

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Дальневосточный федеральный университет»

  
На правах рукописи

**ЛИ ЦЗЮНЬ**

**ТЕНДЕНЦИИ ОСТРАНЕНИЯ  
В РОМАНЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»**

Специальность 10. 01. 01 — русская литература

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель —  
доктор филологических наук, профессор  
Богданова Ольга Владимировна

Владивосток — 2015 .

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ .....  | 3   |
| ГЛАВА I. Теоретические аспекты понятия остранение .....   | 21  |
| ГЛАВА II. Концепция «послевзрывной» истории в романе «Кысь»:<br>аномалии хронотопа и алогизм констант «русского мира» ..... | 39  |
| ГЛАВА III. Остранение образной системы романа «Кысь» .....  | 79  |
| 3.1. Остранение образа главного героя Бенедикта .....   | 79  |
| 3.2. Остранение образов «учителей» и «наставников» Бенедикта —<br>Никиты Иваныча и Кудеяра Кудеярыча .....                  | 92  |
| 3.3. Остранение женских образов — Оленьки Кудеяровой и<br>Варвары Лукинишны .....   | 105 |
| ГЛАВА IV. «Лингвистический эксперимент» в романе «Кысь» .....   | 125 |
| 4.1. Остранение речевой формы повествования .....   | 127 |
| 4.2. Интертекстуальные включения как средство стилистического<br>остранения .....   | 145 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....  | 158 |
| БИБЛИОГРАФИЯ .....  | 166 |

## ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XX — XXI веков в русском культурно-историческом пространстве стал важным этапом, отразившим и ярко воплотившим в себе итоги недавних произошедших социальных изменений, которые имели место во всех сферах индивидуальной и общественной жизни России в перестроечный и постперестроечный периоды. Утрата целостности и органичности привычной жизни, вызванные качественно новыми общественными событиями конца XX — начала XXI века, повлекли за собой ослабление и разрушение глубинных причинно-следственных связей в обществе и сознании личности, в результате чего восприятие пространственно-временного континуума стало осознаваться как трагическое, хаотичное и дискретное, фрагментарно-мозаичное и окказиональное. Предчувствие будущих, грядущих трансформаций и осознание уже свершившихся и отразившихся в сознании общества драматических перемен со всей очевидностью и во всей полноте нашли свое отражение в художественно-эстетическом мировоззрении писателей, чутко реагирующих на живые и болезненные процессы современности.

В этой связи литературный процесс в России конца XX — начала XXI веков отличается удивительным многообразием как проблемно-тематических, так и поэтико-стилевых тенденций, отразившихся в характере воплощения идейных замыслов современных русских художников слова. И писатели-традиционалисты, и писатели-постмодернисты с особой остротой ощутили и воплотили в своем творчестве трагический настрой переломного времени, сумели по-своему отразить его образ в художественном тексте.

В условиях обостренно-болезненного художественного мировосприятия в современной русской литературе актуализировались тенденции и процессы авангардно-абсурдистского отображения и моделирования мирочувствования и миропостроения. Игровые

(пост)авангардные черты в большей или меньшей степени опосредуют творчество едва ли не всех современных русских прозаиков, среди которых могут быть названы имена А. Битова, Вен. Ерофеева, В. Маканина, Саши Соколова, Вик. Ерофеева, Д. Пригова, В. Сорокина, В. Пелевина, Л. Петрушевской, Л. Улицкой — и этот ряд может быть серьезно расширен.

Татьяна Никитична Толстая занимает в эстетическом пространстве русской литературы особое место — картина ее художественного мира сформировалась непосредственно под влиянием судьбоносных событий рубежа веков и, в свою очередь, ее творчество во многом определило лицо русской «современной классики». Художественные произведения Толстой привлекали к себе внимание с момента публикации самого первого ее рассказа — «На золотом крыльце сидели...» (1983) — и продолжают захватывать внимание читателей и критиков до настоящего времени, когда ею уже опубликованы повесть «Сомнамбула в тумане» (1988)<sup>1</sup> и роман «Кысь» (2000).

Творчество Татьяны Толстой относится к наиболее ярким явлениям в современной русской прозе. Появление ее первых рассказов вызывало большой интерес не только среди российских, но и зарубежных критиков, привлекло внимание исследователей к специфике ее постмодернистских техник и приемов. Важные постмодернистские составляющие прозы Толстой уже на раннем этапе ее осмысления выявили Н. Иванова<sup>2</sup>, П. Вайль, А. Генис<sup>3</sup>, В. Курицын<sup>4</sup>, М. Липовецкий<sup>5</sup>, Е. Гоцило<sup>6</sup> и др. До сегодняшнего

---

<sup>1</sup> К настоящему времени сформировалась устойчивая традиция восприятия «Сомнамбулы в тумане» с жанровой точки зрения не как рассказа, но как повести (см. работы Н. Б. Ивановой, О. В. Богдановой, Е. А. Аверьяновой и др.).

<sup>2</sup> *Иванова Н. Б.* Точка зрения: О прозе последних лет. М., 1988; *Иванова Н. Б.* Намеренные несчастливцы // Дружба народов. 1989. № 7. С. 238–241; *Иванова Н. Б.* Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8. С. 219–228; *Иванова Н. Б.* Скрытый сюжет: Русская литература на переходе через век. СПб.: Русско-Балтийский ИЦ «Блиц», 2003; *Иванова Н. Б.* Ускользящая современность: Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 30–53; и др.

<sup>3</sup> *Вайль П. Л., Генис А. А.* Городок в табакерке // Звезда. 1990. № 8; *Генис А.* Рисунки на полях: Татьяна Толстая // *Генис А.* Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999; и др.

дня тексты писателя вызывают устойчивый интерес со стороны критической и научной мысли: о прозе Толстой существует множество обзорных и аналитических критических статей, литературоведческих работ <sup>7</sup>, диссертационных исследований<sup>8</sup>, научных монографий<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> *Курицын В.* Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5; *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000 (2001).

<sup>5</sup> *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; *Липовецкий М. Н.* Паралогия русского постмодернизма // НЛО. 1998. № 30; *Липовецкий М. Н.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов. М.: НЛО, 2008; и др.

<sup>6</sup> *Goscilo H.* Paradise, Purgatory, and Post-Mortems in the World of Tatjana Tolstaja // *Indiana Slavic Studies*. 1990. № 5. P. 97–114; *Goscilo H.* Tolstain Times: Traversals and Transfers // *New Directions in Soviet Literature*. New York: St. Martin's Press, 1992. P. 36–62; *Goscilo H.* Perspective in Tatyana Tolstaya's Wonderland of Art // *World Literature Today: Russian Literature at a Crossroad*. A Literary Quarterly of the University of Oklahoma, 1993. Vol. 67. № 1. P. 80–90; *Гоцило Е.* Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенковой. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000; и др.

