

А.В. Грешилова

Культурная парадигма мифа в прозе Т.Н. Толстой

Аннотация: В статье анализируется культурная парадигма мифа в творчестве Т. Толстой. Автор статьи показывает сложное отношение писательницы к мифу и неоднозначность статуса самих мифологических образов. При том что большая их часть носит явно игровой характер, в прозе Толстой обнаруживаются и примеры онтологизированных мифологических образов, при создании которых частично используется модернистская модель: в статье рассматриваются такие персонажи, как кыс из одноименного романа и Сирин из рассказа «Свидание с птицей». С другой стороны, даже с этими образами оказываются связаны комические эпизоды, частично дискредитирующие онтологический статус мифа. Подобное сочетание мифологизации и демифологизации рассматривается в статье как свойство постмодернистского художественного мышления.

Ключевые слова: культурная парадигма, миф, мифологизация, демифологизация, постмодернизм, онтологический статус, Т. Толстая

Abstract: This article is devoted to the analysis of culture paradigm of a myth in T. Tolstaya's creation. The author of the article shows complicated attitude of the writer to the myth and ambiguity of the status of mythological images. In spite of the fact that the most part of it isn't written in a serious manner, in the prose of Tolstaya there could also be found examples of ontologization of the mythological images, which are created with the help of modernism's model, two characters are considered in the article: kys from an eponymous novel and Sirin from the short story «Svidanie s ptitcey» («The Meeting with a Bird»). But these images turn out to be linked with the comic episodes, which particularly discredit the ontological status of the myth. This combination of mythologization and demythologization are considered in the article as the typical trait of postmodern art.

Key words: culture paradigm, myth, mythologization, demythologization, postmodern art, ontological status, T. Tolstaya

Литературоведы и критики по-разному рассматривают миф в творчестве Татьяны Толстой: и как аллегорию (Н. Литвинова), и как художественный символ (О.А. Пономарёва), и как порождение воображения персонажей (О.Е. Крыжановская). Все эти интерпретации, в принципе, не противоречат текстам, но в то же время требуются более обобщающие концепции, поскольку предложенные рецептивные модели оказываются несостоятельными при более детальном анализе ху-

дожественных произведений Толстой или при обращении к прямым высказываниям автора о мифе. Например, в одном из своих недавних интервью Толстая сначала обозначает дискурсивные практики русского человека «из народа» как мифотворческие: «Это <...> мифотворческая, мифопорождающая деятельность как она есть»¹. А затем автор признает, что такое мышление отчасти присуще и ей самой, что, конечно, не соответствует представлениям о мифе у Толстой только как аллегории, символу или иллюзии: «Что там [на Западе] страшно? Ты понимаешь, что ты – шаман на каком-нибудь корпоративе у финансистов. Примерно так чувствуешь себя на Западе. <...> как только доходит до <...> разговора вроде нашего с вами про <...> пассионарность и колдовство, – всё. <...> Они глаза потупляют, отводят в сторону – неудобный разговор. А здесь удобно. <...> Вот у нас тетка подъезд моет, убирает – с ней можно вести эти разговоры. Она кретинка полная, претендент на шапочку из алюминиевой фольги, но если я скажу ей что-то в этом плане – я получу полное понимание»².

Подобное полусерьезное-полуироничное отношение к мифу по преимуществу связано с постмодернистской, а не с модернистской парадигмой. Во-первых, ирония как таковая не является наиболее характерным для модернизма модусом. Не случайно Михаил Эпштейн неоднократно говорит о преобладающей «“серьезности” современного проекта»³. Во-вторых, если говорить в этом контексте именно о мифе, то Марк Липовецкий пишет о том, что «мифологизм – узнаваемо модернистский тип художественного мышления. В постмодернизме мифологизация либо полностью заменяется демифологизацией, либо неразрывно и неразличимо сплетается с ней»⁴.

В творчестве Толстой это можно наблюдать в тексте романа «Кысь». Толстая создает в «Кыси» многочисленные деонтологизированные мифологические образы: например, этиологический миф чуженина-«чеченца» о причине смены дня и ночи. По версии «чеченца», день сменяется ночью в зависимости от того, куда плывет по небу рыба-голубое перо [10]⁵. Или миф о смене лета и зимы: на большом дереве с белыми цветками живет мифологический персонаж с выразительным именем «мороз». Когда он «засвищет» [10], белые цветки срываются с дерева, – по мнению «чеченца», это и есть снег, знаменующий приход зимы.

