

На правах рукописи

СЕРГЕЕВА Елена Александровна

**Поэтика рассказов Татьяны Толстой:
сборник «Река Оккервиль»
как художественная система**

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Саратов – 2013

Работа выполнена на кафедре русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ФГБОУ ВПО «Поволжская государственная социально-гуманитарная академия»

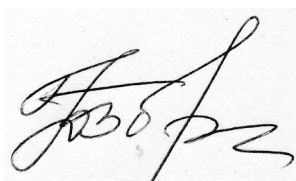
- Научный руководитель** кандидат филологических наук, доцент
Некрасова Ирина Владимировна,
доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии
- Официальные оппоненты** доктор филологических наук, профессор
Ванюков Александр Иванович,
профессор кафедры новейшей русской литературы Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского
- кандидат филологических наук
Немцев Леонид Владимирович,
доцент кафедры русского языка и литературы Самарской государственной академии культуры и искусств
- Ведущая организация** ФГБОУ ВПО «Ульяновский государственный технический университет»

Защита состоится «___» _____ 2013 г. в _____ час. на заседании диссертационного совета Д 212.243.02 на базе ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского» (410012, г. Саратов, ул. Астраханская, 83) в XI корпусе.

С диссертацией можно ознакомиться в Зональной научной библиотеке Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского.

Автореферат разослан «___» _____ 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Ю.Н. Борисов

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящая диссертация посвящена поэтике «малой» прозы Татьяны Толстой как яркой представительницы онтологического пессимизма постсоветской эпохи, так называемого «советского барокко». В рассказах Татьяны Толстой нет развёрнутой картины советской действительности и попытки описать все пласты социального пессимизма. Её сюжеты формируются из личных воспоминаний, из частных историй. Персонажами её рассказов становятся знакомые с детства няни, состарившиеся актрисы, пожилые люди... Действие разворачивается на дачах, в московских и петербургских гостиных. В рассказах Т. Толстой человеческая судьба постепенно проявляет свою патологическую беспомощность и бессмысленность.

Понятие «онтологический пессимизм» возникло в философских и психологических исследованиях в связи с феноменом «недостаточности», который исследовали два ряда философов, разделяя это понятие на два термина: нехватка (М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс) и недостаточность (А. Гелен, Х. Плеснер, М. Бахтин). Возможно, в советской практике одинаковое переживание «недостаточности бытия» приводило к всеобщему вытеснению проблемы. Такое положение вещей казалось нормальным, поскольку касалось всех, требовалось особое художественное осмысление проблемы. Прямые формы выражения пессимизма ограничивались советской цензурой, но получили приоритетное воплощение в произведениях «самиздата» и в перестроечную эпоху. Именно это – пессимистическое – настроение отражается в рассказах Т. Толстой, влияет на их поэтику.

В рассказах Т. Толстой выявлена система, все элементы которой отражают онтологический пессимизм как формообразующий принцип. Этот термин – «формообразующий принцип» – ведёт своё происхождение из научных работ по лингвистике, музыке и архитектуре, так как общее понимание формы и её структуры затрагивает все элементы поэтики и по своему значению приравнивается к процессу реализации художественной идеи. В современном литературоведении термин был введён М.А. Миловзоровой в диссертации «Формообразование русской драмы: Традиции сценической литературы 1830 – 1840-х годов и творчество А.Н. Островского» (Иваново, 2003).

Актуальность исследования вызвана необходимостью изучения специфики новой художественной парадигмы, сложившейся в 80-90-х гг. XX в. в русской прозе. Литература этого периода демонстрирует разнообразие эстетических структур и тенденций, богатство индивидуальных художественных систем. К одной из общих тенденций следует отнести этику пессимизма как ведущего философского начала в формировании образа действительности. Ярким примером такого начала являются рассказы Т. Толстой. В этой связи возникает острая необходимость в литературоведческом анализе художественной структуры, поэтики и проблематики рассказов писательницы, в разработке новых подходов и приёмов их интерпретации, которые бы позволили определить философско-эстетические особенности индивидуальной авторской концепции в построении художественной модели

бытия в постсоветской России. На примере «малой» прозы Т. Толстой мы выделяем характерные художественные принципы и элементы поэтики, характеризующие культурную ситуацию после эпохи застоя.

Творчество Т. Толстой породило большую волну противоречивой критики. Онтологический пессимизм оценивался в негативном или нейтральном тоне либо как индивидуальное свойство писательницы, либо как основная тональность эпохи. Мы исходим из того, что мировоззрение автора и поэтика его произведений представляют собой художественную целостность, а значит, творчество писательницы располагает к анализу онтологического пессимизма как формообразующего принципа.

Объектом настоящего диссертационного исследования становится «малая» проза Т. Толстой.

Материалом исследования послужил сборник рассказов писательницы «Река Оккервиль» (1999) в его художественной целостности. Другие сборники рассказов Т. Толстой рассматриваются в связи с тем, что они составлены из тех же рассказов по принципу репрезентации новой эстетической модели.

Названный сборник завершает не только пятнадцатилетие творческой деятельности автора, но и целый век русской культуры. Основной корпус рассказов был создан в 1983-1987 гг., тематика рассказов относится к советской эпохе – времени, в которое и происходило становление личности автора. Мы останавливаемся на сборнике «Река Оккервиль» как на издании, появившемся в знаковый момент истории, и считаем, что композиция сборника сложилась как продуманная и целостная именно по отношению к завершившейся эпохе. Мы также неоднократно обращаемся к роману «Кысь» (2000) и публицистике автора.

Предметом исследования являются проблематика и поэтика рассказов писательницы как особая художественная система, выражающая самобытное мировоззрение автора посредством ряда специфических признаков поэтики.

