижаль“. Аллах Всевышний

создал Хранимую скрижаль, исходя из своего атрибута „Знание“. Имя „Алим“ было проявлено в Хранимой скрижали, так как в ней было записано все, что будет, информация о каждом создании, предопределение касающееся абсолютно всего. Так же, как вся биологическая информация о человеке зашифрована в ДНК, а прожитая им жизнь записана в его памяти»<sup>170</sup>.

Есть и другие термины, обозначающие нечто похожее. Например, Хроники Акаши, или акашические записи. Это «теософский эзотерический, а также антропософский термин, описывающий мистическое знание, закодированное в нефизической сфере бытия. Нет никаких научных доказательств достоверности Хроник Акаши.

Мистиками считается, что Хроники содержат в себе весь совокупный и коллективный человеческий опыт и историю возникновения Вселенной. Мистиками считается, что содержащаяся в них информация постоянно обновляется с ходом происходящих в мире событий, однако наряду с данными об истории и фактической реальности там могут быть получены и сведения о возможных будущих событиях, а также вневременные „вечные истины“. В связи с этим концепция Хроник Акаши мистиками применяется для объяснения феномена ясновидения, а также предлагается в качестве источника вообще всех человеческих открытий, изобретений и произведений как в научной, так и в художественной области творчества»<sup>171</sup>.

Правда, Наумов усложняет эту концепцию введением второй книги, однако истоки таких представлений явно

---

170 <https://islam-today.ru/veroucenie/vopros-otvet/cto-takoe-lauhul-mahfuz-i-zacem-vsevysnij-allah-sozdal-ee>.

171 [https://ru.wikipedia.org/wiki/Хроники\\_Акаши](https://ru.wikipedia.org/wiki/Хроники_Акаши).

соотносятся с религиозной картиной мира, а значит, с трансцендентальным пониманием универсума.

Кроме того, подчеркнем, что упоминавшийся выше рассказ «Каллиграф» — это произведение о совершенстве и подлинности, а также о невиданных свойствах настоящего, сакрального текста. Похожий момент можно отметить и в рассказе «Сонет», а котором мы вновь сталкиваемся с поиском последней и окончательной подлинности. Родственный сюжетный ход имеется и в произведении «Гипотеза Дедала»: «Еще раз повторю, его работы — предмет для отдельного и подробного разговора, но есть одна гипотеза, прекрасная настолько, что если из всего им созданного в людской памяти сохранится только она, это уже будет неплохо.

К сожалению, ее не удастся сформулировать и передать словами автора, поскольку отдельного описания Гюнтер не оставил. Нечего процитировать, не на что сослаться...»

Отметим, что долгие попытки обрести этот совершенный текст в рассказах «Сонет» и «Гипотеза Дедала» оказываются бесплодными, а вот Виджею все-таки удастся достичь совершенства, создать подлинный — а значит, начальный? единственный? всеобъемлющий? — иероглиф. Уж не тетраграмматон ли? В тексте не объясняется метод, порядок действий, позволивший каллиграфу достичь заветной цели, а вот в «Гипотезе Дедала» этот путь к совершенству дан в очень интересной трактовке: «При всем пристрастии к кристальной философской мысли, детерминизму и логической обоснованности автор довольно рано понял, что, сколько помнит себя человечество, подобные средства не оказывались адекватными реальности. За многовековую историю они помогли создать лишь путаницу, не давали ответов, но только приумножали вопросы. Великие

концепции неизменно понимались ошибочно, идеи плодили заблуждения. Если говорить о философии, то люди поднаторели лишь в одном — в превратном ее толковании. И вот тогда Гюнтер подумал: что, если истинное знание можно передать как угодно, только не непосредственно?»