<sup>7</sup> *Невзглядова Е.* Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой // Аврора. 1986. № 10; *Жолковский А. К.* В минус первом и в минус втором зеркале // Литературное обозрение. 1995. № 6; *Грекова И.* Расточительность таланта // Новый мир. 1998. № 1; *Маркова Т. Н.* О некоторых аспектах динамики речевых форм в художественной прозе конца XX в. // Вестник ОГУ. 2002. Вып. 8; *Прохорова Т. Г.* Толстая Татьяна Никитична // Русская литература XIX–XX веков. Казань, 2006; *Богданова О. В., Аверьянова Е. А.* Мир и текст в «Сомнамбуле» Т. Толстой // Бронзовый век русской литературы: сб. ст. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2008; *Богданова О. В.* Бенедикт и Кысь в «Кыси» Т. Толстой // Сопоставительная филология и полилингвизм: Мат-лы IV Междунар. науч. конф. Т. 2. Аксеновские чтения (Казань, 26–29 нояб. 2013) / под ред. Т. Г. Прохоровой. Казань: Каз. ун-т, 2013. С. 170–180; *Богданова О. В., Богданова Е. А.* «Она была мечтой поэта...»: «Река Оккервиль» Т. Толстой. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2015; и мн. др.

<sup>8</sup> *Скаковская Л. Н.* Фольклорная парадигма русской прозы последней трети XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2004; *Крыжановская О. Е.* Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005; *Люй Цзююн.* Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005; *Любезная Е. В.* Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006; *Алгунова Ю. В.* Малая проза Т. Толстой: Проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006; *Высочина Ю. Л.* Интертекстуальность прозы Татьяны Толстой: на материале романа «Кысь»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2007; *Пономарева О. А.* «Диалогизм» романа «Кысь» Т. Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2008; *Ду Жуй.* Фольклоризм прозы Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2009; *Сергеева Е. А.* Поэтика рассказов Татьяны Толстой: сборник «Река Оккервиль» как художественная система: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2013; *Богданова Е. А.* Мотивный комплекс прозы Т. Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015; и мн. др.

<sup>9</sup> *Ерофеев Вик.* Русские цветы зла. М., 1997; *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; *Генис А.* Иван Петрович умер: статьи и расследования. М., 1999; *Гоцило Е.* Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000; *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте

По мнению специалистов, художественная проза Татьяны Толстой представляет собой своеобразное идейно-эстетическое единство, основанное на тематической и проблемной общности, на родстве образно-мотивной системы, в том числе «сквозного», пронизывающего все тексты образа автора-повествователя, на рече-стилевой и поэтико-языковой близости текстов. Об этом неоднократно писали Н. Лейдерман, М. Липовецкий, М. Эпштейн, Е. Гоцило, А. Генис, О. Богданова, Т. Прохорова, Т. Маркова и др.

Основными проблемами, которые интересуют Толстую-писателя, оказываются проблемы «вечные», т.н. «проклятые» вопросы русского бытия, т.е. вопросы жизни и смерти, вечности и сиюминутности, любви и ненависти, и ведущие среди них — проблемы столкновения мечты и реальности, взлета воображения и неизбежности его краха, высоты поэтического мирозерцания и приземленности бытовой прагматики. Неслучайно, по наблюдениям Е. В. Любезной, доминантной особенностью мотивной организации текстов прозаика является «использование бинарных метафорических концептов “святое — мерзостное”, “свет — тьма”, “огонь — пыль”, “море — скала”, “земля — небо”, “природа — люди”, “я — мы”, “память — беспамятство”»<sup>10</sup>. По словам Ю. В. Алгуновой, решение экзистенциальных проблем составляет ядро художественного повествования Толстой<sup>11</sup>.

Ведущим типом героя в прозе Толстой критика называет «маленького человека», *маленького* в прямом и переносном смысле — это, как правило,

---

современной русской литературы (60–90-е гг. XX в. — начало XXI в.). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004; Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2007; *Беневоленская Н. П.* Татьяна Толстая и постмодернизм. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2008; *Аверьянова Е. А.* Несказки Татьяны Толстой. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2012; *Богданова О. В., Аверьянова Е. А.* «Кысь» Т. Толстой: Герой и его «корни». Серия: «Анализ одного произведения». Вып. 64. СПб.: Филологич. фак-т, 2013; и мн. др.

<sup>10</sup> *Любезная Е. В.* Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. С. 7.

<sup>11</sup> *Алгунова Ю. В.* Малая проза Т. Толстой: Проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 4.

дети и старики, герои социально пассивные и ранимые, поэтически воспринимающие мир, но неизменно сталкивающиеся с разрушением грез и мечтаний, не желающие видеть противоречия между волшебным вымыслом и прозаической действительностью<sup>12</sup>. По словам А. Гениса, герои Толстой — «безумцы, умеющие обменивать вымышленную жизнь на настоящую», для которых «единственный способ спастись от разрушительного вихря “настоящей” жизни — не поверить в то, что она существует <...> вернуться в светлый круг ясных и чистых правил детства»<sup>13</sup>. По Генису, основная тема рассказов Толстой — «бегство в замкнутый мир, отгороженный от пошлой будничности прекрасными метафорическими деталями»<sup>14</sup>.

Доминирующее в рассказовом творчестве Толстой противоречие между вымыслом и действительностью формирует главный конфликт ее ранней прозы — конфликт между мечтой и реальностью, «детской необузданной фантазией, романтической мечтой о небывалом» и «глубоким ощущением неудачности жизни» (М. Липовецкий)<sup>15</sup>.

Характерной чертой повествовательной манеры Толстой критика называет субъективность, способность автора сблизиться с героем, сократить дистанцию между общим и частным, объективным и субъективным — и на этом основании достичь растворения собственно авторской позиции во внутренней речи отдельного персонажа. Т.о. основным приемом речестилевого построения произведений Толстой оказывается несобственно-прямая речь, в пределах которой смешивается «я» автора и «мы» героев, происходит наложение «внешнего» голоса автора и «внутренних» голосов персонажей.

Особенность раннего рассказового творчества Толстой составляет изысканная тонкость письма, внимание к емким средствам поэтизации

---

<sup>12</sup> О «маленьком человеке» в творчестве Толстой писали М. Липовецкий, В. Курицын, Н. Иванова, О. Богданова, Е. Гоцило, Н. Беневоленкая и др. В т.ч. см.: Булин Е. Откройте книги молодых // Молодая гвардия. 1998. № 3. С. 238.

<sup>13</sup> Генис А. Рисунки на полях: Татьяна Толстая. С. 68.

<sup>14</sup> Там же. С. 66.

<sup>15</sup> Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. С. 218.

прозы, умение ввести в эпическое повествование значительную долю лиризма и субъективизма. Художественная проза Толстой с первых рассказов поражала своей изысканной сложностью и необычностью поэтического ряда, новыми способами воплощения характеров и своеобразием речестилевой организации<sup>16</sup>. Критика неоднократно отмечала пристрастие Толстой к богатой образности, к владению системой емких сравнений и аллегорий, многозначной символики и авторски-своеобразной метонимии<sup>17</sup>. Обилие приемов поэтизации прозы (в т.ч. синтаксический параллелизм, градация и парцелляция, аллитерация и ассонанс и др.), задающих ритмическую организованность текстам, отмечали самые первые исследователи прозы Толстой<sup>18</sup>. «Словесный артистизм» (И. Грекова) и «неожиданность словесных сближений и сцеплений» (А. Генис), особый поэтически ритмизованный язык (М. Липовецкий) создают совокупность образных и стилистико-речевых особенностей, свойственных писателю, ее неповторимый и узнаваемый, индивидуальный авторский идиостиль<sup>19</sup>.