Целью настоящей работы является выявление и анализ особенностей поэтики сборника «Река Оккервиль» Т. Толстой как художественной системы. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- определить место «малой» прозы Т. Толстой в постсоветском литературном процессе;
- дать теоретическое обоснование понятий «художественная система» и «сборник рассказов как художественная целостность» на примере рассказов Т. Толстой;
- охарактеризовать природу онтологического пессимизма в художественной системе рассказов писательницы и в связи с этим рассмотреть такие особенности поэтики её произведений, как деталь, портрет, пейзаж, время и пространство;
- исследовать с точки зрения поэтики повествования образ повествователя и образ автора в рассказах сборника «Река Оккервиль»;
- проанализировать способы создания своеобразного мифа и специфику интертекстуального игрового начала в рассказах.

Теоретической базой настоящего исследования послужили работы М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Б. О. Кормана, Е. М. Мелетинского, В. П. Скобелева, И. С. Скоропановой, Л. И. Тимофеева, В. Е. Хализева,

Л. В. Чернец; а также Н. Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, М. А. Черняк и др. Система научных терминов, используемых в диссертационной работе, сложилась с учётом основополагающих категорий, разработанных в фундаментальных исследованиях С. С. Аверинцева, Р. Барта, В. М. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, В. Я. Проппа, Б. В. Томашевского, а также в новейших коллективных трудах по теоретической и исторической поэтике.

В процессе работы использовались следующие **методы исследования**: системный и сравнительно-сопоставительный анализ художественного текста, типологический и исторический подходы, благодаря которым прослеживается взаимосвязь поэтики «малой» прозы Т. Толстой с современным литературным процессом и традициями русской классики.

Научная новизна и оригинальность исследования заключается не только в выявлении сквозного эстетического и философского настроения, которое «генетически» обуславливает рождение группы произведений в их структурном единстве и объясняет вид каждого «кирпичика» сложившейся художественной формы. Впервые в рамках литературоведческого исследования онтологический пессимизм рассматривается как основное мироощущение русской культуры конца прошлого века, исследуется воздействие этого мироощущения на художественную форму. Также в диссертационном исследовании предпринята попытка многоаспектного анализа сборника рассказов «Река Оккервиль» как художественной системы в сопоставлении с событиями отечественной истории и культуры XX века.

Теоретическая значимость работы состоит в выявлении формообразующей роли философского настроения эпохи (онтологического пессимизма), в осмыслении оригинального художественного мира писателя, в реконструкции творческого диалога Т. Толстой с литературной традицией и одновременно с эстетикой постмодернизма.

Практическая значимость диссертации. Материалы и результаты диссертации могут быть использованы при разработке бакалаврских и магистерских лекционных курсов по современной русской прозе, спецкурсов по русской литературе конца XX – начала XXI вв., курсов и факультативов для дисциплин специализации «История русской литературы», «Современная русская литература», «Теория литературы», а также школьных факультативов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество Т. Толстой рассматривается как эстетическая целостность, которая выстраивается на стыке традиционных реалистических тенденций в русской прозе и русского постмодернизма (как условного наименования периода русской литературы 80 – 90-х гг. XX в.).

2. Рассказы Т. Толстой в каждом отдельном издании представляют собой новый вид целостной художественной структуры, и поэтому каждый сборник рассказов требует отдельной интерпретации.

3. Онтологический пессимизм как философско-художественное настроение эпохи является формообразующим принципом для «малой» прозы Т. Толстой, порождает поиск новых художественных средств, остранение приёмов традиционной поэтики.

4. Авторская позиция, образы повествователей, сказовое повествование (сказ советской интеллигенции) наряду с цитатностью, мифологическими символами и фольклорными мотивами в рассказах Т. Толстой трансформируются в миф русской интеллигенции советского периода.

Апробация диссертации. Основные положения исследования были изложены на научных конференциях: международных (Самара, 2003; Ставрополь, 2006; Волгоград, 2006), региональных (Самара, 2006), межвузовских (Самара, 2005; Саратов, 2005).

Результаты исследования отражены в 10 публикациях, из которых 3 – в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки России.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (296 наименований). Общий объем диссертации – 196 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** определяется общее направление исследования, формулируются цель и задачи, даётся обоснование актуальности работы, её научной новизны, теоретической значимости и практической ценности, излагаются основные положения, выносимые на защиту, описываются материал и методы исследования. Даётся обзор критических работ, посвящённых творчеству Т. Толстой, определяется место писательницы в современном литературном процессе.

Первая глава названа **«Специфика художественной целостности сборника рассказов Т. Толстой "Река Оккервиль"»**. В первом параграфе **«Поэтика рассказа конца XX века»** рассматривается развитие жанра рассказа в конце XX века. Именно в этом жанре наиболее ярко представлено значение культуры постмодернизма. Западный постмодернизм обозначил тупик: каждый тезис в искусстве воспроизводит то, что уже само является воспроизведением. Реальность исчезает, демонтируется, и потому философия и искусство не успевают дублировать жизнь.

Русский постмодернизм обозначает не конец литературы как таковой, а высвобождение её из-под слоя мифических представлений, раскрепощение формы. Но в этом процессе неизбежно возникает новая мифология (неомифологизм). Русская постмодернистская проза возвращает «гуманистическое измерение реальности, ставя в центр внимания обычную человеческую судьбу и, тем самым, подрывая постмодернистскую аксиому о том, что реальность – это всего лишь совокупность симулякров»¹.

Предметом литературы оказывается предшествующая культура: смешивается высокое и низменное, сакральное и профанное, высокий стиль и полуграмотное просторечье, поэзия и блатной жаргон. Постмодернизм называют «вторичной художественной системой, исследующей не реальность, но прошлые представления о ней, хаотически, причудливо и бессистемно их перемешивая и

¹ Липовецкий М. Изживание смерти // Знамя. 1995. № 8. С. 197.