То есть человек должен не просто пробираться к истине окольными тропами, а предложить некий радикально отличающийся от общепризнанных практик способ. Это как будто намекает на интуитивность прозрений, на непостижимость сакрального путем привычных логических операций. В конечном счете, не является ли позиция Гюнтера лишь откликом на знаменитое «верую, ибо абсурдно», приписываемое Тертуллиану? Род размышлений героя рассказа столь же изощрен: «Но ведь если за всю историю человечества идеально отточенные идеи так и не создали представления об истине, то, быть может, неуловимая таится в ложном понимании ложного? Если истину не удавалось сформулировать непосредственно, то почему бы ей не возникнуть опосредованно, из блужданий по пугающему лабиринту абстракций, нарочитых усложнений и недомолвок Гюнтера?»

Поэтому не случайно, что действие произведений Наумова зачастую разворачивается не в художественной реальности как таковой, а собственно в некоей книге, которая как бы отделяется от пространства, оказываясь особым миром. Иными словами, автор не пытается указать на реалистичность персонажей. Он, наоборот, подчеркивает их «книжную условность», помещая в специфический хронотоп. Например: «В данном случае интуитивные фонетические принципы создают весьма правдоподобный портрет. Это лишний раз подтверждает, что в короле Хуго было больше от героя незамысловатой назидательной сказки,

чем от реального человека. Ведь именно персонажам литературных произведений обычно дают „говорящие“ имена» (из рассказа «Учитель»). Получается своеобразная «матрешка»: художественный мир рассказа упакован в еще одну книжную вселенную, в которой герой — лишь персонаж «назидательной сказки». Такая двойная оптика позволяет Наумову, с одной стороны, сделать пространство произведения более условным, оторванным от реальности, а с другой намекнуть, что мир вообще — это лишь текст.

В этой связи может возникнуть правомерный вопрос: что будет, если уже существующий мир-текст переписать заново? Осмыслению этой возможности и посвящен рассказ «Учитель». В первых же строках автор оговаривается: «Начать следует с того, что Хуго никогда не был выдающимся королем. Из этого не следует делать выводов о том, что он был примечателен как воин, подвижник, справедливый правитель или даже попросту как личность». Иными словами, это совершенно невыразительный человек, да еще и злодей, как выяснится позже. Но творческой силой летописца Вигмара Хуго перерождается в значительного исторического деятеля, едва ли не титана. Причем сам король полностью соглашается с подобной интерпретацией: «Вигмар неотрывно смотрел ему в лицо, пытаясь уловить реакцию на возвеличивающие тирана небылицы». После прочтения монарх замечает: «Ты, действительно, пишешь все правильно. Так оно и было на самом деле». Биография и великие дела Хуго оказываются фикцией. Соответственно, не фиктивна ли вообще мировая история, запечатленная во множестве литературных памятников? Этот с виду постмодернистский ход — плюральность истины — на поверку оказывается не таким уж постмодернистским, ведь еще Джонатан

Свифт в своем «Путешествии Гулливера...» рассуждал о нереальности «наличной истории», когда главный герой общался с пришельцами из загробного инобытия, и они рассказывали ему, как на самом деле происходили важнейшие исторические события. Гулливер был крайне изумлен, что почти все великие личности оказались негодяями, а сведения об истинных героях не попали в анналы.

Финал наумовского рассказа весьма показателен, потому мы вновь напомним его. Вот что отмечает ученик великого летописца, который, разгневав короля, был отправлен в бессрочную ссылку и наказан забвением: «Как ни жаль это признавать, но персонажам истории не сужено найти ответы на вопросы о том, кто поведаст о них, и поведаст ли вообще. Все это решит сама книга, а также пузырьек с ядом и факел на стене». Последние слова о том, что ход истории определит сама летопись можно соотнести с началом рассказа, где Хуго назван в большей степени персонажем, чем человеком. Соответственно, если книга оказывается живым существом, наделенным собственной волей и интеллектом, то синтагма «живое — неживое» как бы инвертируется, ее члены меняют свои позиции, а не просто взаиморастворяются. Получается, что реальность книги — высшая реальность, а значит, мы рассматриваем все ту же концепцию «мир есть текст», только с иного ракурса.