Поэтическая образность и тонкость письма Толстой позволили М. Эпштейну определить ее метод как «метафорический реализм»<sup>20</sup>. Н. Лейдерман и М. Липовецкий «кружева» прозы Толстой квалифицировали

---

<sup>16</sup> Грекова И. Расточительность таланта. С. 253–254; Маркова Т. Н. О некоторых аспектах динамики речевых форм в художественной прозе конца XX в. С. 126–129; Колядич Т. Татьяна Толстая и «женская» проза // Русская проза конца XX века. М., 2005. С. 333–335; и др.

<sup>17</sup> Как отмечали П. Вайль и А. Генис, метафора в творчестве Толстой выполняет не только изобразительную функцию, но является важным сюжетообразующим элементом, благодаря которому в рамках одного рассказа можно обнаружить множество микросюжетов и подсюжетов (Вайль П., Генис А. Городок в табакерке. С. 148). Метафора Толстой «может редуцироваться либо, напротив, разворачиваться в “гофмановский набросок”, “готический пейзаж” или “кубистический натюрморт”» (Там же).

<sup>18</sup> Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой. С. 111–120; Грекова И. Расточительность таланта. С. 253–254.

<sup>19</sup> Уже самые первые исследователи отмечали способность Толстой использовать в конструкции художественной речи только одну часть речи — например, прилагательного или глагола. «Бросается в глаза изобилие прилагательных; они скапливаются в больших количествах, теснятся, налезает друг на друга, иной раз друг другу противоречат, сталкиваются с существительными в парадоксальных сочетаниях...» (Грекова И. Расточительность таланта. С. 253).

<sup>20</sup> Эпштейн М. Н. Литературные движения. Метареализм. Концептуализм. Арьергард // Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 127.

как «необарокко»<sup>21</sup>. О. Богданова писала об «артистической» прозе Толстой, уходящей своими корнями к «игровой прозе» В. Набокова, М. Булгакова, Ю. Олеши и др.<sup>22</sup>.

Своеобразный «поток сознания» — «поток воспоминания» — героя (или автора-повествователя), наследуемый Толстой от модернистской поэтики начала XX века (наблюдение М. Липовецкого, Е. Гоцило и др.), обуславливает фрагментарность и мозаичность композиционного построения ее текстов. Исследователи творчества Толстой неоднократно отмечали такую особенность ее поэтики, как «перенос акцента с целого на деталь и/или фрагмент»<sup>23</sup> и, как следствие, выразительность и самодостаточность детали в художественном повествовании, метонимичное равноправие ее с целым образом или отдельным подсюжетом<sup>24</sup>. Отсюда — сквозной сюжет повествования строится у Толстой как сплетение отдельных самостоятельных мотивов<sup>25</sup>, доминирующих в тексте (как в музыкальном произведении) гармонично попеременно<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. М.: ИЦ «Академия», 2003. Т. 2. С. 422.

<sup>22</sup> Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. С. 239.

<sup>23</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 2. С. 422.

<sup>24</sup> Вайль П., Генис А. Городок в табакерке. С. 146–148; Грекова И. Расточительность таланта. С. 252–253; Иванова Н. Б. Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8. С. 219–228; Богданова О. В. Интертекст в рассказах Татьяны Толстой // Мир русского слова. 2002. № 3 (11). С. 81–86; и мн. др.

<sup>25</sup> Один из ведущих мотивов Толстой — мотив круга — рассмотрен в работе: Швец Т. П. Мотив круга в прозе Т. Толстой // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и постмодернизма. Ульяновск, 1998. Мотивы смерти, сна, тумана, памяти, забвения, беспамятства, зеркала и др. прослежены в текстах Толстой многими исследователями (в т.ч.: Неминуций А. Н. Мотив смерти в художественном мире рассказов Т. Толстой // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Калининград, 2001. С. 120–125). Библейским мотивам посвящена диссертация: Алгунова Ю. В. Малая проза Т. Толстой: Проблематика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. Сказочные мотивы проанализированы в работах Е. Гоцило (Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000). Мотивы карнавала и карнавальная игра прослежены М. Липовецким: Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Анализ мотива игры: Малышкина О. Г. Игровые мотивы в романе Татьяны Толстой «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб., 2007. С. 59–82; Ефимова Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1998. № 3. С. 60–71 (и мн. др.). Выявлению

Как показывают работы исследователей, тревожная неустойчивость быта и бытия в произведениях Толстой, невозможность совмещения мечты и действительности получали в ходе эволюции творчества писателя все более драматичное звучание<sup>27</sup>. В повести «Сомнамбула в тумане» антитеза «игра воображения ↔ прагматика окружающего мира» наполняется чертами постмодерной обреченности и трагичности существования человека в современном мире<sup>28</sup>. Иронико-игровая поэтика образной системы и сюжетно-композиционного построения произведения все ощутимее наполняются тональностью разочарования в разумных закономерностях человеческого мироустройства и трагического отсутствия причинно-следственных обусловленностей людского существования. Герой повести «Сомнамбула в тумане» Денисов, «земную жизнь пройдя до середины...»<sup>29</sup>, задумался о жизни-обмане, о жизни-сне, о жизни-смерти. По словам критики, трагическая обреченность и непоправимая безыдейность человеческого мироустройства опосредует образ главного героя-сомнамбулы, типичного героя современности — и только высокая доля иронии автора и комического саморазоблачения персонажа не дают возможности говорить о доминировании пессимистичной ноты повествования, свидетельствуя о зрелости мастерства Толстой и возрастающей постмодерной философичности ее прозы<sup>30</sup>.

---

интертекстуальных мотивов посвящена глава в монографии: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е гг. XX в. — начало XXI в.). СПб., 2004.

<sup>26</sup> Анализ музыкальных мотивов составил основу работы: *Богданова О., Богданова Е.* «Она была мечтой поэта...»: «Река Оккервиль» Т. Толстой. Серия «Анализ литературного произведения». Вып. 70. СПб.: Филологич. фак-т, 2015.

<sup>27</sup> О данной особенности «Сомнамбулы...» говорили многие литературоведы, в т.ч. Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Е. Гоцило, О. Богданова, Н. Беневоленская, Е. Аверьянова и мн. др.

<sup>28</sup> *Люй Цзиюн.* Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой: на примере сборника «Ночь»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005. С. 9–11.

<sup>29</sup> *Толстая Т.* Сомнамбула в тумане // *Толстая Т.* Река Оккервиль. М.: Подкова, 1999. С. 253.

<sup>30</sup> См.: *Богданова О. В.* «Сомнамбула в тумане» и «Кысь» Татьяны Толстой // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2007. С. 3–15.

По наблюдениям критики, создававшийся в течение нескольких лет — 1986–2000-е годы — роман «Кысь» в еще большей мере обнаружил нагнетание эсхатологических мотивов, пронизывающих романский текст и выявляющих особенности мировосприятия Толстой. Однако эсхатология «Кыси», как и «Сомнамбулы...», несет в себе не только серьезно философское представление о драматизме человеческого существования, но включает в себя и обширный пласт авторской иронии, связанный с идеей невозможности изменения человеческой природы, а следовательно, необходимости легче, т.е. иронично, относиться к перипетиям человеческой судьбы и общим — божественным — законам мироздания. Перекодировка мифа о русской истории, об истории русской государственности и самобытности национального бытия, продемонстрированная Толстой в романе «Кысь», насквозь пронизана приемами повествовательного алогизма и образного абсурдизма. «Русский мир» в понимании Толстой «оказывается миром <...> в котором <...> неразличимы хаос и космос, история и вечность, культура и природа»<sup>31</sup>. Именно поэтому критика определила жанр «Кыси» как роман-антиутопию, приближающийся к жанровым чертам традиционной русской сатиры в духе Н. Гоголя или М. Салтыкова-Щедрина<sup>32</sup> и романов Е. Замятина и Дж. Оруэлла<sup>33</sup>.

