



УДК 821.161.1.09«19»

ББК 83.3(2=Рус)5

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ АВТОРА В ПРОЗЕ Т. ТОЛСТОЙ

С.Ю. Воробьева

В статье анализируются возможные интертекстуальные связи романа Т. Толстой «Кысь» с корпусом теоретико-литературных текстов, рассматриваемых автором статьи как своего рода прецедентный текст, необходимый писателю-филологу для формирования своей эстетической и этической концепции при оценке мира культуры в эпоху позднего постмодерна.

Ключевые слова: авторская стратегия, интертекстуальность, палимпсест, постмодернизм, самоидентификация, цитата.

Автор – это только текстовая стратегия.

Умберто Эко

Изменение статуса художественной литературы в обществе неизбежно влечет за собой изменение авторской и читательской стратегий. Роман Т. Толстой «Кысь», созданный на самом рубеже тысячелетия, – произведение, несомненно, знаковое, отражающее не только сознание современного человека, но и его собственную рефлекссию над этим сознанием. Сложно организованная ткань романа, написанного профессионалом-филологом, содержит многочисленные аллюзии не только содержательного, но и формального свойства, что позволяет отнести это произведение к экспериментальной прозе и заставляет посмотреть на него не только с точки зрения филологических инноваций, но и в аспекте традиции. Постижение своеобразия поэтики и проблематики прозы писательницы-филолога невозможно без обращения не только к широчайшему литературному контексту, но и к литературоведческому, рефлексиями над которым также отмечено творчество Т. Толстой,

позиционирующей себя как художник-постмодернист.

Уже название романа тесно связано, на наш взгляд, с филологическим интертекстом: Т. Толстая как будто следует известной сентенции У. Эко о том, каким должен быть «идеальный заголовок» [10, с. 5–12]: «Кысь» вполне сравнима с абсолютно «непрозрачным» для читательских ожиданий «Именем розы». С другой стороны, заглавие, как в классическом образце, смыкается с развязкой, финальными событиями жизни центрального персонажа романа Бенедикта, образуя традиционное «композиционное кольцо»: от страха перед «внешней» кысью – к ужасу перед «кысью» в себе.

Но этот, в общем-то, «азбучный» для романистов сюжетный хиазм оборачивается тоже своего рода «обманом» читательских ожиданий о принципиальной новизне якобы обещанных финальных открытий. Автор-трикстер «играючи» уже намекал на этот обман «азбучными» названиями глав. В контексте «Кыси» эта мысль получает новые смысловые приращения: «простые» истины единственные проходят, не меняясь, через века, природные и социальные катаклизмы как некий гештальт, уже потому, что их проще сохранить в памяти.

Поиск иных образов для целостности, отрицающей сам закон целостности, – одна

из основных эстетических задач, которые неизбежно возникают перед художественным сознанием постмодерниста. Своеобразие этой категории применительно к литературе постмодерна подробно исследовано М. Липовецким. Ссылаясь на замечание Доуве Фоккема о том, что именно метафора «палимпсест» наиболее точно характеризует постмодернистский текст, он пишет, что оригинальность, новизна теперь видятся в осмыслении уже сказанного, а «культурный контекст, воплощенный в интертекстуальности, больше не является *материалом* для авторских манипуляций (как это было в модернизме и авангарде), он преобразуется в единственно возможную *содержательную форму*, определяющую логику художественного мировосприятия» [5, с. 13].

Именно палимпсест Т. Толстая вполне наглядно превращает в развернутую метафору, подразумевающую особый тип текстовой стратегии, итогом которой становится создание постмодернистской «ризомной целостности». Читателю, не удовлетворенному простеньким и вторичным по сути повествованием о губительных последствиях ядерного катаклизма, как будто предлагается разобраться в многочисленных смысловых пересечениях, ассоциациях и наслоениях, понять, что все-таки происходит, и, наконец, попытаться вывести комплекс неких конструктивно значимых идей. Иными словами, читателю настойчиво предлагается «углубиться до творческого ядра личности автора» (Бахтин), которое и есть единственное и достаточное основание целостности художественного произведения.