Все сказанное выше свидетельствует о том, что в книгах больше информации, чем в самом мире. То есть вместилище оказывается уже вмещаемого. Этот парадокс эксплицирован в оригинальной форме произведением «Визит к монаху». Монахи постигают мир с помощью книг, но в результате понимают его лучше, чем те, кто видит воочию: «В кельи их помещают в детстве, как только они овладевают грамотой в достаточной степени. После этого затворники

изучают жизнь исключительно по книгам и манускриптам — то есть по тем непреходящим источникам, которые возникли задолго до них самих и останутся после. Единственное окно их обитателей закрыто непрозрачным, мутным стеклом, но за ним монахи знают о солнечном свете больше, чем любой из простых смертных. Их кельи практически пусты; все в них, кроме лежака, служит для хранения книг. Эти аскеты — последний оплот мудрости человечества, единственные люди, которые, будучи изолированными от суеты и гомона, могут осмыслить то, что цивилизация создавала веками».

Далее следует перерождение героя после беседы с носителями книжной мудрости: «Не будет преувеличением, если я скажу, что вечером вышел из обители Учителя совсем другим человеком. Человеком, которого больше не пугал сложный внешний мир с его превратностями, бессмысленностями, случайностями и несправедливостями. Я знал теперь даже то, почему затворник, который никогда не видел белого света, понимает о нем больше видящих его ежедневно».

Поэтому не удивительно, что литературное творчество не является лишь одной из ипостасей деятельности. В нем скорее заключена неотъемлемая функция человечества и его первопричина. В связи с этим уместно вспомнить рассказ «*Tabula rasa*»: «Может так случиться, что такового первого Автора не существовало в принципе. Что искусство в целом и литература в частности присутствовали в жизни людей априорно. Более того, возможно, что это наши первопредки сошли со страниц некоего манускрипта, что слово создало человечество, а не наоборот. Упование на такую версию обусловлено тем, что отсутствие начала некоего феномена позволяет нам надеяться на его бесконечность».

Один из героев Наумова задумывает написать всеобъемлющий текст: «Этот Роман, согласно авторскому замыслу, должен вмещать в себя ключевые события всех эпох и цивилизаций. Самые разные характеры найдут в нем отражение и заиграют новыми красками, а также раскроются с неожиданным образом, поскольку те люди, которые жили в разное время и на противоположных сторонах земного шара, на страницах Романа окажутся тесно связанными» (из рассказа «Роман»).

Тот, кто знает текст мира, может видеть вселенную в ее начале и ее конце. Этому человеку известно будущее, так как оно уже написано, хоть еще и не «сыграно»: «Он глядел на окружающие здания и видел лишь страницы текста Романа, на которые сам же их поместил. Ему казалось, что в мире не осталось ничего, что не вошло бы в его книгу. Наверное, он не преувеличивал. Этим можно было бы гордиться, если бы от такой мысли не становилось страшно. Ужас пробирал автора и еще по одной причине: через год ему, как человеку в высшей степени порядочному и обязательному, предстояло наверняка узнать конец этой истории. „Я помню, сейчас поднимется очень сильный ветер“, — подумал он, входя в подъезд. Так и произошло» (там же).

Творит мир словами и герой рассказа «Ученик»: «Большинство религий сходилось в том, что существу предшествовало некое Слово. У меня же слово и создание появлялись одновременно. Более того, у меня были мириады этих слов. Божьи твари муторно изготавливались по замыслу, после чего долго жили свои скучные жизни. Мои же творения сразу были законченными! Они рождались мертвыми, с филигранно сложенной судьбой, с героическими легендами, с завистливыми слухами, с громкой славой... Стоило мысли возникнуть в моей голове, как она сразу

материализовывалась в истории». Да и проживая жизнь, герои Наумова зачастую думают, что просто пишут книгу: «Если я и гордился, то не столько собой как человеком и режиссером, сколько своей биографией — как текстом, в котором, мне чудилось, появляется первая важная строка» (из рассказа «Режиссер»).

