

Витковская Л.В. (*Пятигорск*),

Мачавариани Н.В. (*Тбилиси*)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ОСОБЕННОСТИ ИДИОСТИЛЯ Т.Н. ТОЛСТОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ФАКИР»)

Конечно, нет и, понятно, не может быть универсальной модели создания языковой картины мира, но в истории искусства имеется множество теорий, методов и методик, литературно-эстетических течений и школ, которые определяют принципы, разрабатывают системы проблемно-тематического, сюжетно-композиционного, жанрового и лексико-стилистического построения художественного текста. При этом каждый автор останавливается на выбранных для себя критериях, вырабатывает особенный стиль и создает свое, отличное от всех других произведение.

В данном плане показателен рассказ Т.Н. Толстой «Факир» (1986) [7], который оправданно трактуется как своеобразный эстетический манифест писательницы, так как в нем выражены перемены по отношению к догмам реализма и к становлению постмодернистских приемов, среди которых наиболее распространенным оказывается интертекстуальность. Этот термин, введенный Ю. Кристевой [11], фактически дублирует понятие о диалогизме Бахтина, утверждавшего, что «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [1: 25].

«Факир» является уникальным произведением, в котором синтезировано многообразие приемов и методов различных художественно-эстетических направлений, сжившихся в искусстве к концу XX столетия. В основу его сюжета положена, на первый взгляд, обычная история отношений семейной пары, Гали и Юры, живущих на окраине Москвы, с их другом (правильнее сказать, знакомым) Филиным, вокруг которого царит наполненная волшебными превращениями и контрастными сопоставлениями атмосфера.

Сразу обращает на себя внимание противопоставление всего, что окружает Галю и Юру, живущих «за пределами окружной дороги», и образов «утонченной» культуры, составляющих мир Филина, «дворец» которого располагается «посредине столицы», т.е. фактически представлена антитеза «центр-окраина». Собственно, «мир окружной дороги» непосредственно вырастает из архетипа «край света».

Мир Филина действительно описан так, будто он воплощает культурный «центр», а сам Филин сравнивается с султаном, всесильным повелителем, даже с богом, и, конечно, с магом. Рисуя портрет Филина, автор особо выделяет ласкающий взгляд его «мефистофельских глаз», у него «брови дегтярные, прекрасные анатолийские глаза – как сажа, борода сухая, серебряная с шорохом». Вокруг него все исключительное, непривычное – коллекционные чашки, табакерки, старинные монеты в оправе («какой-нибудь, прости господи, Антиох, а то поднимай выше...»), «журчащий откуда-то сверху Моцарт», его гости на десерт едят «грейпфруты, начиненные креветками». Данная картина противопоставлена описанию существования в отдаленных районах города – это «вязкий докембрий окраин», «густая маслянисто-морозная тьма», предполагаемое соседство «несчастливого волка», который «в своем жестком шерстяном пальтишке, пахнет можжевельником и кровью, дикостью, бедой... и всякий-то ему враг, и всякий убийца».

Создаваемая мифологическая картина мира моделируется так, что периферия граничит с природным хаосом, а центр воплощает высококультурные образцы. Понятно, что сотворенный автором мифомир не объективен, он полностью локализуется прежде всего в сознании и речах Гали, составившей свой миф о Филине. Причем мифологизм Галиного восприятия историй Филина контрастно отличается от самих его рассказней, которые отчетливо приобретают характер сказки и явной пародии, в чем проявляется их игровая специфика. Как правило, обыгрываются элементы массовой советской культуры (получение секретов с помощью политического шантажа, погоня за сокровищами, проглоченными попугаем, партизанские подвиги,

эпизод из популярной серии «Жизнь замечательных людей»). Почти все легенды обязательно строятся на совершенно фантастических допущениях в виде той, что балерина тренированной ногой останавливает пароход, а фарфоровый сервиз в целости извлекается из сбитого одной пулей немецкого самолета. Показательно, что повествование организовано таким образом, будто фантастичность подобных допущений одновременно осознается и не осознается рассказчиком. Так, например, история о партизанине вызывает закономерную реакцию Юры: «Врет ваш партизан!.. Ну как же врет! Фантастика!», на что Филин возражает: «Конечно, я не исключаю, что он не партизан, а просто вульгарный воришка, но, знаете... как-то я предпочитаю верить».

Автор использует элементы сказочного описания при изображении квартиры «мага»: «Всюду синие шторы, витрины с коллекциями, по стенам развешаны бусы. Новые игрушки – табакерка ли с портретом дамы, упивающейся своей розовой голой напудренностью, бисерный кошелек, пасхальное, может быть, яйцо или же так что-нибудь – ненужное, но ценное». При этом Филин как бы дополняет необычность интерьера, он «тоже не оскорбит взгляда – чистый, небольшой, в домашнем бархатном пиджаке, маленькая рука отяжелена перстнем. Да не штампованным, жлобским, «зарупь пятьдесят с коробочкой», – зачем? – нет, прямо из раскопок, венецианским, если не врет».