Художественное пространство романа Т. Толстой тоже своего рода текст-палимпсест. Ключ к такому прочтению автор «вручил» единственному, пожалуй, в пространстве романа положительному персонажу – Главному Истопнику и интеллигенту Никите Ивановичу, мечтающему «вернуться к истокам» и призывающему «голубчиков» начать реальные раскопки на месте предположительного захоронения культурных сокровищ (пример реализованной метафоры). Таким образом, в пространстве романа возникает центр, который согласно Ж. Деррида, являет себя не в «виде определенного места, а в виде функции, центр как не-место (*non-locus*), где идет бесконеч-

ная игра бесчисленных замещений знаков» [3, с. 48]. Череда названий изображенного в романе локуса, восходящего к реальному топониму (Москва), превращает пространственную точку в функцию. Федор-Кузьмичск воспринимается как центр и самими «центристами» – «голубчиками», и читателями, знающими о существовании Москвы-центра. Деконструкция оппозиции «центр – периферия» ведет к «азбучному» выводу о призрачности величия и неизбежности упадка всех исторически существовавших центров: Рим – Византия – Москва – Федор-Кузьмичск... Т. Толстая неслучайно заканчивает свой роман перечислением тоже своего рода «центров», связанных, видимо, с работой над текстом «Кыси», где в одном ряду, как следствие еще одной деконструкции, оказываются мир реальный и выдуманный: «Москва – Принстон – Оксфорд – остров Тайри – Афины – Панормо – Федор-Кузьмичск – Москва» [8, с. 325]. Изменяется и традиционное для таких финальных географических ссылок местоположение: автор перемещает этот топонимический ряд в текст самого романа, лишая его таким образом «рамочной» функции. На наш взгляд, это еще один «ключ» к пониманию текстовой стратегии автора. Он, возможно, также отсылает к рассуждениям Ж. Деррида, посвященным категории «центр», столь важной для структурализма. В сфере классической мысли «центр» – это сердце целостности, который в то же время не принадлежит ей и может находиться где угодно: «центр не есть центр». Поэтому концепция централизованной структуры «есть, по сути, концепция обоснованной игры, предполагающей некую фундаментальную неподвижность и надежную прочность, которые исключены из самой игры» [3, с. 49].

В романе Толстой эта «классическая» структура воплощается в системе жестких правил, регламентирующих общественный и частный быт Федор-Кузьмичска. Кастово-сословное разделение населения на «голубчиков», «кохинорцев», «холопов» и «перерожденцев» продолжает властную вертикаль: Набольший Мурза – малые мурзы – главный истопник – санитары. Порядок, установленный раз и навсегда, строится не только на «тоталитарном» страхе, который распространя-

ется на всех, но и на добровольном и сознательном принятии его норм большей частью населения, «голубчиками» (или «участниками игры» в рассуждениях Ж. Деррида).

Писательница не стремится в романе к «надсобытийности», создавая, по сути, произведение с «открытой» структурой, активизируя рецепцию текста за счет ряда приемов. Во-первых, благодаря многочисленным отсылкам к интертексту, во-вторых, прибегая к несобственно-прямой речи, которая позволяет Т. Толстой максимально уменьшить дистанцию между «Я» автора и «Я» героя, но при этом не допустить их сращивания, идентификации. Кроме того, именно эта речевая манера структурно соответствует архаическим повествовательным формам, фиксирующим «субъектно-объектное единство», расшатывание которого приводило, по мнению О.М. Фрейденберг, к тому, что «в самом этом “я-рассказе”, в активном “я”, лежит пассивное “я”, ставшее предметом повествования» [9, с. 16]. Именно это максимальное «сращивание» (но без идентификации) автора и героя приводит к стилизации повествования под «архаику» на самом глубинном, структурном уровне, что уже ставит под сомнение мысль о пародии или подражании (неслучайно уже в аннотациях на роман говорилось, что Т. Толстая «изобрела» для него специальный язык, то есть признавался факт возможности перевоссоздания писательницей-филологом языковой системы в целом); этот же прием снимает с повестки дня задачу «ценностного завершения» как самого героя-рассказчика, так и созданного в романе мира в целом, то есть допускает их принципиальную незавершенность. Способна ли культура, «как ненаследственная память поколений» (Лотман), к самосохранению и самовозрождению, если от нее осталось лишь значительное количество фрагментов и если отсутствует сознание, способное воспроизвести ее целостность? Этот вопрос прочитывается в сюжете романа, в подтексте которого звучит его деконструированный вариант: надо ли это делать? и не содержится ли в словосочетании «возрождение культуры» неразрешимого противоречия? Изображая мир с двух противоположных по отношению к событию Взрыва временных точек, Т. Толстая как будто иллюстрирует концепцию Ю.М. Лотмана о двух типах культуры, задава-