Рассказывают «чеченцы» и ряд деонтологизированных мифов о нечисти – так их называют сами голубчики. Наиболее разработан миф о русалке, «что на заре кулдычет водяные свои песни» [13], смертельные для слушателя, а также о лешем. Рассказ о встрече с лешим дан по преимуществу с перцептивной точки зрения Бенедикта, для которого миф – сфера сакрального, и хотя Бенедикт «мал был да глуп, но слушал во все уши» [9]. Авторская же точка зрения на этот миф, деонтологизированная в данном контексте, выражается текстуально. Встреча вызывает у «чеченца» ужас, но в образе самого лешего отсутствуют детали, которые вызвали бы отвращение и наводили бы на мысль о реальной угрозе для жизни. Леший «небольшой» [13], «весь будто из старого сена сваян» [13], «глазки красным горят» [13], «ладошами по земле притупывает да приговаривает: тьяпа-тьяпа, тьяпа-

¹ Толстая Т.Н. Легкие миры. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. С. 435.

² Там же. С. 464–465.

³ Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 299.

⁴ Липовецкий М.Н. Голубое сало поколения или два мифа об одном кризисе // Знамя. 1999. № 11. С. 214.

⁵ Здесь и далее цифры в квадратных скобках означают ссылку на страницу издания: Толстая Т.Н. Кысь. М.: Эксмо, 2009.

тяпа, тяпа-тяпа» [13]. Даже такая примета представителя потустороннего мира, как руки вместо ног, смягчается с помощью ласкового разговорного слова «ладоши» [13], нелепого звукоподражательного «тяпа-тяпа» и просторечно-детского «притупывает». Контраст между ужасом рассказчика и игровой стилистикой образа – признак авторского ироничного отношения к фигуре лешего.

Подобные комические эпизоды оказываются связаны и с одним из центральных мифологических образов романа – демонической кысью. Образ кыси демифологизируется в ситуации, например, внутреннего монолога Бенедикта, после того как семья сказала ему, что он – кысь: «Видать плохо, но видно же: голова же круглая, хоть волосья и поредевши; уши же на месте, борода, нос там, глаза. Нет, я человек! <...> Ополоснул морду водой» [315]. Авторский тон ироничный: подобрана грубо-просторечная лексика, почти отсутствующая, например, при описании кыси, которая предстает перед внутренним взором Бенедикта в первой половине романа. Далее ирония усиливается: Бенедикт вдруг пугается, что он кысь, поскольку у него был хвост, и при мысли об этом его рвет канарейками. Описание же самой кыси помещается в контекст детски-комичных причитаний Бенедикта: «Я не хотел, нет, нет, нет, не хотел, меня <...> окормили, поймали, запутали, смотрели в спину! Это все она – нет ей покою... Подкралась сзади – и уши прижаты, и плачет, и морщит бледное лицо <...>... Да, это она! Испортила меня, а-а-а-а, испортила! Может, мне все только кажется» [315]. Миф о кыси здесь лишается своих мистически-жутких красок.

Такого рода эпизодов с кысью в романе немало. Но, с другой стороны, на текстуальном уровне Толстая выражает и серьезное отношение к кыси: тонко разрабатывает само «вселение» в героя романа этого мифологического существа, притом что финал этого «вселения» писательница изображает трагически. Постепенно автор начинает использовать в отношении кыси и Бенедикта практически одинаковые словосочетания и даже целые отрезки текста. Герой не только приобретает черты поведения и психологии кыси, но даже заимствует деталь ее портрета – плоскую голову. Если, помимо текстуального уровня, учесть и авторскую аксиологию, можно сделать вывод, что кысь является мифопоэтической объективацией метафизического зла и обладает онтологическим статусом.

Неоднозначным является авторское отношение к мифу и в ранних текстах Толстой. Наиболее показателен в этом контексте рассказ «Свидание с птицей». В рассказе, так же как и в «Кыси», создано множество очевидно деонтологизированных мифов: загадочная Тамила рассказывает замороженно слушающему Петю, как она «жила на стеклянной голубой горе с неприступными стенами, на такой высоте, откуда виден весь мир, до четырех столбов с надписями: “Юг”, “Восток” “Север”, “Запад”»⁶, что «ее украл черный дракон»⁷, что «если сто тысяч лимонных косточек собрать и бусы нанизать, можно полететь»⁸. Текстуальных свидетельств того, что Тамила сама относится к своим рассказам серьезно, нет. В финале рассказа и мальчик разочаровывается в истинности мифологических сюжетов: Петя решает, что все мифы – «ложь»⁹, когда видит, что Тамила сняла охранное кольцо и не рассыпалась черным порошком, как предрекала. Затем Петя становится свидетелем интимной близости между Тамилей и дядей Борей, представителем низо-

⁶ Толстая Т.Н. Река Оккервиль. М.: Эксмо, 2002. С. 64–65.

⁷ Там же. С. 65.