Своеобразие поэтических черт «русского мира» в «Кыси» обретает выраженный характер остранения художественного пространства в целом, его персонажно-образной системы и отдельных мотивов и деталей в частности. «Странный» мир, созданный в художественном пространстве

---

<sup>31</sup> Липовецкий М. Н. Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2007. С. 38.

<sup>32</sup> Латынина А. «А вот вам ваш духовный Ренессанс» // Литературная газета. 2000. № 47; Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М., 2001; Пономарева О. А. Роман Т. Толстой «Кысь» в жанровой традиции антиутопии // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. М., 2006; Крыжановская О. Е. Антиутопическая картина мира в романе Т. Толстой «Кысь»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2006; Богданова О. В. Логоцентрическое и антилогоцентрическое начало прозы Татьяны Толстой. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2013. Вып. 59; и др.

<sup>33</sup> См. работы А. Гениса, М. Липовецкого, М. Эпштейна, Н. Ивановой, А. Латыниной, Н. Ковтун, О. Богдановой и др.

романа «Кысь», позволяет говорить о широком использовании Толстой приема остранения, опосредующего всю ткань повествования, пронизывающего его образно-символические ряды, определяющего стилевой строй текста и его язык.

Кажется, всесторонне изученное творчество Толстой с данной стороны, т.е. в аспекте изучения приема остранения на материале ее художественных произведений, остается мало исследованным. При всем многообразии критических и научных изысканий, предпринятых на материале прозы Толстой, представления о тенденции остранения в ее текстах остаются фрагментарными и поверхностными. Между тем для постижения идейно-художественного своеобразия и эстетической самобытности поэтики произведений Толстой комплексное исследование принципа и приемов остранения в ее творчестве, и в первую очередь на примере романа-антиутопии «Кысь», следует считать научно обоснованным и необходимым. Анализ приемов и способов остранения в текстах Толстой позволяет расширить и углубить представление о художественном мире писателя, составить представление об эволюции ее творчества, более емко охватить идейно-эстетическую структуру ее произведений, тоньше проследить основы авторского поэтического мышления и ее современного мифотворчества. Именно в этом и состоит **актуальность** настоящего диссертационного исследования, обращенного к осмыслению тенденций остранения на материале романа-антиутопии Толстой «Кысь».

В настоящее время практически не существует работ, в которых бы целенаправленно осмыслялся характер функционирования остранения в прозе Толстой. *Литературоведческой* наукой данный аспект ее художественных текстов практически не рассматривался — *лингвистический* (стилевой) ракурс явления остранения в романе «Кысь» затрагивался исследователями лишь изолированно<sup>34</sup>. Т.е. механизм действия остранения

---

<sup>34</sup> Савицкая Н. В. Языковые особенности именованных персонажей в рассказах Татьяны Толстой // Омский научный вестник. 2008. № 6 (74). С. 93–96; Савицкая Н. В. Способы

на примере творчества Толстой нуждается в дальнейшем изучении, в определении его специфических особенностей, условий формирования и воплощения в тексте.

**Материал исследования** — роман-антиутопия Толстой «Кысь», написанный в 1986—2000-х годах и ставший наиболее ярким образцом проявления тенденций остранения в творчестве писателя. Данное произведение позволяет обнаружить многообразные примеры воплощения остранения в художественном тексте и последовательно и емко проследить его характерологические черты, во многом определяющие константы толстовского текста, ярко демонстрирующие его своеобразие.

**Объект исследования** — творчество прозаика и публициста Татьяны Толстой, характеризующееся рядом константных содержательных и формальных особенностей и рассматриваемое как особое и целостное явление современной русской литературы.

**Предмет исследования** — прием остранения, его особенности и характер функционирования, опосредующий художественно-поэтическую систему романа Толстой во всей полноте его структурных уровней (предметно-тематический аспект, хромотопическое содержания, образно-мотивное строение, уровень языкового и стилевого проявления и др.).

**Цель исследования** — рассмотреть характер функционирования остранения в романе-антиутопии «Кысь», проанализировать явление на различных поэтико-структурных уровнях, сформировать по возможности целостное научное представление о тенденциях и формах остранения в избранном тексте Толстой. Для этого необходимо определить выработанные к настоящему времени филологической наукой теоретические и методологические положения, основанные на дифференции понятия остранения и на осмыслении механизма его действия в тексте. В опоре на

---

вербальной репрезентации различных типов авторского сознания в постмодернистском тексте (на примере произведений В. О. Пелевина и Т. Н. Толстой): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Омск, 2011; *Новикова Э. Г.* Малая проза Татьяны Толстой в лингвопоэтическом аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Томск, 2013; и др.

этот фундамент проследить ключевые — содержательные и формальные — особенности проявления остранения на конкретном материале романа-антиутопии Толстой.

**Задачи исследования** непосредственно связаны с поставленными целями, продиктованы логикой научного исследования и состоят в следующем:

- 1) исследуя различные ракурсы проявления остранения в текстовом поле и их контекстуальное взаимодействие, обнаружить мотивы остранения художественного замысла писателя и ведущие тенденции его воплощения в тексте;
- 2) встраивая роман-антиутопию в современный литературный контекст, выявить и осознать особенности «новой» художественной концепции русской истории, предлагаемой писателем;
- 3) многоаспектно рассматривая «странные» формулы образности и словесности, воплощенные в текстовом пространстве романа, найти и охарактеризовать проблемно-тематические доминанты «русского мира» «Кыси»;
- 4) опираясь на своеобразие остраненного хронотопа толстовского романа, установить самобытные — ключевые — черты пространственно-временного и социо-культурного национального континуума;
- 5) основываясь на приемах художественной выразительности, научно обрисовать систему образных конструкций романа, его мотивно-метафорические ряды, комплекс остраненных псевдосимволов и деталей, необходимых автору для воплощения центральной идеи повествования и обеспечивающих эстетическое воздействие текста на читателя;
- 6) акцентируя значимость отдельных структурных элементов текста, рассмотреть доминанты сюжетно-композиционной организации

произведения и увидеть за ними гармонично структурированное устройство текста, его семантико-смысловую связность и цельность;

- 7) выявляя особенности языковых тенденций, наметить технику речестилевых стратегий повествования, обнаружить семантический эффект словотворчества, создать общее представление о характере идиостиля писателя.

**Научная новизна исследования** обусловлена вниманием к объекту исследования — тенденциям остранения, проявляющимся в тексте «Кыси» и ранее не оказывавшимся в центре исследовательского внимания. Специфический ракурс рассмотрения романа Толстой и проведение анализа текста на научных основаниях позволяет выделить новые проблемно-тематические аспекты исследования и актуализировать особые содержательные и формальные стороны художественного мира писателя.