переосмысляя»². Основными понятиями, определяющими поэтику постмодернистской литературы, являются «мир как текст», «интертекст», «интертекстуальность», «симулякр», «деконструкция» и т. д.

Все эти особенности постмодернизма отразились и на современном русском рассказе, в котором уживаются две контрастные тенденции: устремлённость к документальности и нарушение правдоподобия. Происходит усиление роли условности в новеллистике, чередование прошлого, настоящего и будущего времени, наблюдается отсутствие в ряде рассказов пространственной определённости, временной последовательности. Для многих новелл характерны условно-эксцентрический принцип формирования сюжета, ассоциативный подтекст, сказочные элементы. Современный рассказ отличается использованием приёма контраста, социальная антитеза становится часто основой композиции. Принцип монтажа служит средством расширения временных и пространственных границ произведения. Отсюда частые пространственные разрывы, перемена места действия, событийная незавершённость. Писатели не забывают также о приёмах и средствах психологического анализа: фиксации настроений героя, описании внешнего действия, художественной детали, психологическом жесте, внутренней речи персонажей.

Проблема художественной целостности остаётся особенно важной в вопросах поэтики художественного произведения. Принцип эстетической целостности основан на требовании соотносить любой элемент с целым и выражать это целое в любой детали. То есть целое – это главное и его нужно видеть прежде частей. Исходя из теории художественной целостности, автор диссертационного исследования приходит к выводу, что сборник рассказов требует особого рассмотрения в его единстве. Художественное единство сборника рассказов открывается на основе его внутренних структурных связей (развитие тем, мотивов, общность поэтических компонентов). Поэтика сборника рассказов строится по тем же принципам, что и поэтика отдельного рассказа. Эстетическая целостность сборника рассказов делает необходимым анализ книги как системы, как структурной организации.

Второй параграф **«Онтологический пессимизм как мировоззрение. Сюжетная доминанта сборника рассказов "Река Оккервиль"»** посвящён рассмотрению онтологического пессимизма как феномена эпохи застоя и обнаружению этой философской доминанты эпохи в сюжетных конструкциях писательницы: сюжете рассказа и «сюжете» сборника рассказов.

В социальной психологии оптимизм/пессимизм личности рассматривался главным образом как её «врождённое» свойство или как результат первых этапов социализации (в классических работах Х. Кэнтрила и Дж. Фридмана). Социальные условия описывались психологами как одно из важнейших обстоятельств оптимизма не только на стадии социализации, но и при определении актуального состояния личности (Эд Динер). В рамках психологической традиции оптимизм личности связывался не столько с предвидимым ею будущим, сколько с уровнем удовлетворённости человека

² Голубков М. Русский постмодернизм: начала и концы // Литературная учеба. 2003. № 6. С. 78.

актуальным благополучием и его общим позитивным или негативным восприятием жизни (Н. М. Брэдбёрн, А. Х. Маслоу). Пессимизм, фиксирующий не только отношение к нынешней ситуации, а ожидаемое будущее, в социологических исследованиях применялся крайне редко (Л. Кесельман, М. Мацкевич), но стал содержанием литературы застойного периода и особенно периода перестройки.

В рассказах Татьяны Толстой онтологический пессимизм проявляется в ряде формул, сопровождающих перипетию или кульминационную точку рассказа: «Прощай, розовый дворец, прощай мечта!.. и бог наш мёртв, и храм его пуст» (Факир, 217)³; «Не всем в жизни счастье» (Охота на мамонта, 185); «Игнатъев... чувствовал табачную горечь и знал, что в ней – правда» (Чистый лист, 164); «по ошибке пришёл ты в этот мир! Уходи отсюда, он не для тебя!» (Ночь, 110); «замочную скважину оплетёт паучок, и ещё на сотню лет заснёт дом» (Самая любимая, 162); «но утешение было фальшивым и слабым, ведь всё кончено, жизнь показала свой пустой лик» (Огонь и пыль, 90). Пессимизм – главная тональность сознания повествователя, он приобретает статус художественного сообщения.

В рассказе «Чистый лист» (антиутопии, подражающей центральной теме романа Замятина «Мы») герой имеет силы «хотеть быть здоровым» (Чистый лист, 168), но это не означает подлинного избавления, речь идёт об ампутации души, то есть оптимизм возможен только как результат частной операции, после которой человек становится груб, прямолинеен и весел, но больше не несёт в себе Живое.

Обратная сторона пессимистичного сюжета у Татьяны Толстой – это более широкая картина культурного и политического застоя. Онтологический пессимизм в искусстве приобретает форму незавершённого действия: надо дойти до дна, чтобы начинать подниматься.

В советское время искусство практически не имело внутренних возможностей для подлинного «взлёта», художникам необходимо было признать и осмыслить неоднозначность настроений эпохи. Т. Толстая ощущает свою творческую задачу в фиксации создавшегося положения, в признании катастрофы на уровне мировоззрения, художественного видения и авторской позиции. В итоге, онтологический пессимизм начинает служить «руководящим законом», «матрицей» для последовательного появления на свет художественного текста. Литературное произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нём каждый – и макро- и микроэлемент – несёт в себе отпечаток того неповторимого художественного мира, частицей которого он является. Формообразующий принцип получает право «представлять весь целостный художественный мир в его структурном и содержательном своеобразии», так как в нём «так или иначе

³ Рассказы Т. Толстой цитируются по изданию: Толстая Т.Н. Река Оккервиль. М., 1999. Далее в тексте в скобках даётся название рассказа и страница указанного издания.