⁸ Там же. С. 6.

⁹ Там же. С. 76.

вой культуры. Из-за соединения мира циничного позитивиста дяди Бори с миром Тамилы, носительницы знания, сакрального для Пети, в сознании мальчика происходит окончательная профанация мифологической действительности: «Мертвое озеро, мертвый лес <...>. <...> мертвый, пустой мир пропитан серой, сухой, сочащейся тоской. Все – ложь»¹⁰. Рассказ вроде бы заканчивается позитивистской демифологизацией.

Но автор прямо отвечает своему герою: «Птица Сириин задушила дедушку. Никто не уберется от судьбы. Все – правда, мальчик. Все так и есть»¹¹. Получается, что серьезно к мифу относится только сама писательница, причем именно к мифу о Сириин.

Но Сириин в рассказе не является древним мифологическим образом. Аутентичная Сириин – это райская полуженщина-полуптица, чье прекрасное пение так или иначе доводит человека до смерти: так «нарицают райскую птицу <...> от главы до пояса состав и образ человек, от пояса же птица; <...> кому послушающую гласа ея, забывати все бытие се и отходити в пустыня по неи и в горах заблуждышу умирати»¹². Тамилла же сначала частично восстанавливает хтонический уровень этого мифа: образ птицы Сириин восходит к «древнегреческим сиренам»¹³, которые заманивают своих жертв пением. Так и Сириин в рассказе лишена черт райской птицы и является хищным демоническим существом: она охотится за умирающим дедушкой. Затем Тамилла частично переосмысляет мотив смерти – и Сириин становится воплощением сил судьбы: «Это <...> птица смерти. Ты ее бойся: задушит»¹⁴.

Доказательством серьезного отношения писательницы к Сириин является и текстуальное сходство этого персонажа с кысью. Сходство заключается не только в том, что оба мифологических образа авторские. Во-первых, они схожи функционально: Сириин, как и кысь, – существо хищное, живет в лесу на ветвях деревьев, но настойчиво преследует свою жертву, прилетая из леса к дому и пытаясь в него проникнуть. Хотя, конечно, не стоит их отождествлять: кысь – мистическая проекция зла как жизненной стратегии, выбранной Бенедиктом, Сириин же мистическая проекция безличного зла, механизмов «судьбы», вообще важных для Толстой. Во-вторых, они схожи внешне: у обоих существ закрыты глаза, поэтому они одинаково поводят головой и принимают: «Ветер согнал с ветвей птицу Сириин, и она <...> прилетела к дому и принималась, поводя треугольным личиком с закрытыми глазами: нет ли щели?»¹⁵ Так и кысь «соскочила с ветвей <...>, принимается» [101], «<...> летит в поэмке, вьется в метели <...>, подкрадывается к жилью, <...> глазыньки-то закрыла, чтоб лучше слышать» [102], «<...> поворачивается плоская головка, поводит из стороны в сторону» [102].

Все это позволяет признать Сириин и кысь мифологическими образами, созданными частично по модернистской модели.

Но на основании этого мифопоэтику Толстой нельзя обозначить как модернистскую. Во-первых, деонтологизированных образов больше, и даже с кысью, имеющей онтологический статус, оказывается связано достаточно много ирони-

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Белова О.В. Славянский bestiary. М.: Индрик, 2001. С. 226.

¹³ Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 438.

¹⁴ Толстая Т.Н. Река Оккервиль. М.: Эксмо, 2002. С. 68.

¹⁵ Там же. С. 74.

ческих эпизодов. Так что в целом демифологизация и в романе, и в рассказе явно преобладает над мифологизацией, тесно сплетаясь с ней.

Во-вторых, как пишет Марк Липовецкий, «константная черта постмодерного дискурса в позднесоветской культуре – <...> стремление работать так, как будто никакого соцреализма не было <...>. Неофициальная литература стремилась воспроизвести опыт модернизма и авангарда начала XX века. <...> Однако и в том и в другом случае в этих направлениях были ощутимы принципиально новые – постмодернистские – тенденции, которые, естественно, не были противопоставлены сопредельным эстетикам, но формировались скорее в результате – часто не контролируемых авторами – мутаций авангардных и модернистских принципов»¹⁶. Мифопоэтика Т. Толстой, которую писательница начала разрабатывать в 1980-е гг., очевидно представляет собой пример такой игры с прерванной традицией: Толстая создает иллюзию серьезного модернистского мифа, играя с ним и полудискредитируя его в глазах читателя.

Сведения об авторе:
Анна Валерьевна Грешилова,
аспирант
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anna V. Greshilova,
Postgraduate
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
annagreshilova@gmail.com

¹⁶ Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. XIX–XX.