**Методологическую и теоретическую основу** диссертационной работы составили научные исследования по теории и истории литературы — В. Б. Шкловского, М. М. Бахтина, Л. С. Выготского, В. М. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, В. В. Виноградова, Ю. Н. Караулова, а также литературоведческие труды по современной русской постмодернистской литературе — И. П. Ильина, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, А. К. Жолковского, Б. Е. Гройса, М. Н. Эпштейна, а также важнейшие критические и литературоведческие работы непосредственно по творчеству Татьяны Толстой — П. Вайля, А. Гениса, Вик. Ерофеева, Е. Гоцило, Н. Б. Ивановой, Вяч. Курицына, М. М. Голубкова, Т. Т. Давыдовой, О. В. Богдановой, Т. Г. Прохоровой, Т. Н. Марковой, Н. П. Беневоленской и др.

Основными методами исследования в диссертационной работе избраны контекстуальный (приемы историко-культурологического, компаративного, интертекстуального анализа), формально-структуральный (в т.ч. типологический, поэтологический, мотивный и др.), структурно-семантический и речестилевой (литературоведческие аспекты стилевого

анализа) в их единстве и взаимодополняемости, в совокупности ориентированные на анализ литературного произведения как в его частностях, так и в широком социокультурном аспекте. Включение и критическое осмысление различных исследовательских позиций и подходов обусловлены стремлением по возможности более полно учесть существующие научно-критические мнения и рассмотреть анализируемый объект объективно и многопланово, проведя сравнения и сопоставления с ранее намеченными в критике особенностями проявления остранения в художественном тексте Толстой.

Что касается самой Татьяны Толстой, то в своих художественных и публицистических текстах непосредственно к понятию остранения она не обращается. Однако понимание ею творческого процесса напрямую связано с представлениями Шкловского, с его пониманием механизма остранения. Толстая: «У меня так устроена голова, что я должна произносить слова, то есть я смотрю на красивую природу или на забавную сценку, я не могу просто смотреть, я ее должна проговорить, я ее должна назвать, *понять, как это делается*. Вот передо мной стеклянная ваза, в ней розовая роза — это значит ничего не сказать. Что значит “розовая роза” — розовых ведь миллион оттенков. И вообще это уже было. Значит, надо так сказать, чтобы эта роза из своей живой жизни каким-то образом и на бумаге, в тексте была. Чтобы человек даже не заметил, что он ее увидел. Надо придумать такие слова, чтобы она снова там жила. И пока не придумаешь — как-то вроде и не видишь ничего»<sup>35</sup>.

**Теоретическая значимость** диссертации связана с возможностью использования полученных результатов в дальнейшей практике изучения современной русской литературы в целом и явления остранения в частности. Определение и описание такого неоднозначного понятия, как остранение, позволяет уточнить и дополнить различные теоретические положения

---

<sup>35</sup> Пикунова Е. Интервью для проекта «НаСтойщая Литература: Женский Род» // <[http://tntolstaya.narod.ru/interview\\_tolstaya\\_real\\_lit.htm](http://tntolstaya.narod.ru/interview_tolstaya_real_lit.htm)>

существующих научных определений и классификаций и, основанное на конкретном материале, способствует расширению и углублению существующих представлений непосредственно о творчестве Татьяны Толстой. В **практическом аспекте** использование представленных материалов и научных выводов может быть осуществлено в различных историко-литературных курсах по русской литературе XX–XXI веков, а также при подготовке специальных курсов, посвященных анализу литературного произведения, пронизанного тенденцией остранения.

**Основные положения диссертации**, выносимые на защиту:

1) в ходе творческой эволюции, в попытке провидеть будущее собственного народа Толстая приходит в романе-антиутопии «Кысь» к необходимости порождения новой концепции истории России («русского мира» в целом) и видит ее остраненное воплощение в жизни городка Федор-Кузьмичска, в образе жизни «послевзрывного» сообщества «прежних» и «голубчиков», при этом современный писатель не отрицает прошлое и не ниспровергает будущее своей страны и народа, но на основе приема остранения заставляет, по Шкловскому, не *увидеть*, но *разглядеть*, т.е. задуматься о собственной судьбе в ее прошлом, настоящем и будущем;

2) «послевзрывной» хронотоп «Кыси» опосредован утрированным алогизмом законов «голубчиковой» жизни, нарушением социальной уравновешенности государственной системы, остраненным извращением ключевых черт пространственно-временного континуума с целью «утверждения через отрицание» — Толстая проектирует модель «перевернутого мира», чтобы посредством приема остранения заострить внимание на «проклятых» вопросах русского национального бытия;

3) поэтическая тропика романа, система образно-мотивных конструкций, его метафорические ряды, комплекс «странных» псевдосимволов и «вещей» позволяют автору — через усиливающее видение остранения — ярче воплотить ведущую идею повествования и, основываясь на механизме художественной выразительности остраненной

действительности, обеспечить эмоционально-эстетический эффект (катарсис), заложенный в тексте;

4) создавая остраненную «голубчиковую» действительность, Толстая размышляет о современном состоянии «русского пространства» и наблюдает процесс деградации общества в целом и его индивидуумов в частности — важнейшим доказательством тому становится антилогоцентрическая концепция, которую проводит писатель в тексте «Кыси», обнаруживая «снижающее» воздействие книги (=литературы) на сознание современного человека, вступая в «мнимое противоречие» с литературоцентрической традицией русской классической литературы;

5) сюжетно-композиционное построение романа, «копирующее» структуру древнерусского алфавита, позволяет автору, с одной стороны, продемонстрировать зависимость читающего от слова и буквы и, вместе с тем, обнаружить тенденцию «декодировки» знака, расхождения между видом слова и его смыслом, между традиционной семантикой и внешним графическим образом литеры — так, через «лингвистическое» остранение, позволяя разглядеть процесс антигуманизации общества, нравственной деградации мира и человека.

**Апробация** работы. Основные положения исследования были представлены в виде докладов на Международных научных и научно-практических конференциях: «Преподавание русского языка в условиях интернационализации образования» (Второй Пекинский институт иностранных языков, 2013), «Русистика в Китае: традиции и инновации» (Цицикарский университет, 2013), «Современная зарубежная литература 2014 года» (Институт иностранных языков Даляньского технологического университета, 2014), «Европейская наука и технологии» (The 9<sup>th</sup> International Conference on European Science and Technology — Мюнхен, Германия, 2014).

Согласно многоступенчатой иерархии приемов и способов остранения в художественном тексте, следуя логике вычленения различных семантических уровней проявления остранения, структура диссертационной

работы выстроена от общего к частному — от семантико-смыслового (идейно-тематического) ракурса остранения текста (мира и пространства), через осмысление его образно-мотивных и сюжетно-композиционных аспектов, к выявлению особенностей стилового и речевого плана. Т.о. работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка привлеченной научной и критической литературы.

### **Структура работы:**

*Введение* (актуальность постановки проблемы, научная новизна, методологическая база диссертационного исследования, цели, задачи и основные методы исследования, основные положения работы, выносимые на защиту).