воплощается то системосозидающее духовно-творческое единство, которое даёт жизнь всему произведению и является его общей художественной идеей»⁴.

Формообразование в художественной системе включает пространственную организацию элементов произведения, определяемую его структурой, компоновкой, поэтикой, а также эстетической концепцией. Формообразование – решающая стадия художественного творчества, в его процессе закрепляются как функциональные характеристики объекта творчества, так и его художественное решение. В соответствии со своим назначением конкретная предметно-пространственная среда обладает специфическими функциональными и информационными качествами, которые определяются эмоциональным содержанием отдельных процессов деятельности. Формообразование можно рассматривать, в основном, как проектирование художественной формы. Но можно утверждать, что формы структурируют прежде всего реальную среду жизненных процессов и поэтому тесно связаны со всем комплексом социально-экономических, функциональных, технических и других объективных факторов.

В предыдущем параграфе мы доказали, что пессимизм – это поворотный шаг в осознании культурной ситуации, это форма необходимости осознания своего положения. Онтологический пессимизм, как и любой другой формообразующий принцип, оказывает влияние на все уровни художественного текста и может существенно помочь в рассмотрении поэтики произведений Т. Толстой. Рассказы, составляющие сборник «Река Оккервиль», содержат в себе сюжетные и композиционные приёмы, подчинённые онтологическому пессимизму.

Исследование движется от анализа сюжетных конструкций к более мелким элементам поэтики, продолжая поиск формообразующего влияния онтологического пессимизма. Третий параграф **«Художественная деталь. Портрет. Пейзаж»** рассматривает указанные элементы в сборнике рассказов «Река Оккервиль». Русский постмодернизм обнаружил беду России не просто в девальвации истинных ценностей, а в их полной утрате. Каждый писатель по-своему отражал эту ситуацию, гиперболизируя её признаки, доводя их до абсурда, строя свой художественный мир «на несоответствии всего всему». Мир принципиального алогизма, как страшного наследия советской эпохи, глобального нарушения причинно-следственных связей, безумный и бездушный мир, принятый обществом за норму: вот исток трагедии сложившегося положения. Предметность, любовь к вещам, нагромождение деталей – весь материальный мир произведений «советского барокко» окутан атмосферой онтологического пессимизма.

Наиболее подробно в рассказах Толстой рассмотрены *детали-намёки*. Именно они обладают особой структурообразующей ролью, поскольку подтекст создаётся посредством рассредоточенного, дистанцированного повтора, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл.

⁴ Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. 2-е изд., доп. М., 2007. С. 17.

Портреты в рассказах Т. Толстой экспрессивны и колористичны. Преимущество отдаётся ироничным или сатирическим портретам, при этом может быть описано только лицо героя или вся фигура, одежда, жесты, манеры. Портрет в рассказах Т. Толстой преимущественно фрагментарен, он уточняется по мере развёртывания рассказа: изображён не весь облик героя, а только характерная деталь, черта; при этом автор мощно воздействует на читательское воображение, читатель становится как бы соавтором, восполняя портрет героя в собственном сознании.

Своеобразие художественных деталей Т. Толстой определяется проблематикой её творчества. Так, тема воспоминаний, власти прошлого над настоящим определяет фотографический принцип изображения: писательница стремится рассмотреть уже зафиксированное мимолётное впечатление, краткий момент жизни.

Художественная деталь у Толстой не выполняет функции сохранения памяти, остановки или фиксации определённых времени и пространства. Её эстетическая роль знаменует *исчезновение* на уровне объекта или на уровне символического содержания. Деталь маскирует мифологическую деструктивность повествования.

Художественные детали, портрет и пейзаж равноправно участвуют в структуре художественного образа: ни одна деталь не уходит в сторону от портретной характеристики, передачи настроения рассказа и от идейного формообразующего принципа.

Затрагивая проблемы времени и пространства в четвёртом параграфе **«Художественное время и художественное пространство в рассказах Т. Толстой как формы духовного застоя»**, невозможно избежать необходимости определения исторического времени, в котором были созданы исследуемые рассказы. В рассказах Толстой *конечность существования* – центральная сюжетная единица. Это соответствующим образом выстраивает время в рассказах. Анализ художественного времени и пространства в рассказах Т. Толстой имеет множество аспектов. Подобно тому, как ситуацию произведения образуют противопоставления, различия характеров героев, прослеживаются и временные, пространственные оппозиции: своё/чужое, реальное/ирреальное (например, в сновидении); герой Толстой может с ностальгией или, напротив, с ужасом вспоминать прошлое и т. д.

Художественное пространство в рассказах Т. Толстой также субъективно, как и художественное время. Т. Толстая обрекает героев на переход из одного «узко-ужасного» пространства в другое, которое ничем не лучше предыдущего.

Образ реки Оккервиль – это образ безжалостной вечности, в которую всё ценное уходит, воспаряя, а всё приземлённое ею затапливается. Возникшее противопоставление настоящего мира «серого обыкновения» и Вечности (реки времён) происходит из формообразующего принципа онтологического пессимизма и отражает космологическую мифологию: всё должно погибнуть, чтобы возникло что-то новое.

«Советское барокко» не старалось дать обоснование эсхатологическим предчувствиям. Оптимизм признается слабой позицией, тогда как в

пушкинские времена он считался проявлением творческого начала: надо было постараться увидеть ценность жизни, в этом заключалось проявление природного дара. Барокко – это в сильнейшей степени культура, выражающая не страх смерти и поиск спасения, а желание исторической, «государственной» смерти. Эта культура напоминает романную готику, она касается неминуемой гибели личности вместе с гибелью мира. Если спасение возможно, то пусть оно происходит, а пока мы должны разделаться с этим миром.

