

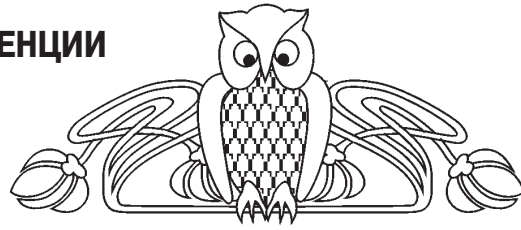


УДК 821.161.1.09-32+929Толстая

МИФОЛОГИЗАЦИЯ СОВЕТСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РАССКАЗАХ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

Е. А. Сергеева

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Самара
E-mail: sergeeva28-shi@mail.ru



В статье раскрывается проблема создания образа автора в рассказах Т. Толстой через его сопоставление с образом интеллигентов эпохи застоя, основных персонажей произведений, входящих в состав сборника Татьяны Толстой «Река Оккервиль». С помощью сказочных приемов, с использованием цитатности, а также благодаря своей внутренней духовной принадлежности к интеллигенции автор создает мифологию советской интеллигенции. Основная черта этой мифологии – декадентское смирение и десакрализация. Парадокс мифологизации как описание образа интеллигенции не в момент его формирования, а в момент распада, и становится предметом данной статьи.

Ключевые слова: мифологизация, эпоха застоя, советская интеллигенция, образ автора, сборник рассказов.

Mythologization of the Soviet Intelligentsia in the Short Stories by Tatyana Tolstaya

E. A. Sergeeva

The article reveals the problem of creating the image of the author in the stories by T. Tolstaya by means of comparing it to the images of the intellectuals of the Stagnation Era, the main characters of the book of stories «Okkervil River». With the help of such techniques as fabulousness, citation and internal spiritual belonging to the intelligentsia author creates a mythology of the Soviet intelligentsia. The main feature of this mythology is decadent humility and desacralization. The subject of this article is the paradox of mythologization as the description of the intelligentsia image not at the time of its being formed, but at the time of its collapse.

Key words: mythologization, Stagnation Era, Soviet intelligentsia, image of the author, collection of short stories.

В большинстве рассказов Татьяны Толстой можно заметить сходство рассказчика с биографическим автором. На самом деле писательница – представитель столичной интеллигенции (действие её рассказов, связанных с воспоминаниями детства и юности, происходит преимущественно в Ленинграде, но события 1980-х гг. переносятся в Москву), выросшая в многодетной семье с нянями, дачным летом, любопытными знакомствами с представителями довоенного или даже дореволюционного времени. В круг интересов рассказчика входят такие судьбы и такие личности, которых легко не заметить, просмотреть во время бытового знакомства, но эти личности несут на себе тайный знак особого времени и особого авторского интереса. Вот признание рассказчика в новелле «Милая Шура»: «Мне нравится ваша никому больше не интересная, где-то там отшумевшая жизнь, бегом убежавшая молодость, ваши

истлевшие поклонники, мужья, проследовавшие торжественной вереницей, все, все, кто окликнул вас и кого позвали вы, каждый, кто прошел и скрылся за высокой горой»¹. Это признание может относиться ко всем героям Татьяны Толстой.

В художественном тексте всегда виден автор как субъект сознания, выражением которого является все произведение или их совокупность, по терминологии Кормана². Рассказчик же связан со своими объектами пространственными и временными отношениями. В то же время он, будучи субъектом сознания, сам выступает как объект с фразеологической точки зрения³. Если в произведении и нет персонифицированного рассказчика, мы по самому строю речи улавливаем определенную оценку происходящего в нём⁴.

В создании и самом наличии образа автора Татьяна Толстая сохраняет реалистическую традицию, хотя чаще всего в том виде, который заставляет подозревать пародийность или постмодернистскую иронию. Автор не может не отражать черт своей эпохи. Даже сопротивляясь эпохе, он оказывается вовлечен в диалог с ней и волей-неволей перенимает привычную для своего времени форму. Язык впитывает всё, поэтому в языке писателей, старающихся сохранить реалистические тенденции, но относящихся не к консервативному, а авангардному течению, неизбежно возникают и отражаются все этико-психологические элементы эпохи. Даже откровенно реалистические тенденции прозы Т. Толстой приходится рассматривать в их неизбежном отражении в постмодернистской традиции, а Т. Толстая – это, несомненно, новатор, то есть автор, старающийся изобрести новую форму, приобрести оригинальную интонацию, которая могла бы отличать её от писателей-предшественников.