*Глава I.* Теоретические аспекты понятия остранение

*Глава II.* Концепция «послевзрывной» истории в романе «Кысь»: аномалии хронотопа и алогизм констант «русского мира»

*Глава III.* Остранение образной системы романа «Кысь»

3.1. Остранение образа главного героя Бенедикта

3.2. Остранение образов «учителей» и «наставников» Бенедикта — Никиты Иваныча и Кудеяра Кудеярыча

3.3. Остранение женских образов — Оленьки Кудеяровой и Варвары Лукинишны

*Глава IV.* «Лингвистический эксперимент» в романе «Кысь»

4.1. Остранение речевой формы повествования

4.2. Интертекстуальные включения как средство стилистического остранения

*Заключение* (итоги и основные полученные результаты, перспективы дальнейшего исследования).

*Библиография* (насчитывает 220 наименований).

Общий объем диссертации составляет 184 страниц.

### **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ:**

1. Поэтика абсурдного в прозе Владимира Маканина // Абсурд и фантастика современной русской прозы. Серия «Литературные направления и течения». СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. Вып. 58. С. 3–39.
2. Defamiliarization in woman characters in T. Tolstaya's novel «Kys» (Остранение женских образов в романе Т. Толстой «Кысь») // Сб. материалов 9-й Международной научно-практической конференции «Европейская наука и технологии». Мюнхен: Vela, 2014. С. 89–94.

### **Среди них публикации в журналах, рекомендуемых ВАК:**

1. Понятие остранения и механизм его функционирования // Научное мнение. СПб., 2014. № 12. С. 52–59.
2. Концепция «послевзрывной» истории в романе «Кысь» Татьяны Толстой // Научное мнение. СПб., 2015. № 1. С. 68–73.
3. Роман Татьяны Толстой «Кысь»: остранение форм повествования // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Краснодар, 2015. № 2. С. 380–382.

## ГЛАВА I

### Теоретические аспекты понятия остранение

Как уже было отмечено во Введении, в диссертационном исследовании центральной и важнейшей категорий изучения романа-антиутопии Толстой «Кысь» становится понятие, принцип и приемы остранения. Среди концептуальных работ, посвященных механике функционирования остранения в художественном тексте, выделяются труды отечественных и зарубежных литературоведов (В. Б. Шкловский, Р. Якобсон, Ю. Н. Тынянов, М. М. Бахтин, Карло Гинзбург, В. С. Библер, Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Г. Л. Тульчинский, Л. А. Новиков, В. И. Заика, О. К. Кочинева, Б. Шифрин и др.).

Понятие остранения введено в отечественный научный обиход В. Б. Шкловским в 1915 г.<sup>36</sup> Впервые в печати термин *остранение* появился к 1916 г. в знаменитой работе литературоведа-формалиста «Искусство как прием»<sup>37</sup>. Как пишет Шкловский, «в ней <он> стремился обобщить способ обновления восприятия и показа явлений»<sup>38</sup>. Впоследствии в 1925 году Шкловский издал книгу «О теории прозы», в которой данная статья составила главу «Искусство как прием»<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Итальянский ученый Карло Гинзбург, признавая терминологическое первенство В. Б. Шкловского, ведет происхождение понятия *остранение* из древних времен, в частности от записок Марка Аврелия, относящихся ко II веку до н.э. (см.: *Гинзбург Карло. Остранение: Предыстория одного литературного приема / пер. с итал. С. Козлова // НЛЮ. 2006. № 80. С. 89–104).*

<sup>37</sup> Первоначально термин использован для обозначения принципа изображения вещей в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» (сцена первого посещения Наташей Ростовой оперного спектакля). Шкловский: «Толстой часто освещает вещи, как только что увиденные, не называя их, а перечисляя их признаки. Например, в одном описании он не говорит “береза”, а пишет: “большое кудрявое дерево с ярко-белым стволом и ветками”. Это береза, и только береза, но она описана человеком, который как бы не знает названия дерева и удивляется на необычное» (*Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 2. С. 233).*

<sup>38</sup> *Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Т. 2. С. 17.*

<sup>39</sup> Истоками возникновения термина и понятия остранение некоторые исследователи называют революционную эпоху, свидетелем которой оказался В. Б. Шкловский. Так, Б. Парамонов пишет: «Проекция мира на бумаге — это и есть литература. Формула большевистской революции — это формальное литературоведение Шкловского» (см.:

В статье «Искусство как прием» суть остранения представлена ученым-исследователем следующим образом: «...для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как *видение*, а не как *узнавание*; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно»<sup>40</sup>. Иными словами, цель остранения, по В. Б. Шкловскому, есть возвращение новизны ощущения жизни, обновления переживаемого человеком бытия. Инструментом этого возвращения является искусство, в котором остранение является и способом, и приемом, и принципом. Ученый говорит о достижении емкого ощущения жизни через разрушение автоматизма<sup>41</sup> восприятия, о возобновлении полноты чувствования посредством их усложненного эстетизирующего остранения.

Толкуя понятие остранения, А. П. Квятковский объясняет, что остранение «означает описание в художественном произведении человека, предмета или явления, как бы впервые увиденного, а потому приобретающего новые признаки. Отсюда даже привычный и признанный предмет, как всякое новое явление, может показаться необычным, странным»<sup>42</sup>.

К настоящему моменту сложные и неоднозначные (вплоть до графического оформления — *остранение, остраннение, отстранение,*

---

Парамонов Б. Коммунизм как произведение искусства // <<http://www.svoboda.org/programs/RQ/1998/RQ.16.asp>>

<sup>40</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 15.

<sup>41</sup> Понятия автоматизации и деавтоматизации становятся важными слагаемыми теории остранения В. Б. Шкловского и его последователей.

<sup>42</sup> Квятковский А. П. Поэтический словарь / под ред. И. Роднянской. М.: Дрофа, 1998. С. 219–221.

*очуждение*<sup>43</sup>, *отчуждение*)<sup>44</sup> понятие и термин остранение всецело приняты в отечественном и мировом литературоведении и конструктивность их обусловлена тем, что, по мнению ряда ученых, они положены «в основу всей образности <искусства> как общий прием»<sup>45</sup>. В филологической науке остранение обрело статус литературоведческого и лингвистического термина.

Диапазон использования термина и самого понятия в современной научной и публицистической литературе весьма обширен. По свидетельству Г. Л. Тульчинского, в настоящий момент наблюдается «стремительная экспансия термина из довольно узкой сферы специфического анализа текстов

---

<sup>43</sup> Последний термин традиционно связывается с именем Б. Брехта — *очуждение* (*Verfremdung*). Однако единой точки зрения на то, в какой мере связаны остранение Шкловского и очуждение Брехта, в науке нет. Некоторые исследователи традиционно предполагают непосредственную связь между ними: говорят о зависимости Брехта от работ русского формалиста. Так, Г. Л. Тульчинский настаивает, что Брехту было известно понятие остранения Шкловского, и очуждение ученый считает едва ли не точным аналогом остранения (Тульчинский Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 242). Эту точку зрения поддерживает К. Гинзбург (*Гинзбург К. Остранение: предыстория одного литературного приема* // НЛО. 2006. № 80. С. 89–104). В противоположность этому В. П. Руднев отстаивает точку зрения, что «открытое Шкловским остранение *независимо от него* откликнулось в понятии отчуждения в театре Бертольда Брехта» (Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. С. 205–207). А. А. Гугнин рассматривает брехтовское «очуждение» как непосредственное производное от гегелевского «отчуждения» (Гугнин А. А. Бертольд Брехт // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 587). О различиях между понятиями очуждения и остранения говорит Г. В. Якушева (Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 709). В. И. Заика считает брехтовское очуждение «частным случаем остранения» (Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели // Вестник Новгородского гос. университета. 2004. № 29. С. 99). Однако как бы ни обстояло дело с происхождением терминов и связью между понятиями, оба они — остранение и очуждение — выражают принципиально близкие понятия и могут рассматриваться в едином семантическом поле.