Причина такого мироощущения лежит в глобальном культурном феномене – эпохе застоя. Возникла модель общества, в которой *как бы не было человека* – все элементы социально-политической системы действовали как будто автоматически, а конечный результат был запрограммирован. Благодушие, самоуспокоенность, тотальное лицемерие – эти настроения и следует считать источником онтологического пессимизма – основного мировоззрения эпохи постмодернизма.

Творчество Татьяны Толстой выходит из этих исторических условий. Её способы художественного отражения времени и пространства подчинены принципу негативной оценки интеллигенцией своей эпохи. Можно говорить о том, что многое в этих формах является результатом отображения культурной ситуации. Время не сдвигалось и не изменялось. Это создавало психологические предпосылки к осознанию своего существования как сна, дурного вымысла, бесконечной повторяемости. Пространство Советского Союза было ограничено, из страны невозможно было уехать, мир был закрыт «железным занавесом», и с ним не возникало никакого контакта. Именно такое состояние времени и пространства мы видим в рассказах Татьяны Толстой. Феномен «застойного» хронотопа сказывается в том, что конципированный автор эпохи постмодернизма – радикальный пессимист – оказывает влияние на автора биографического. Художественная система на уровне культуры детерминирует восприятие действительности, не проходит как страшный травматический опыт и продолжает свидетельствовать о глобальной катастрофе в русской культуре.

В Выводах по материалам первой главы нами были определены ведущие типологические черты сборника рассказов «Река Оккервиль»:

- на уровне содержания отмечается тенденция сюжетов сохранять логическую неопределённость через культ неясностей, ошибок, пропусков, намёков;
- на уровне ценностных оппозиций происходит перемещение в сторону деканонизации, постоянной борьбы с традиционными ценностями (сомнение в сакральном, в культуре, в человеке, в Логосе). Размываются или сознательно и целенаправленно разрушаются оппозиции добро – зло, любовь – ненависть, смех – ужас, прекрасное – безобразное, жизнь – смерть;
- на уровне композиции можно выявить фрагментарность текста и принцип произвольного монтажа, сочетание несочетаемого, использование вещей не по назначению, несоразмерность, нарушение пропорций, дисгармоничность, установление новых связей. К произвольному монтажу Т. Толстая обращалась в рассказе «Сюжет» (имеется в виду набор цитат из классики). В романе «Кысь» в качестве главного композиционного принципа используется азбука. Произвольный монтаж – это постмодернистская характеристика, она проявляется

в целом наборе характерных средств: политекстуальность, интертекстуальность, насыщенность текста внетекстовыми аллюзиями, реминисценциями, наличие широкого культурологического контекста. Все эти признаки присутствуют в сборнике рассказов Т. Толстой;

- на уровне персонажа и автора проявляется представление о человеке с точки зрения онтологического пессимизма, в решении характера героя легко отмечается примат трагического над идеальным, торжество иррационального начала;

- на уровне эстетики подчёркивается шок, эпатаж, вызов, брутальность, протест против классических форм прекрасного, традиционных представлений о гармоничности и соразмерности;

- на уровне художественных принципов и приёмов отмечаются инверсия (принцип переворачивания), ирония, разрушение знаковой системы как обозначения торжества хаоса в реальности, игра как способ существования в реальности и искусстве, форма взаимодействия литературы и действительности, возможность сокрытия подлинных мыслей и чувств, разрушение пафоса.

Эти ярчайшие элементы творчества Т. Толстой подробно рассмотрены во Второй главе, обращающейся к анализу художественного повествования и образа автора.

Вторая глава **«Поэтика повествования в сборнике рассказов Т. Толстой как проявление художественной системы»** состоит из четырех параграфов. В первом, озаглавленном **«Художественное повествование и образ повествователя»**, рассматривается роль автора в повествовании. Акцентированность образа автора, демонстративность процесса творчества, обнажающая игровую природу художественной реальности, – все это свидетельствовало о том, что на самом деле в прозе «новой волны» явственно оживали черты прозы 1920-30-х годов. На фоне литературы «позднего застоя» эти черты постмодернистской поэтики смогли произвести впечатление радикальной новизны. В рассказах Татьяны Толстой появляется фигура, синонимичная автору-творцу и при этом не исчерпываемая функциями повествователя (подтверждение тому – слова самой писательницы: «Я – хозяин театра, я Карабас Барабас, а куклам я раздаю те роли, которые они будут играть. Они у меня все на верёвочках, естественно...»⁵). Данной фигурой подчёркивается демонстративная сочинённость, сделанность художественного мира при одновременной зависимости фигуры конципированного автора от созданной им же самой художественной действительности. Автор вживается в своих персонажей, подражает им, а весь текст превращается в авторский художественный поступок.

В рассказах писательницы повествование зачастую организуется точкой зрения странного героя. Нередко это маргинал: юродивый, сумасшедший, человек, оказавшийся за обусловленной обществом границей. Подобный выбор образа повествователя уже создаёт предпосылку для гротеска, и этим разрушаются привычные представления, соединяется несоединимое, происходят странные метаморфозы. Герой-маргинал, особенно, если с ним отождествляются

⁵ Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. М., 1996. С. 158.

повествователь и сам Автор, получает невиданную свободу фантазирования. Такой герой способен находиться не только за гранью традиционной культуры, но и вообще за гранью современной этики и за гранью художественного канона. Именно этот переход в основном эксплуатируется русским постмодернизмом.