Сакральное произведение — это не только и не столько средство преобразования мира, но и посредник для высшей коммуникации, своеобразные врата в область трансцендентального: «Еще ты утверждал, что египтянин прост и темен, а пантеон всевышних сложен и мстителен, нужно уметь правильно говорить с ними. Это высокое искусство и трудная наука, доступная только жрецам. Обычный человек ее не освоит, запутается, не поймет. Тут я соглашусь, но подумай, правильно ли это, когда людьми управляют те, кто находится за гранью их разумения? Послушай, я не уверен, что их понимаем даже мы с тобой» (из рассказа «Эхнатон»).

Получается, что представления Наумова типологически неосинкретичны, ведь для мифологического сознания слово — это прежде всего его внутренняя, магическая сущность, тогда как для рефлексивного, рационального, немифического сознания оно — лишь форма, не имеющая ничего общего с означаемым. Их связь произвольна: «Разница между мифическим и немифическим мышлением состоит в том, что чем немифичнее мышление, тем явственнее сознается, что прежнее содержание нашей мысли есть только *субъективное средство* познания; чем мифичнее мышление, тем более оно представляется *источником* познания»<sup>172</sup>. У Наумова высказать мир есть то же

---

172 Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 284.

самое, что создать его. А умеющий «читать» бытие как книгу может его вдобавок и «переписать».

Современное сознание во многом утратило веру в слово: «Мысль изреченная есть ложь». А вот мифологическое сознание представляет слово вместилищем непререкаемой истины: «Между тем на ступени развития онежских, сербских, болгарских певцов, сравнительно уже очень высокой, предполагающей многотысячелетнюю культуру, именно этим доказательством устраняется сомнение: если бы этого не было, то и не говорилось бы. В силу такого хода мысли чешское *praviti*, польское *prawić* — говорить, рассказывать, великорусское *речь* само по себе правда:

То-то ты, девушка, неправду баишь,  
Неправду баишь, не *речь* говоришь;

наоборот:

Правду баишь, *речь* говоришь»<sup>173</sup>.

В этом смысле концепция Наумова «мир — текст», как нам кажется, в корне своем не постмодернистская или, по крайней мере, постмодернистская в меньшей степени, чем неомифологическая. Изоморфность мира и текста есть частное проявление всеобщей изоморфности.

Итак, вновь в фокусе внимания оказывается излюбленная наумовская «оборачиваемость», нестабильность границ между субъектами, явлениями, артефактами. Но на сей раз мы добрались, вероятно, до самого центра этой системы, ключевым свойством которой является изоморфизм. И

---

173 Там же. С. 248.

ядро здесь — текст (слова, речь, буквы), все то, что в филологии принято называть дискурсом. Эта мерцающая, постоянно меняющаяся основа мира передает свои качества и другим его ярусам, что было рассмотрено нами в предыдущих параграфах настоящей книги.

## Послесловие

**И**так, мы рассмотрели некоторые тенденции, связанные с магическим или мистическим реализмом в отечественной литературе. Конечно, проблема такого компонента у русских писателей и поэтов XX–XXI веков — это тема чрезвычайно обширная, и те теоретические тезисы, которые даны нами на материале поэзии Гумилева, Ахматовой, прозы Шмелева, Зайцева и других, есть лишь первое приближение к многоаспектной проблеме. Ведь даже тот спектр различных художественных «мистицизмов», который свойственен рассмотренным нами здесь классикам и современникам, демонстрирует, что магия и реализм могут быть сплавлены в разных соотношениях. Поэтому эстетика, онтология, аксиология мистицизма у русских писателей и поэтов весьма разнообразна.