Иногда в повествовании звучат нотки осуждения героя, предваряющие неожиданную развязку: «Кое-кто Филина втихомолку не одобрял, со всеми этими его перстнями, пирожками, табакерками; хихикали насчет его малинового халата с кистями и каких-то будто бы серебряных янычарских тапок с загнутыми носами». Но постоянно подчеркивается, что все интересное совершается в центре Москвы, в пределах Садового кольца. Именно здесь, «посреди столицы угнездился дворец Филина, розовая гора, украшенная семами и овами разнообразнейше, со всякими зодческими эдакостями, штукенциями и финтибрясами: на цоколях – башни, на башнях – зубцы, промеж зубцов

ленты да венки, а из лавровых гирлянд лезет книга – источник знаний (Явная аллюзия на слова М. Горького «Любите книгу – источник знания»).

Москва-столица является хронотопическим фоном, на котором разворачиваются все описываемые события: «Проспекты, темные метельные площади, пустыри, мосты и леса, и снова пустыри, и внезапные, голубые изнутри, неспящие заводы, и снова леса и летящий перед фарами снег». Сюда, в реальный городской пейзаж Т. Толстая помещает своего магического героя, изображенного в полном соответствии с канонами фольклора: «О, Филин! Щедрый владелец золотых плодов, он раздает их направо и налево, насыщает голодных и поит жаждущих, он махнет рукой – и расцветают сады, женщины хорошеют, зануды вдохновляются, а вороны поют соловьями». Его окружает все поистине сказочное, в том числе и дамы коллекционные – циркачка Аллочка, переименованная Алисой (видимо по ассоциации с героиней из «Страны чудес»), балерина с характерной фамилией Дольцева-Еланцева, в девичестве Собакина Ольга Иеронимовна, «по первому мужу Кошкина, по второму Мышкина». Ироническое обыгрывание [2; 9] мифа о «кошке-мышке», а также использование приемов парадокса в изображении круга гостей Филина (барда Власова, чревоугодника Валтасарова – чудо-крестьянина и др.) создает неожиданный напряженно-комический эффект и подготавливает печальный финал всей изящно выстроенной и поучительной истории. Оказывается, что красивый, обворожительный, бескорыстный, гостеприимный Филин «самозванец, что квартиру в высотном доме он снимает у какого-то полярника, и все вещички-то скорее всего не его, а полярниковы, а сам он прописан в городе Домодедово», «он просто притворялся, мимикрировал, жалкий карлик, клоун в халате падишаха». Теперь Галя посмотрела на него новыми глазами, оказалось, что он «маленький, торопливый, озабоченный», т.е. в конце рассказа герой «погибает» – в том смысле, что он разоблачен.

Интересно, что истории Филина определенным образом перекликаются с ассоциациями Гали, в начале относившейся к нему с обожанием, и с сюжетом

рассказа в целом. Если все реакции Гали, расценивающей свое существование как третьесортное бытие, различным образом варьируют невозможность преодоления границы между мифологической периферией окраин и, казалось бы, узаконенным центром культуры, то все истории Филина, по философскому замыслу автора, наоборот, демонстрируют комическую условность каких бы то ни было иерархических границ культуры как таковой.

Особого рассмотрения требует вопрос о языке рассказа «Факир», в которой органично сочетаются все пласты русского языка – от древнерусского («семя и овамо») до современного просторечно-разговорного («эдакости», «штукенции», «финтибрысы»), позволяющие автору широко разнообразить художественно-изобразительные средства для типизации характеров персонажей.

Филин у Т.Н. Толстой оказывается исключительным персонажем, с помощью которого автор пытается исследовать теоретические рассуждения о постмодернизме. Филин как творческая личность представлен «образцовым» постмодернистом, воспринимающим культуру, как и положено в постмодернизме, в виде бесконечного ряда симулякров, условность которых непрерывно обыгрывается. К тому же игровое сознание определяет особое поведение главного героя, приводящее к тому, что разоблачение Филина поражает Галю, но не самого Филина. Т.Н. Толстая строит повествование таким образом, что в конце рассказа развенчание Филина преподносится с точки зрения Гали и воспринимается как крушение ее мифа, Филин же старается выглядеть абсолютно неуязвимым, и это считается вполне закономерным, потому что сам он «обитает» вне мифа, его же цель – игра с мифом.

Финал рассказа по логике развития событий является вполне закономерным: Галя застаёт Филина за столом с белыми гвоздиками и он, по привычке, даже без всякой аудитории, под музыку Брамса, ест обычную треску, которую торжественно называет «судаком орли», а на Галины упреки, ничуть не смущаясь, в соответствии со своей стратегией, отвечает

невероятными байками об отпавших ушах полярника и об обиженном Гете.