Образ повествователя в рассказах Толстой, как и другие элементы поэтики, подчинён онтологическому пессимизму как формообразующему принципу. Авторская маска предполагает удаление из текста авторской позиции, но, несмотря на то, что авторская позиция редуцируется, маскируется в конкретных случаях, в конкретных рассказах, она собирается в некое целое мировоззрение на уровне основных мотивов, формальных приёмов и проявляет себя как целостный идейно-художественный принцип в структуре сборника рассказов. Повествователь в рассказах Толстой, как это свойственно литературе русского постмодернизма, представляет собой «литературную маску», которая предполагает определённую коммуникативную связь с читателем, но вместо писателя, биографического лица, используется подставной образ. Иногда этот образ принимает конкретные очертания (особенно когда он отождествляется с персонажами): это образованный и начитанный интеллигент, пребывающий в состоянии эсхатологического откровения.

Ни персонаж, ни повествователь в рассказах Толстой не способны вырваться из заданной системы координат. И поскольку эти координаты заданы автором, сам автор на всех уровнях повествования поддерживает идею категорической обусловленности и зависимости мира от своего эсхатологического предназначения. Повествовательная структура подчиняется формальной логике авторского сообщения, она «застаивается», постоянно возвращает читателя к пессимистическому видению. Ни один элемент поэтики не выходит за пределы художественной системы, построенной по принципу онтологического пессимизма.

Дальнейшее изучение поэтики повествования приводит нас к необходимости рассмотреть повествовательную форму Толстой как способ создания мифа «нового времени». Это не гипотетический миф (репрезентация современности с точки зрения будущих поколений), а уже устоявшаяся форма мифологического сознания. Эпоха застоя – остановившееся время, которое само по себе продуктивно для мифологического восприятия действительности – становится в прозе Татьяны Толстой художественным мифом советской интеллигенции, мифом с эсхатологическим уклоном. Только это могло привести к возможности дальнейшего существования, к выходу из циклической детерминированности, к новым формам сознания. В рассказах Толстой воссоздаётся только сам миф советской интеллигенции и внутри мифа никакого выхода не предполагается. Такая схема адекватна исторической и культурной ситуации, это констатация и свидетельство гуманитарной катастрофы, которую пережила русская культура в советской действительности.

Следующий параграф назван **«Мифологизация интеллигенции эпохи застоя на уровне образа автора»**. Образы рассказчиков, созданных в новеллах Татьяны Толстой, обладают общими чертами, что позволяет говорить о рассказах писательницы как о метатексте и об образе рассказчика как о

целостном явлении, проявленном во всех текстах «малой» прозы Татьяны Толстой. Традиционно такой образ рассказчика подобен образу автора, который на время уступает ему слово. Грань между рассказчиком и автором никогда не подчёркивается. Если рассказчик – это носитель онтологического пессимизма, то автор с ним не спорит, а если допускает какое-то иное видение, то не позволяет рассказчику о нём узнать.

В некоторых рассказах акцентируется сходство рассказчика с биографическим автором: представительница столичной интеллигенции (действие, связанное с воспоминаниями, происходит преимущественно в Ленинграде, но события 80-х гг. переносятся в Москву), выросшая в многодетной семье с нянями, дачным летом, любопытными знакомствами с представителями довоенного или даже дореволюционного времени.

Итог интеллигентского мифа у Толстой – это безысходность. Не случайно возникают образы сужающегося коридора – будущего или круга как культурной формы застоя. *«Мир конечен, мир искривлён, мир закрыт, и замкнут он на Василии Михайловиче»* (Круг, 51), *«... он попросту нашарил впотьмах обычное очередное колесо судьбы и, перехватывая обод обеими руками, по дуге, по кругу добрался бы, в конце концов, до себя самого – с другой стороны»* (Круг, 54). Героев рассказов Татьяны Толстой ожидает обязательная эсхатологическая катастрофа на уровне сюжета или на уровне онтологического откровения, и только автор может хранить идею последующего воскрешения мифа.

Т. Толстая последовательна в воплощении онтологического пессимизма на всех уровнях поэтики, включая образ автора. Демифологизация, десакрализация и деструктивное завершение катастрофы, уничтожение культурного мифа в окончательном радикальном акте, признание смерти божества, – всё это и есть признаки приближающейся эсхатологической ситуации. Конечно, такая десакрализация становится возможной только потому, что миф советской интеллигенции разоблачается в том, что интеллигенция перестаёт быть хранительницей высших ценностей и обращается к мещанскому идеалу.

Образ автора Татьяны Толстой основан на парадоксальном сочетании демонстративной сказочности любого, в том числе и прежде всего авторского времени и пространства, и постепенно открывающейся онтологической условностью, которая не имеет исхода. Так выглядит стиль постмодернистской прозы, которая ориентирована на игру с мифологиями творчества и представителями творческой интеллигенции.

Третий параграф **«Поток сознания и сказ как способы создания мифа»** посвящён рассмотрению основных речевых приёмов в поэтике рассказов Татьяны Толстой. Писательница, придерживаясь рамок внешнего сюжета, постоянно использует несобственно-прямую речь рассказчика, поток сознания (героя или рассказчика), сказовые формы, внутренние монологи. Внутренний монолог часто имеет драматическую окраску. У Татьяны Толстой он не только драматичен, это выражение мировоззрения – некий идейный итог. Примечательно, что такой монолог не только граничит с потоком сознания, а перетекает в него. Вот один из многих примеров: *«Темнело. Осенний ветер играл бумажками, черпал из урн... Постояла у несвежего прилавка – говяжьих кости,*

пюре «Рассвет». *Что ж, сотрём пальцем слёзы, размажем по щекам, заплюём лампы: и бог наш мёртв, и храм его пуст. Прощай!*» (Факир, 217).

Поток сознания предполагает беспристрастную регистрацию разнородных проявлений психики, облекающихся в словесную форму. В потоке сознания сливаются мысли и полусознанные волевые импульсы, воспоминания и сиюминутные впечатления, которые чаще всего передаются вне всякой логической и причинно-следственной связи – по принципу звуковых, зрительных и прочих ассоциаций. Татьяна Толстая в этом приёме не только передаёт состояние героя, но часто продвигается в сюжете и объединяет мечту и воспоминание, моменты настоящего и прошлого в один повествовательный образ.