Тем не менее, разделение приемов или «опознавательных черт», которые мы предложили, может стать фундаментом для дальнейшего погружения в вопрос, а также для последующего уточнения нашей концепции. Главная трудность здесь заключается в балансировании на грани мистицизма и реализма, ведь если присутствует «перекос» в одну или другую сторону, то вряд ли есть основание вести разговор о «мистическом реализме». Тем не менее, в русской

литературе довольно много авторов, которые могли и могут с успехом балансировать на этой зыбкой линии.

Таков и Лев Наумов. Как мы убедились, в его творчестве реализовано сразу несколько стратегий по преобразованию реалистической или притчево-философской прозы в магическую, трансцендентальную. При этом в большинстве случаев нужно вести речь именно о мистическом реализме, так как соотношение фантастического и обыденного, потустороннего и посюстороннего, как правило, четко выдерживается в необходимых филигранных пропорциях, чтобы текст двоился и мерцал, чтобы он был одновременно и реальным, и неправдоподобным.

Таким образом, в современной русской литературе намечается довольно значительный пласт авторов, которые работают в интересующем нас ключе. Отдельный вопрос о том, правильно ли называть мистический реализм особым методом, мы пока выносим за рамки рассмотрения. Тем не менее, следует признать, что Лев Наумов незаурядно встроен в эту парадигму. Его магические ипостаси довольно разнообразны, поэтому можно говорить о нескольких мистических «регистрах» обсуждаемого писателя. Понятно, что наша книга проливает свет лишь на некоторые особенности его творческого наследия. Будущие исследователи этого автора, возможно, посмотрят на данный вопрос совсем иначе, с другого ракурса. Более того, безусловно, манере любого писателя свойственно меняться, поэтому настоящая книга представляет собой лишь попытку обратить внимание на некоторые важные закономерности прозы Наумова на данном этапе. А что будет дальше, покажет время.

# Библиография

1. Апинян Т. А. Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб., 1999.
2. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.
3. Бабаев Э. «На улице Жуковской...» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.
4. Бабаева А. В. Миф в пространстве повседневности // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Серия «Мыслители». Вып. 8. СПб., 2001.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
6. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1992.
8. Бердяевъ Н. А. Духовный кризисъ интеллигенции: статьи по общественной и религиозной психологии (1907–1909 г.). СПб., 1910.
9. Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991.

10. Богомолов Н. А. Примечания // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991.
11. Богомолов Н. А. Читатель книг // Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. М., 1991.
12. Брагинская Н. В. Календарь // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М., 1991.
13. Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990.
14. Вулис А. Литературные зеркала. М., 1991.
15. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986.
16. Гаджиев А. А. О методологии изучения современной русской прозы в аспекте мифопоэтики // «Elmi əsərlər» Bakı Slavyan Universiteti və Poltava İqtisadiyyat və Ticarət Universitetinin birgə nəşri. № 1, Bakı — Poltava, 2012; Ученые записки. Спильне видання. БСУ, ПУЕТ. Баку; Полтава, 2012. № 1.
17. Гаджиев А. А. Русская проза. Вторая половина XX века. Опыт мифопоэтического толкования. Учебное пособие. Баку, 2003.
18. Галина М. Старая, новая, сверхновая...: Журналы фантастики на постсоветском пространстве // Новый мир. 2006. № 8.
19. Голосовкер Я. Логика мифа. М., 1987.
20. Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1985.
21. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2001.
22. Даль В. Толковый словарь: в 4 т. Т. 4. М.-СПб., 1882.
23. Дворак М. А. Научная фантастика как интерпретация постмодернизма (на примере романа Г. Л. Олди «Мессия очищает диск») // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2013. Вып. 6.
24. Демин В. И. Миф о Чапаеве в романе Виктор Пелевина «Чапаев и Пустота» // Проблемы истории,

филологии и культуры / Journal of Historical, Philological and Cultural Studies: Москва — Магнитогорск — Новосибирск, № 4 (30), 2010.

25. Дмитриев А. В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.

26. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

27. Жуковский В. А. Избранные сочинения. М., 1982.

28. Зайнуллина И. Н. Миф в русской прозе конца XX — начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2004.

29. Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия. Киев, 1993.

30. Злочевская А. В. Три лика «Мистического реализма» XX в.: Г. Гессе — В. Набоков — М. Булгаков // Богослов.ru. <http://archive.bogoslov.ru/text/352754.html>.

31. Зобнин Ю. В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева) // Николай Гумилев: pro et contra. СПб., 2000.

32. Иванов Д. И., Лакербай Д. Л. Проблема стиля и методологические стратегии М. М. Бахтина и А. Ф. Лосева // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53.

33. Иванова С. Л. «Поэма без героя» — эхо и зеркало белого зала // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 25–29.

34. Калиниченко Л. А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 7 (49): в 2-х ч. Ч. I.

35. Кассирер Э. Философия символических форм.

Мифологическое мышление. М., 2001. Т. 2.

36. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. Аксиология повседневных вещей в поэтике акмеизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 1 (33).

37. Коваленко А. Г. О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». 2003–2004. № 7–8.

38. Коваленко А. Г. Уроки постмодернизма и современная проза // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ. 2015.

39. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М., 2001.

40. Кормилова М. С. Мнимая вариативность (А. Битов и его критики) // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. 2009. № 3.

41. Корхмазян Н. С. Мотив «мертвого жениха» в «Поэме без героя» Анны Ахматовой (К вопросу о пушкинских традициях) // Проблема творчества и биографии А. А. Ахматовой. Тезисы докладов областной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения поэта. Одесса, 1989.

42. Кроль Ю. Об одном необычном трамвайном маршруте: «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева // Русская литература. 1990. № 1.

43. Лебедушкина О. Петросян, которую «не ждали». «Дом, в котором...» как «итоговый текст» десятилетия // Дружба народов. № 8, 2010.

44. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 2001.

45. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного

- произведения // Вопросы литературы. 1968. № 3.
46. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994.
47. Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.
48. Лотман Ю. М. Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
49. Лотман Ю. М. «Звонячи в прадедную славу» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. Таллин, 1992. Т. 2.
50. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
51. Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии, IX (Уч. зап. ТГУ, вып. 184), Тарту, 1966.
52. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003.
53. Мандельштам О. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1990.
54. Мусатов В. В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс. Жанрово-стилевые проблемы. Межвуз. сб. научн. Трудов. Иваново, 1987.
55. Мусатов В. В. Центральная коллизия в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Творчество писателя и литературный процесс. Жанрово-стилевые проблемы. Межвуз. сб. научн. Трудов. Иваново, 1987.
56. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
57. Наумов Л. Гипотеза Дедала. М., 2018.
58. Наумов Л. Шепот забытых букв: рассказы, пьесы. СПб.; М., 2014.
59. Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа //

- Мифы и мифология в современной России. М., 2000.
60. Одоевцева И. В. Так говорил Гумилев // Н. С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000.
61. Ольсен Г. О циклической и линейной концепциях времени в трактовке античной и раннесредневековой истории // Цивилизации. Вып. 2. М., 1993.
62. Потеня А. А. Слово и миф. М., 1989.
63. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
64. Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994.
65. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забелиным. Репринт. воспр. изд-я 1880 года. М., 1990.
66. Сейдашова А. Б. Структура художественного пространства и времени в произведениях В. Пелевина 90-х годов XX века (проблема целостности): дис. ... канд. филол. наук. М., 2019.
67. Серова М. В. Театр слова Анны Ахматовой // Драма и театр. Тверь, 2000. Вып. 2.
68. Сиротин С. Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме // Урал, 2012, № 3.
69. Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. М., 1994.
70. Теория литературы: В 2 тт. М., 2004. Т. 2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика.
71. Тименчик Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2.
72. Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Поэма без героя. М., 1989.
73. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика.

М., 1996.