<sup>44</sup> В настоящем исследовании термин остранение используется в том традиционном графическом оформлении, которое принято современной наукой, несмотря на то что в огласовке Шкловского, как известно, рассматриваемое понятие должно было быть зафиксированным как *остраннение*. Высказанное С. Зенкиным суждение о том, что «в корне слова “остранение” предполагается то ли одно, то ли два “н”, отчего смысл термина, естественно, меняется» и что эти вариации намеренно используются исследователями, на наш взгляд, следует считать преувеличением (См.: Зенкин С. Открытие «быта» русскими формалистами // <<http://ivgi.rsuh.ru/zenkin1.htm>>). В цитатах рассматриваемый термин мы сохраняем в орфографии оригинала.

<sup>45</sup> Новиков Л. А. Структура эстетического знака и остраннение // Новиков Л. А. Избранные труды. М.: Изд-во Российского Университета дружбы народов, 2001. Т. 2. С. 70.

на область искусства вообще, а затем гуманитарных и естественных наук»<sup>46</sup>. Возникший в недрах филологических исследований, термин применяется в настоящее время в работах по философии, социологии, психологии, культурологии, искусствознанию и др. По наблюдению В. И. Заики, «кроме частотного контекста термина **прием остраннения**, об остраннении говорят как о **методе** (“произведение написано методом остраннения”), о **принципе создания** произведения (“принцип изображения мира художником”), о **принципе** его **изучения** (“аналитический принцип исследователя”), о **практике** (“остраннение как одна их современных практик художников”) и пр.»<sup>47</sup> (выд. автором. — Л. Ц.).

Очевидно, что термин и понятие остраннения имеют непосредственное отношение к литературе и соответственно активно разрабатываются в рамках литературоведческого анализа. Однако следует понимать, что применительно к словесному искусству термин остраннение употребляют как в узком значении, т.е. как обозначение конкретного поэтического *приема*<sup>48</sup>, так и в более широком — как *принцип*, характерный для определенного типа литературы, в частности, весьма характерный и едва ли не господствующий в литературе современного русского постмодерна, в т.ч. андеграунда и искусства нонконформизма в целом (в их живописно-визуальной и литературно-вербальной формах — например, работы И. Кабакова, В. Пивоварова, Э. Булатова, Г. Брускина, А. Косолапова, Д. Пригова, О. Кулика и др. в живописи, творчество Л. Рубинштейна, Вен. Ерофеева, Саша Соколова, Л. Петрушевской, В. Сорокина, В. Пелевина и др. в литературе)<sup>49</sup>. Причем, по наблюдениям К. Гинзбурга, сам Шкловский

---

<sup>46</sup> Тульчинский Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии. С. 241.

<sup>47</sup> Заика В. И. Очерки по теории художественной речи: монография. В. Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. С. 35.

<sup>48</sup> Такой подход демонстрирует А. Квятковский. См.: Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 219–221.

<sup>49</sup> См. об этом: Остраннение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 703.

понимал остранение достаточно широко и был склонен «считать “остранение” синонимом искусства вообще...»<sup>50</sup>

Понятно, что различие данных понятий не порождает их противопоставления или аннигиляции. Другое дело, что необходимо понимать следующее — в том случае, когда остранение воплощается в искусстве как *теоретический* основополагающий принцип, он естественным образом вбирает в себя и *практическое* понятие остранения как системы конкретных поэтических приемов. В творчестве современных писателей-постмодернистов эти понятия особенно тесно связаны и фундаментально соединены в пространстве художественного произведения.

Сегодня понятие остранения используют многие исследователи и актуализируют в нем те или иные аспекты, в зависимости от направления исследования, научной цели и изыскательских задач.

В работах современных исследователей сочетаемость термина существенно расширяется. «Остраняется в соответствии с первичным употреблением <Шкловского> изображаемое: *вещь, действие, процесс, мир, действительность*. Кроме того, часто объектом остранения являются *смысл, понятие, значение, слово* (языковые штампы и поговорки), *мифы*. Остранение употребляется и по отношению к понятиям исследовательским: остраняется *образ, сюжет, хронотон, трагедийность, перипетии трагедии*»<sup>51</sup> (выд. автором. — Л. Ц.).

В настоящий момент в отечественном литературоведении различаются две версии остранения — «шкловская» и «бахтинская». Так, В. С. Библер трактует остранение как «действие исследующего, мыслящего гуманитарно»<sup>52</sup> и использует для анализа оба понятия остранения — «шкловский» и «бахтинский» варианты. В первом случае в качестве доминирующей составляющей исследователь выделяет непосредственно

---

<sup>50</sup> Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема. С. 90.

<sup>51</sup> Заика В. И. Очерки по теории художественной речи. С. 36.

<sup>52</sup> Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму). М.: Прогресс-Гнозис, 1991. С. 97.

ощущаемую внутреннюю форму самого термина, во второй — связывает остранение со специфическим пониманием положения воспринимающего субъекта как «странника». По выражению Бахтина, чтобы мыслить гуманитарно, нужно быть выбитым «из цивилизационных луз», «выскочить из матрицы цивилизации», «смотреть с пограничья», «оказаться аутсайдером цивилизации, стать ее странником»<sup>53</sup>.

Различая две версии в понимании остранения, Библер отмечает, что Бахтин (в противовес Шкловскому) усматривал в понятии остранение идеологическую направленность: «...вещь остраняется не ради нее самой, а ради идеологической значимости этой вещи, значимости, которая не создается, а разоблачается остранением»<sup>54</sup>. При этом идеологическая значимость вещи, по Бахтину, — это привычная для воспринимающего значимость узнаваемой вещи в привычной картине мира. Т.е., в отличие от Шкловского, нацеленного на построение и созидание остраненного предмета (образа или явления), Бахтин, по Библер, увидел сущность остранения в «разоблачительной» функции. По словам Бахтина, «ни положительная, ни отрицательная идеологическая ценность не создаются самим остранением, только разоблачаются им...»<sup>55</sup>

Развивая наблюдения В. С. Библер и опираясь на представление о «шкловской» и «бахтинской» интерпретации остранения, В. И. Заика делает заключение, что ведущий смысл понятия остранение сводится к таким центральным этимологиям, как «*странный* (необычный), *со стороны* (с иной точки зрения), а также *странник* (маргинал)»<sup>56</sup> (выд. авт. — Л. Ц.). При этом В. С. Библер переносит остраненное эстетическое восприятие на ментальные способности воспринимающего субъекта: «Иметь сознание — означает осознавать необходимость отстранить и остранить (сделать странным, сомнительным, поставить под вопрос) свое собственное бытие как целостное,

---

<sup>53</sup> Там же. С. 111.

<sup>54</sup> Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. С. 173.

<sup>55</sup> Там же. С. 173–174.

<sup>56</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 98.

завершенное, закругленное, наблюдаемое мной на всем интервале моей жизни: от рождения — до смерти»<sup>57</sup>.