ясь целью выявить непреходящие ценности, безотносительные истины. Согласно концепции ученого, эти истины сакрализируются в рамках культур, которые ориентированы на письменность и в которых господствующим текстом будет цитата [6, с. 325]. Здесь они прочитываются как примитивные и неожиданно мудрые, как знак возвращения к истокам, «умной старине». Неслучайно эстетизм в своих крайних формах зачастую приходит к редукции формы, порождает примитивизм. В культурах же «второго» типа, ориентированных на устную речь, эти «простые» истины воспринимаются как трансцендентные откровения, как «инсайт», и поэтому также сакрализируются.

В романе Т. Толстой открытия и откровения – часть прежней, «довзрывной» культуры – монополизированы властью (Набольшим Мурзой). Он отпускает их замершим в восторге «голубчикам» порционно, с «разумной экономией», в итоге пространственно-временные параметры, культурные и социальные категории, элементы речевой коммуникации предстают в сюжете как нагромождение «обломков существовавших некогда дискурсов» (Ж. Женетт), скрепленных сюжетной схемой. Таким образом, уже на этом, фабульном, этапе формирования пространственно-временного континуума романа автор разграничивает два возможных созерцательных ракурса, два центра наблюдения за происходящим. Это точка зрения «голубчиков», знающих о Взрыве и причинах его только из предания, мифа как о *начале* истории их «цивилизации», и точка зрения читателя, находящегося в препозиции и тоже знающего о Взрыве гипотетически, но уже как о возможном *итоге* развития цивилизации. Автор же, совмещая в себе эти точки зрения, обладает тем необходимым романисту избытком знания, всеведением, позволяющим ему занять позицию венаходимости, к которой он и «подтягивает» своего читателя.

Сочетание этих разных позиций создает в романе особый повествовательный объем, утверждающий легитимность полифоничного, релятивистского восприятия мира, где ни одна из точек зрения не является достаточно избыточной, чтобы «поглотить» остальные и претендовать на статус незыблемой истины. К сложившейся картине, на наш взгляд, вполне применим тезис М.М. Бахтина, утверждав-

шего, что «на основе нового соседства вещей должна раскрыться новая картина мира, проникнутая внутренней реальной необходимостью... разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом» [1, с. 319]. В «Кыси» Т. Толстая довольно часто прибегает к рефлексиям над «бахтинским» текстом. Так, например, в нем практически не обозначен хронотоп дороги, на огромное значение которого литературе указывал ученый [там же, с. 248]. Замкнутость личностного пространства Бенедикта – как внешнего (*ограниченного мирком Федор-Кузьмичска*), так и внутреннего (количество книг в библиотеке все-таки конечно) – снимает актуальность хронотопа дороги. В связи с этим актуализируется характерный для поэтики Ф.М. Достоевского мотив тупика: герою «некуда идти» в этом мире, некуда развиваться духовно, так как у него нет ключа-кода к сохранившимся текстам прежней, дозврывной культуры. Вследствие этой подчеркнута вынужденной пространственной ограниченности перестает быть актуальным характерная и сюжетная динамика. Формируется особый тип художественного пространства – «бытовое». Это, во-первых, отвечает описательным задачам, которые ставит перед собой антиутопия: изобразить в подробностях мир, возникший после катастрофы. Во-вторых, Т. Толстая вновь как бы иллюстрирует тезис М. Бахтина: «Быт – это преисподняя, могила, где солнце не светит и звездного неба нет. Быт дается как изнанка подлинной жизни. В центре его – непристойности» [там же, с. 279]. Складывается устойчивое ощущение, что Т. Толстая последовательно воплощает основные положения ученого в романном сюжете: в центре бытового пространства Бенедикта действительно «непристойности». В словах Варвары Лукинишны, зазывающей его на интеллигентские кухонные посиделки, Бенедикт «прочитывает» приглашение к оргии; семейное счастье оборачивается для него все более тяжким выполнением супружеского долга, а лапушка-Оленька превращается в расплывшуюся похотливую самку.