И всё-таки основной формой словесной организации текста у Татьяны Толстой становится неожиданная форма сказа. Сказ принимает формы выражения «высокого сознания», а именно – в рассказах Татьяны Толстой разворачивается сказ советской интеллигенции. Для Татьяны Толстой сказ стал вполне естественной формой передачи речи, интонации и мироощущения советской интеллигентной среды, с её уровнем цитатности поэтов серебряного века и других поэтов эпохи модернизма.

Сказ Татьяны Толстой имеет множество аналогов в творчестве её современников: А. Битова (главного творца интеллигентского мифа), Е. Шварц, Н. Садур. Но особенно много перекличек в «профессионально диалектной» специфике или творческой манере с Сашей Соколовым. В романе «Кысь» повествователь тоже имеет отношение к интеллигентной среде: наличие в речи повествователя профессиональной лексики указывает на его принадлежность к профессиональной среде «книжников – переписчиков», использование литературной лексики свидетельствует о его более высоком культурном уровне, чем у основных героев романа (за исключением Прежних).

Форма сказа в произведениях Татьяны Толстой имеет и ещё одну специфику – это способ мифологизации происходящего, придание повествованию статуса поэтической летописи о безвестных судьбах. В рассказах Толстой «маленький человек» борется со стихией жизни, с уничтожающей энергией времени. Эта борьба и это ощущение объединяет героев, рассказчика и автора, а поэтичная сказовая форма становится средством трагического ухода от хаоса повседневности в духовную глубину.

Построение текста у Татьяны Толстой подчинено поиску словесной фантастики, выхода в миф. Сюжет, как правило, жёстко детерминирован, и в сюжете нет выхода к положительной концовке. Это не задача писательницы (она, как все русские постмодернисты, считает хеппи-энд дурным тоном), но ей важно создать ситуацию, в которой герой начинает рефлекссию, тогда эту рефлекссию подхватывает рассказчик, делается сказовое отступление, чтобы оставить словесное завихрение в духе поэтической фантастики. И в формах сказа, как это было в случае «лирических отступлений» у Гоголя или в упоении мельчайшими деталями у Набокова, проявляется главный замысел автора – освободительная энергия воображения, провал во внутренний мир (автора или читателя) из рамок строго детерминированного сюжета.

Выявлению функциональности литературных аллюзий в текстах Т. Толстой посвящён четвёртый параграф **«Роль цитат и интертекстуального игрового начала»**.

Рассмотрен приём большого сосредоточения цитат (это почти центонное повествование) из рассказа Толстой «Сюжет». В этом отрывке передан бред поэта, тяжело раненного на дуэли (в рассказе Пушкин выживет после дуэли и доживёт до преклонных лет). Текст рассказа почти полностью состоит из цитат, причём большая их часть – из произведений, которых Пушкин не мог знать. Такая игра осуществляется в русле русского постмодернизма. Создаваемая этими цитатами картина представляет собой хрестоматийный набор из сознания советского интеллигента. Эти цитаты типичны для образованного человека конца XX века. Общий характер рассказа – «бредовое» сочетание интертекстуальных элементов не Пушкина, а автора как представителя советской интеллигенции. Анализируемый текст по своему лексическому составу, ритму и логической сцепке служит примером пародирующей мифологизации сознания интеллигента, иллюстрирует новую форму сказа. Он, несмотря на очевидную цитатность, принимает вид самостоятельного текста.

В рассказах Т. Толстой цитирование приобретает оттенок самопародирования как частный случай пародии на постмодернистскую ситуацию в русской литературе или, точнее, пародии на проявления постмодернистского сознания в кругу советской интеллигенции. С одной стороны, постмодернистская ирония сама по себе имеет всепоглощающий характер, она подвергает высмеиванию все авторитеты, всё, что имеет или могло бы иметь отношение к официозу. С другой стороны, ирония имеет характер оценки ситуации, и хотя сложившееся состояние русской культуры в целом оценивается негативно, в этой позиции возникает желание подвести итоги, завершить определённый период русской культуры.

Цитаты в рассказах Толстой – это способ общения с уходящей культурой, попытка запомнить и зафиксировать (хотя бы в формах отрицания, насмешки и пародии) то, что наиболее ценно, из чего может возникнуть новое явление искусства. Мифологизация пушкинского текста в современной литературе представляет собой необходимую форму сохранения утраченной классической целостности. Литературные цитаты становятся естественным материалом постмодернистских текстов потому, что в сложившейся ситуации проявляет себя тоска по гармонии и единству классической русской литературы, так как классические произведения остаются естественной питательной средой для постмодернистских авторов.

Таким образом, в финале второй главы мы пришли к следующим **Выводам**:

- образ повествователя в рассказах Т. Толстой, как и другие элементы поэтики, подчинён онтологическому пессимизму как формообразующему принципу. Онтологический пессимизм на уровне образа автора приводит к констатации сложившегося положения как безысходного. Такая организация повествования часто рождает гротескный образ повествователя, от имени которого «произносится» рассказ;

- повествователь в рассказах Т. Толстой, как это свойственно литературе русского постмодернизма, представляет собой «литературную маску», которая предполагает определённую коммуникативную связь с читателем, но вместо писателя, биографического лица, используется подставной образ. Повествовательная структура подчиняется формальной логике авторского сообщения, она «застаивается», постоянно возвращает читателя к пессимистическому видению. Ни один элемент поэтики не выходит за пределы художественной системы, построенной по принципу онтологического пессимизма. Такая структура повествования свойственна мифотворческой традиции, то есть такой форме создания литературного произведения, главным алгоритмом которого является миф;