По мнению М. Липовецкого, в творчестве Т. Толстой «последовательно осуществляется демифологизация мифа Культуры и ремифологизация его осколков. Новый миф, рождающийся в результате этой операции, знает о своей условности и необязательности, о своей сотворенности – и отсюда хрупкости. Это уже не миф, а сказка: гармония мифологического мироустройства здесь релятивируется и заменяется сугубо эстетическим отношением к тому, что в контексте мифа представлялось отрицанием порядка, минус-гармонией. На первый план выходит “творческий хронотоп” Автора»⁵. Литературная игра сама



выглядит мифом, осколки культуры сами по себе организуют устойчивую структуру. Творчество в этой исторической среде остаётся моделью хаоса, ещё одной областью его воплощения. В постмодернизме нет романтической или модернистской творческой свободы, творец парадоксальным образом зависим от своего создания. Автор «заигрывается» в любую игру, которую сам для себя придумывает, причём правила этой игры постоянно деформируются при переходах от персонажа к персонажу, а от них к автору и обратно. В постмодернизме само творчество отождествляется со смертью; вот что становится высшей формой проявления зависимости творца от самого процесса творческой игры.

Художественный мир Т. Толстой создается на условном уровне при помощи художественного языка, цитатности, мотивов сказки. В этом художественном мире 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*.

В рамках интеллигентского самосознания как культурного мифа осуществляются сопряжение идеала интеллигента как личности и идеальных представлений интеллигента о жизни общественного целого, взаимообусловленность индивидуальной картины мира и модели русской культуры, связь ценностных представлений с жизнетворческой деятельностью. «Основные культурный миф и культурный ритуал той или иной культурной эпохи, того или иного культурного мира дают представление об основе, ядре культуры»⁶, – этому утверждению Е. А. Ермолина вполне соответствует мифология русской интеллигенции. Интеллигенция при этом осознается как ключевая категория русской культуры. Мифологическое исследование интеллигенции привязано к изучению судьбы русской культуры. С этим согласны И. В. Кондаков: «Рассмотрение русской интеллигенции как феномена отечественной культуры есть в то же время осмысление всей русской культуры как архитектурного целого, в том числе и отдельных наиболее фундаментальных ее пластов и закономерностей»⁷; В. В. Глебкин: «Жить в русской культуре и не иметь своего мнения о том, кто же такой интеллигент, все равно что не пройти обряда инициации»⁸; Ю. М. Лотман: «Интеллигентский дискурс есть своего рода метаязык русской культуры, порожденный ею, гомоморфный ей и семантически от нее зависимый... Интеллигентский дискурс есть функция русской культуры, а сама интеллигенция – голос этого дискурса, и она будет существовать до тех пор, пока такая потребность в самовыражении в русской культуре будет сохраняться»⁹.

Существование интеллигентского мифа, как и любой мифологии, не может быть адекватно понято через исследование интеллигенции как

объекта – скажем, социального, политического, исторического. Здесь, как и при создании всякой другой мифологии, необходимо принимать во внимание лежащее в основе мифа субъектно-объектное единство. «Мифический субъект» (то есть личность, к которой миф обращён, а также от лица которой ведётся или могла бы вестись мифическая речь) продуцирует миф и сам же является его объектом. Художественное слово становится естественной средой воплощения мифа, где автор не оперирует социологическими фактами, он создаёт интеллигентские мифы, рассказывает не о том, что представляет собой интеллигенция на самом деле, а о том, что думают интеллигенты о самих себе. Становясь свидетелями «разговора» интеллигенции о самой себе, мы постигаем саму интеллигенцию в её мифологическом бытии.

Нельзя не задаться вопросом: какую роль в произведениях Т. Толстой играет сказочность (мифологичность) повествования? Сказочность – это элемент романтизированного воображения, построенного на книжных образцах: на уровне героев Т. Толстой работа воображения выступает в форме подлинного существования и реализуется в подчеркнуто литературном, интертекстуальном дискурсе. На уровне автора этот дискурс осложняется более тонкой литературной работой и цитатностью, не сразу поддающейся расшифровке.