Неслучайно именно с развязкой проявляется голос автора как особого внутритекстового образа. Сначала он звучит в унисон с Галиным сознанием, что подчеркивается сменой формы наррации: безличное повествование с ярко выраженным разноречием переходит в обобщенно-личную форму: «Мы стояли с протянутой рукой – перед кем? Чем ты нас одарил?». Затем, в последнем абзаце, в монологе автора обозначается его позиция («воспоем окраины») осуждения того самого кошмарного, антикультурного хаоса, который был воплощен в хронотопе «окружной дороги»: «А теперь – домой. Путь не близкий. Впереди – новая зима, новые надежды, новые песни. Что ж, воспоем окраины, дожди, посеревшие дома, долгие вечера на пороге тьмы. Воспоем пустыри, бурые травы, холод земляных пластов под боязливую ногой, воспоем медленную осеннюю зарю, собачий лай среди осиновых стволов, хрупкую золотую паутину и первый лед, первый синеватый лед в глубоком отпечатке чужого следа».

В трех последних абзацах «Факира», как и во всем рассказе в целом, последовательно осуществляется демифологизация мифа культуры и ремифологизации его осколков. Автор, представив художественно-философскую стратегию Филина, обнажает ее внутренний механизм, а новый миф, рождающийся в результате многочисленных преобразований, как бы «знает» о своей сотворенности и условности, т.е. о своей несбыточности. Но тогда получается, что это уже не миф, а сказка, в которой гармония мифологического мироустройства выглядит крайне условной и заменяется лишь эстетическим отношением к тому, что в контексте мифа представлялось хаосом и отрицанием порядка.

У Толстой именно в концовке, как правило, обнаруживается расхождение между автором и главным героем. Помимо «Факира», такие финалы можно найти в «Петерсе», «Реке Оккервиль», «Круге», «Милой Шуре», «Сомнамбуле в тумане», «Пламени небесном», Развязка всегда показательна для избранной автором формы художественной целостности.

Мир в прозе Толстой предстает как бесконечное множество разноречивых сказок о нем.

Многие исследователи раннего творчества Т. Н. Толстой чаще всего определяли главную проблему ее рассказов как противопоставление между мечтой и действительностью. Однако после «Факира» автор явно уходит от изображения романтизированного двоимирия и пытается осмыслить мир в полном единении реального и вымышленного, возвышенного и низменного, подлинного и фантастического. Подобное взаимодействие разноречивых аспектов в описании Т. Толстой окружающей действительности связывают с появившимися в ее прозе постмодернистскими тенденциями [4], т.е. она проявляет себя одновременно преемницей традиций русского критического реализма и демонстрирует освоение форм и принципов распространяющегося в русском искусстве постмодернизма. Литературоведы в начале XXI века имеют все основания утверждать: «Художественный метод Т.Толстой – реалистический с использованием элементов постмодернизма» [6] или: «Творчество Т. Толстой находится в одном ряду с выразителями той тенденции современной русской литературы, которая заключается в синтезе определенных черт реализма, модернизма и постмодернизма» [3].

Симптоматично, что «образцовый» герой рассказа «Факир» оказывается простым обманщиком. Фактически Т. Толстая создает новый миф об известных в русской классической литературе персонажах (5), в частности, о Чацком, позволившем ей воплотить народную мудрость о «калифе на час» и противопоставить ему образ обыкновенного, в определении Толстой [8], «нормального» человека, каким в конце концов осознает себя антипод Филина – Галя.

Таким образом, анализ рассказа «Факир» дает возможность оценить специфику поэтики Т.Н. Толстой, построенной на использовании современных возможностей нарратологии, интертекстуальности, мифологии и фольклора, игровых моментов и иронии, элементов фантастики и абсурда, что вместе с тем позволяет ей выработать особенный идиостиль.

Список литературы

1. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве //Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Ефимова Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой. Вестник Московского университета. Сер.9. Филология, – 1998. -№3. 120 с.
3. Зумбулидзе И. «Женская проза» в контексте современной литературы. Современная филология: материалы междунар. науч. конф. Уфа. 2011. С. 21-23.
4. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 3: В конце века (1986 – 1990-е г.г.) М.: Эдиториал УРСС, 2001.160 с.
5. Медведева Н. Повествователь и герой в рассказах Т. Толстой. Проблемы типологии русской литературы XX века. Межвузовский сборник научных трудов: ГУ им. М. Горького, 1991.
6. Славина В. В поисках идеала. М., 2005, 248 с.
7. Толстая Т. «На золотом крыльце сидели». М: Эксмо, 2012. 256 с.
8. Толстая Т. Маленький человек – это человек нормальный. Московские новости. 1987. №8.
9. Цуркан В. Игровое начало в творчестве Татьяны Толстой. Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. Сборник докладов международной научной конференции (Магнитогорск, 12-14 ноября 2003 года) – Магнитогорск. Изд-во МаГУ, 2003. – С. 486-491.
10. Швец Т. Мотив круга в прозе Т. Толстой. Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и постмодернизма. Ульяновск, 1998.
11. Кристева Ю. «Бахтин, слово, диалог и роман». Интернет-ресурс: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm>.(Дата обращения 5.05.2016).