«Мир интересует постмодернистов как форма нашего знания о нем и предстает как реальность знаков – текстуализируется, семиотизируется, актуализируется как виртуаль-

ность-гиперреальность», – пишет Е.Б. Скоропанова [7]. Семиотическое поле романа Т. Толстой действительно отмечено пересечением, наложением двух симулятивных парадигм друг на друга: для сознания читателя симулякрами оказываются «грибыши», «огнецы», «хлебеда», «Набольший Мурза» и весь Федор-Кузьмичск, а для сознания голубчика Бенедикта такими симулякрами оказываются «ФЕЛАСОФИЯ», «ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ», «МОГОЗИНЫ», «ОСФАЛЬТ», «ТРОДИЦЫЯ», пришедшие в его жизнь из дозврывной культуры. Оба ряда пересекаются, накладываются друг на друга, что порождает мысль об их принципиальном тождестве. В итоге они создают в сумме новую гиперреальность, вследствие чего воссозданный в романе мир (как до-, так и после-взрывной) оказывается подобен тому образу современности, который Ж. Бодрийяр назвал эрой «тотальной симуляции, где повсюду обнаруживается симуляционный характер социальных и культурных феноменов» [2, с. 37].

Тотальная симуляция в жизни и в искусстве – эта тема прочитывается в романе Т. Толстой, последовательно соблюдающей постмодернистский «рецепт»: есть мир, который превратился в текст (романное пространство действительно сужается до библиотеки-текста); есть примитивно-неискушенное сознание, не отягощенное рефлексией над сакральностью авторского слова и вырабатывающее собственную систему «ценностей»; и, наконец, отсутствует авторитетное, способное упорядочить этот мир слово («эсхатологическая усталость» интеллигенции, ее самоустранение из процесса просвещения «голубчиков» навсегда закрывают им путь к утраченной «дозврывной» культуре). Но над всем этим царит всевидящее око автора, иронически обыгрывающего ситуацию и предлагающего читателю увидеть в истории отечественной культуры бесконечную череду «прецедентных текстовых пластов» и отнести к «взрывам» как неизбежным событиям, кардинально сменяющим вектор ее развития.

Есть мнение, что именно Деррида, выработав концептуально новую методологию понимания текста, смог приблизиться к созданию более-менее адекватного языка саморепрезентации постмодернизма [4, с. 15]. Писательница-филолог Т. Толстая создает роман, где подвергает рефлексии саму рефлексию

над текстом, по сути, деконструируя сам принцип деконструкции и замыкая таким образом некий круг исторического развития в искусстве: от рефлексии над миром и собой – к рефлексии над текстом, и затем – к рефлексии над самой рефлексией. Выработав прием, обнажающий «азбучную» истину о бессилии критики перед лицом постмодернистского текста, который «сам себя судит», Т. Толстая вслед за У. Эко предлагает «поиграть добродушному читателю в ее игры» [10, с. 49].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр. – М.: Ad Marginem, 2001. – 317 с.
3. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке / Ж. Деррида // Современ-

ная литературная теория: антология / сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 46–69.

4. Курицын, В. Н. Русский литературный постмодернизм / В. Н. Курицын. – М.: ЮГИ, 2000. – 246 с.
5. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография / М. Н. Липовецкий; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
6. Лотман, Ю. М. Письма. 1940–1993 / Ю. М. Лотман. – М.: Яз. рус. культуры, 1997. – 800 с.
7. Скоропанова, Е. Б. Эстетическая парадигма современной русской литературы / Е. Б. Скоропанова // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы Международ. науч.-практ. конф. – Электрон. текстовые дан. – Режим доступа: www.hore.pperm.ru. – Дата обращения: 20.12.2011. – Загл. с экрана.
8. Толстая, Т. Н. Кысь / Т. Н. Толстая. – М.: Эксмо, 2005. – 367 с.
9. Фрейденберг, О. М. Образ и понятие / О. М. Фрейденберг // Бройтман, С. Н. Историческая поэтика: хрестоматия-практикум / С. Н. Бройтман. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – С. 15–29.
10. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 98 с.

REFLECTION AS A MEANS OF PHILOLOGY AESTHETIC SELF-IDENTIFICATION OF THE AUTHOR IN PROSE T. TOLSTAYA

S. Yu. Vorobyeva

The article analyzes possible intertextual connection between the novel “Slynx” by T. Tolstaya and the body of theoretical literary texts, considered by the author as a precedent text, necessary for the formation of the writer’s aesthetic and ethical concept in the evaluation of the world culture in the era of postmodern.

Key words: author’s strategy, intertextuality, a palimpsest, postmodernism, identity, quote.