В рассказах о детстве сказочность происходит из русского фольклора, «демонстративная сказочность» как черта поэтики особенно заметна в рассказах «Любишь – не любишь», «На золотом крыльце сидели», «Свидание с птицей». Для детей в этих рассказах мотив сказки и есть состояние жизни, никакого зазора между фантазией и реальностью не возникает. К сказке причастны все: и затюканный сосед дядя Паша, «халиф на час заколдованный принц, звездный юноша» (На золотом крыльце сидели, 34), предстающий в глазах детей хранителем сокровищницы, не уступающей пещере Алладина; и тарелка манной каши («в голубой тарелке, на дне, гуси-лебеди вот-вот схватят бегущих детей, а руки у девочки облупились, и ей нечем прикрыть голову, нечем удержать братика» (Любишь – не любишь, 16)), и даже человеческая смерть («Птица Сирих задушила дедушку» (Свидание с птицей, 66)). Сказочность в повествовании Толстой имеет конечную цель. Это процесс демифологизации, сказочность создаётся, чтобы быть отменённой. «Мертвое озеро, мертвый лес; птицы свалились с деревьев и лежат кверху лапами; мертвый, пустой мир пропитан серой, глухой, сочащейся тоской. Всё – ложь» (Свидание с птицей, 76). В произведениях, где детство не становится доминантной точкой зрения, вместо фольклорных образов (мотивов услышанных в детстве сказок) сказочным контекстом наделяются образы «высокой классики», то есть сама по себе цитатная среда выглядит как фольклорная. «Мелькали изумительные клеенчатые картины: Лермонтов на сером волке умыкает обалдевшую красавицу;



он же в кафтане целится из-за кустов в лебедей с золотыми коронами; он же что-то выделяет с конем <...> но папа тащит меня дальше, дальше, мимо инвалидов с леденцами, в абажурный ряд» (Любишь – не любишь, 20). В этом рассказе в повествовании о няне Груше уже задается переход от сказочных реалий к культурным, показывается схема мифологизирующего детского сознания в его трансформации от фольклора к интеллигентскому мифу: «В её седенькой голове хранятся тысячи рассказов о говорящих медведях, о синих змеях, которые по ночам лечат чахоточных людей, заползая через печную трубу, о Пушкине и Лермонтове» (Любишь – не любишь, 21). Тут же проявляются также откровенные мотивы советского дискурса: «И когда ей было пять лет – как мне – царь послал ее с секретным пакетом к Ленину в Смольный. В пакете была записка: “Сдавайся!” А Ленин ответил: “Ни за что!” И выстрелил из пушки» (Любишь – не любишь, 22).

Как убеждает Толстая, сказки детства во многом адекватны сказкам культуры – вроде тех, которыми живет Марьяванна, или Симеонов из рассказа «Река Оккервиль», или Соня, или Милая Шура, или Петерс из одноименных рассказов. Сказочное мироотношение предстает, таким образом, как универсальная модель эстетического выражения индивидуального художественного мира. Причём вычлениется одна схема – это мир, в котором единственно и можно жить, спасаясь от одиночества, житейской неустроенности, кошмара коммуналок и т. п., но в самой структуре повествования об этом мире уже проявляются его десакрализация и разрушение. Если, например, в «Школе для дураков» Саши Соколова ребенок смотрит на мир сквозь кристалл мифа – вечного, ничем не отменяемого и именно оттого прекрасного, то у Толстой сказочность прежде всего конечна, эта эстетическая доминанта подчиняется онтологическому пессимизму.

Культурная ситуация в конце XX в. напоминает эстетику декадентов, в этом обнаруживается преемственность русской традиции, прерванная периодом советской истории. К тому же эти две исторические ситуации совпадают в ощущении кризисности, а самая главная из черт, роднящих декадентов и постмодернистов, – резкий антагонизм социальной действительности, неприятие сложившегося положения в искусстве и общественной жизни.

С социологической точки зрения термин «декадентство» применим для обозначения проявлений социально-психологического комплекса, свойственного всякому общественному классу, находящемуся в стадии упадка, особенно же нисходящему господствующему классу, вместе с которым приходит в упадок целая система общественных отношений. Примером советского декадентства (не эстетского типа, потому что это было проявление упадка не «высокой» классической, а «тюремно-имперской» культуры) в новейшей

истории России может служить так называемая «чернуха» 1990-х. Это понятие касается особого пессимистичного настроения с элементами патологического ужаса и паникерства, что было отражено в прессе, кинематографе и литературе.

Конечно, и в жанровой структуре сказки содержится память о конечности бытия, о пограничном состоянии, о близком соседстве загробного мира. Но традиционная фольклорная сказка как инициатическая структура обязательно возвращает героя к празднику жизни, либо утверждает смерть героя как результат нарушения ритуальных правил. У Толстой сюжет сказки всегда оборачивается путешествием в смерть, при этом герой не совершает поступков, или совершает, как Соня из одноименного рассказа, но этот поступок изначально подчинен структуре фикции, изначально смертен.