- образы рассказчиков, созданных в новеллах Т. Толстой, обладают общими чертами, что позволяет говорить о рассказах писательницы как о метатексте и об образе рассказчика как о целостном явлении, проявленном во всех текстах малой прозы Т. Толстой;

- в художественном мире Т. Толстой мифологизируется не новая модель гармонии, а её принципиальная недостижимость. В основе мифологизации при этом находится картина мира определенного слоя общества, носителя творческого сознания и нового дискурса – интеллигенции;

- на уровне цитат только и возникает стабильный образ высокой культуры, сохраняющей некоторое ироничное отношение к реальности. В рассказах Т. Толстой цитирование приобретает оттенок самопародирования как частный случай пародии на постмодернистскую ситуацию в русской литературе или, точнее, пародии на проявления постмодернистского сознания в кругу советской интеллигенции;

- финалы рассказов Толстой, в которых даже автор не подразумевает своего спасения, превращают сами эти рассказы в особого рода исповедальные диалоги автора с самим собой. Исповедь проходит через героев, через метафоры, аккумулирующие культурный опыт советской интеллигенции, и в этой исповеди говорится о невозможности внутренне одолеть экзистенциальную беспросветность жизни;

- образ автора Т. Толстой основан на парадоксальном сочетании демонстративной сказочности любого, в том числе и прежде всего авторского времени и пространства, и постепенно открывающейся онтологической условностью, которая не имеет исхода. Форма сказа в произведениях Т. Толстой – это способ мифологизации происходящего, придание повествованию статуса поэтической летописи о безвестных судьбах. Именно сказовая форма сохраняет в творчестве Т. Толстой элемент спасения от ситуации онтологического пессимизма;

- цитаты в рассказах Толстой – это способ общения с уходящей культурой, попытка запомнить и зафиксировать (хотя бы в формах отрицания, насмешки и пародии) то, что наиболее ценно, из чего, как из переработанного строительного материала, может возникнуть новое явление искусства.

В **Заключении** подводятся обобщённые итоги исследования, делаются выводы, отражающие результаты проведённого анализа и намечаются перспективы дальнейшего изучения проблем.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих статьях, три из которых опубликованы в рецензируемых научных изданиях, включённых в реестр ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Сергеева, Е. А. Онтологический пессимизм как форма застоя в сборнике рассказов «Река Оккервиль» Татьяны Толстой / Е. А. Сергеева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13, №2(1). С. 197-199.

2. Сергеева, Е. А. От сказа к мифу: образ рассказчика в малой прозе Т. Толстой / Е. А. Сергеева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Т. 13, №2(2). С. 450-453.

3. Сергеева, Е. А. Мифологизация советской интеллигенции в рассказах Татьяны Толстой / Е. А. Сергеева // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2013. Т. 13. Серия Филология. Журналистика, вып. 2. С. 98-101.

4. Захарова (Сергеева), Е. А. Принцип контраста в рассказах Татьяны Толстой / Е. А. Сергеева, И. В. Некрасова // «Третий Толстой и его семья в русской литературе»: сб. науч. ст. по итогам Междунар. науч. конф. Самара : Изд-во Самарской области, 2003. С. 247-251.

5. Захарова (Сергеева), Е. А. О стилистических особенностях новеллистики Т. Толстой (на примере рассказов «На золотом крыльце сидели...» и «Любишь – не любишь») / Е. А. Сергеева // Современные аспекты изучения литературы в школе и вузе : сб. ст. Самара : Изд-во СГПУ, 2003. С. 136-148.

6. Сергеева, Е. А. Особенности художественной речи в новеллистике Татьяны Толстой / Е. А. Сергеева // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сб. материалов межвуз. научно-практ. конф. (17-19 октября 2005 г., Саратов). Вып. 2. Саратов : Научная книга, 2006. С. 417-420.

7. Сергеева, Е. А. Трансформация конфликта долга и чувства в новейшей русской литературе (на примере рассказов Татьяны Толстой) / Е. А. Сергеева // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр. Вып. 12. Самара : Изд-во «НТЦ», 2006. С. 285-290.

8. Сергеева, Е. А. Взаимоотношения человека и окружающего мира в новеллистике Татьяны Толстой / Е. А. Сергеева // Проблемы духовности в русской литературе и публицистике XVIII-XXI веков : материалы Междунар. науч. конф. Ставрополь : Ставропольск. книжн. изд-во, 2006. С. 307-312.

9. Сергеева, Е. А. Проблема личности и мира в художественной системе рассказов Татьяны Толстой (сб. «Река Оккервиль») / Е. А. Сергеева // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах : материалы Междунар. науч. конф. (12-15 апреля 2006 г., Волгоград). Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2006. С. 602-607.

10. Сергеева, Е. А. О способах изображения персонажей в новеллистике Татьяны Толстой / Е. А. Сергеева // Бочкарёвские чтения : материалы XXX Зональной конф. литературоведов Поволжья (6-8 апреля 2006 г., Самара). Т. 2. Самара : Изд-во СГПУ, 2006. С. 286-295.

СЕРГЕЕВА Елена Александровна

**Поэтика рассказов Татьяны Толстой:
сборник «Река Оккервиль» как художественная система**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Подписано в печать 05.09.2013 г. Формат 60x84 1/16

Бумага офсетная. Печать цифровая.

Объем 1,25 усл. печ. л. Тираж 120 экз. Заказ №183-Т

Типография Саратовского государственного университета
имени Н.Г. Чернышевского

410012 г. Саратов, ул. Большая Казачья, д. 112а

Тел.: (8452) 27-33-85