74. Топорков А. Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедия. М., 1995.

75. Топоров В. Н. «Поэма без героя» в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 15–21.

76. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: сборник научных работ. М., 1983.

77. Торосян А. С. Мифопоэтика Павла Крусанова (генезис и структура): дис. ... канд. филол. наук. М., 2016.

78. Тюпа В. И. Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Вып. 3. Москва, 21–23 марта 2001 г. / Отв. ред. И. А. Есаулов.

79. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.

80. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004. Часть II. С. 359–360.

81. Флоренский П. Имена. М., 2001.

82. Фрезер Дж. Золотая ветвь. М., 1980.

83. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

84. Хюбнер К. Отношение между наукой и мифом // Критика научного разума. М., 1994.

85. Хюбнер К. Целое и часть в греческом мифе. Более точное определение мифического понятия субстанция // Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996.

86. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986.

87. Чудаков А. П. Мотив // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967.

88. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза (мифопоэтический ракурс): учебное пособие. М., 2014.
89. Шеллинг Ф. В. И. Сочинения в 2 тт., М., 1989.
90. Шипилов А. В. Человек: журнал. 2013, № 2.
91. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996.
92. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории / Подг. Н. И. Крайнева. СПб., 2009.

# Содержание

Введение.....	3
Глава I. Мистический реализм в русской литературе....	7
§1. Мистический реализм в классической русской прозе. Случаи Бориса Зайцева, Ивана Шмелева, Ивана Бунина.....	8
§2. Мистическое слово у акмеистов Николая Гумилева и Анны Ахматовой.....	20
§3. Мистический реализм в современной русской прозе.....	59
§4. Рецепция классических сюжетов у Виктора Пелевина, Ольги Славниковой, Гузель Яхиной, Льва Наумова.....	73
§5. Инобытийные хронотопы в нереалистической прозе Виктора Пелевина, Мариам Петросян, Льва Наумова.....	89
§6. Связь рассказов Льва Наумова с зарубежной нереалистической прозой.....	103
Глава II. Миромоделирующие и субъектные особенности прозы Льва Наумова.....	123
§1. Творческий метод Льва Наумова — мистический реализм?.....	124
§2. Неомифологические тенденции в прозе Льва Наумова.....	134

§3. Некоторые стиливые особенности рассказов Льва Наумова.....	151
§4. Гипертекстуальность и нестабильность субъектных границ в прозе Льва Наумова .....	164
§5. Речевые ипостаси повествователя в прозе Льва Наумова.....	183
§6. Апология необычного героя у Льва Наумова ...	193
§7. Двойничество в прозе Льва Наумова.....	207
§8. Концепция «мир есть текст» в прозе Льва Наумова.....	214
Послесловие .....	228
Библиография .....	230

Любовь Геннадьевна Кихней  
Виталий Александрович Гавриков

ПРОЗА ЛЬВА НАУМОВА В КОНТЕКСТЕ  
«МИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» В РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

Ответственный редактор — Марина Филина  
Технический редактор — Павел Кирьянов  
Корректор — Нина Волкова  
Оформление, верстка — Маргарита Короткова  
Дизайн — Максим Головин

В оформлении использованы работы  
bogalo / depositphotos.com, Mrsongraphic / crushpixel.com  
и HandMadeMarketPanda.

Подписано в печать 25.12.2019. Формат 60×90<sup>1/16</sup>  
Бумага офсетная. Гарнитура Arno.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10.  
Тираж 1500 экз. Заказ № 10120.

12+

*Издание не рекомендуется читателям младше 12 лет.*

Издательство «Культурная инициатива „Тардис“».  
Россия, 129337, Москва, Ярославское шоссе, д. 8/1.  
The Netherlands, 1090 GE Amsterdam, Postbus 94216.  
tardis.ph@gmail.com

Отпечатано в типографии ОАО «Нижполиграф»  
Россия, 603950, Нижний Новгород, ул. Варварская, д. 32.