Итог интеллигентского мифа у Толстой – это безысходность. Неслучайно возникают образы сужающегося коридора – будущего, или круга как культурной формы застоя. «Мир конечен, мир искривлен, мир закрыт, и замкнут он на Василии Михайловиче» (51), «День был темный, пустой, короткий, вечер родился уже на рассвете» (52), «...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» (54). Это цитаты из рассказа, который так и называется – «Круг».

Тот же круг сдавливают жизнь Игнатъева из «Чистого листа», из этого порочного круга герой мечтает вырваться любой ценой, даже изъев из груди душу (то есть заведомо проиграв). Так, в образе Факира из одноименного рассказа особенно ярко проявляются все уровни мифологизации советской интеллигенции: вежливость, образованность, просвещенность и просветленность, магическая аристократичность. Этот образ – попытка вывести интеллигенцию на уровень максимальной воплощенности, сакральности и гиперболизации. Но автор делает это только с одной целью – разрушить образ. Вся система ценностей советской интеллигенции, всё, что ей дорого, всё, что даёт надежду, подвергается беспощадному разоблачению. «Прощай, розовый дворец, прощай, мечта!» (217).

Конечно, десакрализация становится возможной только потому, что миф советской интеллигенции разоблачается в том, что интеллигенция перестает быть хранительницей высших ценностей и обращается к мещанскому идеалу. Автор всё-таки сохраняет дистанцию по отношению к представленной реальности, как и по отношению к сознанию повествователя. «Кое-кто Филина втихомолку не одобрял, со всеми этими его перстнями, пирожками, табакерками; хихикали насчёт его малинового халата с кистями и каких-то будто бы серебряных янычарских тапок с загнутыми носами... А всё-таки позовёт – и бежали, и втайне всегда холодели: при-



гласит ли ещё? Даст ли посидеть в тепле и свете, в неге и холе, да и вообще – что он в нас, обыкновенных, нашёл, зачем мы ему нужны?..» (197). Здесь уровень автора не становится альтернативой мещанской уютности, ладности филинского быта: образ автора не строится как антитеза, он выполняет только функцию десакрализации.

В художественной системе Т. Толстой на уровне цитат возникает стабильный образ высокой культуры, сохраняющей некоторое ироничное отношение к реальности. В частности, в представленном отрывке возникает интертекстуальная связь с образом гоголевского Манилова. Причём психологический эффект безотчётной ассоциации создан за счёт сцепления табакерки и малинового халата. Во втором томе «Мертвых душ» возникает генерал Бетрищев в малиновом халате, чей облик рождает уважение и робость. Эти интертекстуальные аллюзии влияют на образ Филина, придавая ему смутную узнаваемость и одновременно сомнительность.

Расхождение между автором и героем всегда обнаруживается в конце рассказа. Такие финалы отчётливо представлены в «Петерсе», «Реке Оккервиль», «Круге», «Милой Шуре», «Пламене небесном», «Сомнамбуле в тумане». Эта структура воплощена и в целом в сюжете сборника рассказов. 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.

Именно такое мироощущение передано в образе автора Татьяны Толстой, который основан на парадоксальном сочетании демонстративной сказочности любого, и прежде всего авторского, времени и пространства, и постепенно открывающейся онтологической условности, которая не имеет исхода. Так выглядит и общий стиль постмодернистской прозы, которая ориентирована на игру с мифологиями творчества и представителями творческой интеллигенции. Трагизм ситуации радикален и обычен, он давно стал формой внутреннего смирения интеллигенции со своим положением.

Примечания

- ¹ Толстая Т. Река Оккервиль : сб. рассказов. М., 1999. С. 45. Далее цитируется это издание с указанием в скобках названия рассказа и страницы.
- ² См.: Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма : сборник. Вып. 5. Куйбышев, 1980. С. 39–54.
- ³ Там же. С. 48.
- ⁴ См.: Тимофеев Л. Образ повествователя, образ автора // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 248.
- ⁵ Литовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. С. 124.
- ⁶ Ермолин Е. Миф и культура. Ярославль, 2002. С. 19.
- ⁷ Кондаков И. Введение в историю русской культуры. М., 1997. С. 65.
- ⁸ Глебкин В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 91.
- ⁹ Лотман Ю. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 149.