По В. Б. Шкловскому, механизм действия остранения основан на том, что оно порождает затруднение и продление процесса восприятия предмета, явления или процесса, изображаемого в литературном произведении. По мнению И. В. Кондакова, остранение достигает своей цели «путем отказа от “естественных установок” обыденного сознания по отношению к миру»<sup>58</sup>.

В. И. Заика продолжает: «В художественном восприятии остранение обеспечивает длительный и затрудненный переход через удивление, непонимание и порождаемое им переживание к новому представлению <...> Общая функция остранения — представить вещь так, чтобы увидеть ее, оживить, показать...»<sup>59</sup>

М. Эпштейн, кажется, вполне традиционно определяет остранение как «представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые»<sup>60</sup>. Однако помимо основного содержания понятия исследователь выделяет и сопутствующее ему — он считает остранение главным приемом, в котором совпадают искусство и эротика, именно это исследователь считает «основой не только эстетического, но и эротического “познавания”, которое ищет неизвестное в известном, преодолевает привычный автоматизм телесного общения с другим»<sup>61</sup>. Более того, Эпштейн пытается развить терминологическую систему Шкловского и предлагает ввести в научный оборот смежный «остранению» термин «овозможение». По Эпштейну, «...если действительность представляется странной, значит, открывается такая иноположная точка зрения на нее, откуда все начинает восприниматься в иной модальности. Остранение показывает, от чего, а овозможение — к

---

<sup>57</sup> Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. С. 125–126.

<sup>58</sup> Кондаков И. В. Феноменология культуры // Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб., 1998. Т. 2. С. 291.

<sup>59</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 100–101.

<sup>60</sup> Эпштейн М. Эрос остранения // <<http://old.grani.ru/erotology/articles>>

<sup>61</sup> Там же.

чему движется такое “удивленное” восприятие. Овозможение — это как бы лицевая сторона того, изнанкой чего выступает остранение»<sup>62</sup>. Но, как справедливо заметил В. И. Заика, предлагаемый Эпштейном термин не меняет принципиального представления об остранении, не может конкурировать ни со «шкловской», ни с «бахтинской» дефиницией, не вытесняет и не подменяет их, но может рассматриваться «не <как> другой прием, а *эффект* остранения как приема»<sup>63</sup>.

Пожалуй, самое емкое и широкое понимание остранению в современном литературоведении дает Л. А. Новиков: по мнению исследователя, остранение — «инвариант языковой образности»<sup>64</sup>, в которой нет ограничения сфере проявления «странности». По сути любой поэтический троп включает в себе аспект остранения предмета или образа, любая эстетизация имеет тенденцию к остранению.

Сложное и емкое понятие остранения вбирает в себя различные компоненты, которые обеспечивают механизм его действия и которые в совокупности создают систему поэтических стратегий, слагающих из комплекса единичных художественно-поэтических приемов цельный и совокупный творческий подход. Среди наиболее существенных уровней воплощения остранения в художественном тексте исследователи называют, прежде всего, *предмет* (и объект) художественного изображения, *зону авторского присутствия* в тексте, *сюжетно-структурные* ходы и *композиционное* построение произведения, но главное — *персонажную систему* литературного текста, особенности воплощения характера и поведения героев. Каждый из названных уровней имеет свой комплекс практических художественных приемов, но одновременно коррелирует с другими уровнями, — и все вместе они опираются на систему выразительно-образительных средств, на особую *поэтическую тропику*, позволяющую

---

<sup>62</sup> Эпштейн М. Не реализация, а потенция. К новой модели будущего. Ст. 2 // <[http://www.veer.info/04/v4\\_potentsiatsiia.html](http://www.veer.info/04/v4_potentsiatsiia.html)>

<sup>63</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 100.

<sup>64</sup> Новиков Л. А. Структура эстетического знака и остранение. С. 70.

создать остраненную художественную *модель мироздания*, которая строится по особым «странным» специфическим законам.

Типология остранения включает в себя обширный ряд квалификационных черт и признаков, которые создают эффект остранения и которые к настоящему моменту достаточно широко исследованы филологической наукой. Целью данной диссертационной работы не является аналитика и суммирование всех теоретических положений, связанных с понятием остранения, но для реализации практической задачи, основанной на анализе художественного текста, следует наметить основные ракурсы, по которым будет направлено исследование.

Как уже было сказано, важнейшим компонентом формирования остранения В. Б. Шкловским, а вслед за ним и другими исследователями назван *объект остранения*, в контексте художественного текста складывающийся из понятия моделируемой реальности (в терминологии Шкловского «мир») и системы персонажей, действующих в данном поэтическом пространстве. В статье «Искусство как прием» В. Б. Шкловский писал о том, что «остранение — это удивление миру, его обостренное восприятие. Закреплять этот термин можно, только включая в него понятие “мир”. Этот термин предполагает существование и так называемого содержания, считая за содержание задержанное внимательное рассматривание мира»<sup>65</sup>.

При этом мир, который воплощает остраненное видение, создается не привычным, а специфическим, особым ракурсом восприятия, в котором реалии подлинной действительности трансформируются и утрачивают общие закономерности проявления конкретных обстоятельств и условий. Дифференциация «вещи» (термин Шкловского) в таком мире связана не с вычленением традиционных взаимосвязей и общеизвестных признаков предмета (объекта или субъекта), но с выявлением странности их положения в художественной реальности, особенности их взаимосвязей и отсутствия

---

<sup>65</sup> Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Т. 2. С. 172.

мотивации их существования в той или иной среде. Причинность возникновения и существования «вещи» в подобном мире либо вовсе отсутствует, либо основана на алогизме и нарушении привычных связей. Шкловский: «Остранение часто похоже по своему построению на загадку», т.е. остраненный мир, к изображению которого обращается автор, оказывается базирующимся на «перестановке признаков предмета», как и самих предметов. По мысли Шкловского, как в жизни, так и в искусстве «автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны», поэтому в художественном творчестве автоматизм (привычность) восприятия поглощается остранением субъекта или объекта, а следовательно, разрушает обыденную рациональность и логичность процессов и явлений, структурируя мир, лишенный привычности и традиционности. По Шкловскому, важно не «увидеть», но «разглядеть», не получить результат, а поучаствовать в его построении. В итоге модель выстраиваемого «странного» мира художественного произведения включает в себе коннотации не всеобщего и объективного построения, но индивидуального и субъективного строительства, опосредованного алогизмом взаимосвязей и нарушением взаимообусловленностей<sup>66</sup>.

Совершенно естественно, что и субъект, включенный в рамки данного странно-объективного художественного мира, оказывается лицом (героем, персонажем, «вещью») остраненным, созданным по законам, противоречащим (или серьезно отличающимся) от законов реального (нехудожественного) мира.

На уровне *системы персонажей* литературного произведения важными компонентами остранения оказывается, прежде всего, характер воплощения личностного начала героя — персонализация или деперсонализация. Чаще всего реализация данной функции остранения направлена на специфическую персонализацию, а точнее — на ее отсутствие, когда деперсонализация занимает место привычной и традиционной для реалистического метода

---

<sup>66</sup> Там же.

персонализации. Индивидуализирующее начало героя, придающее ему черты психологического своеобразия и выразительности личностного характера, в рамках творческого остранения либо в серьезной мере ослабляется, либо вообще отсутствует, лишая образ героя необходимой доли жизнеподобного смешения типического и индивидуального. Типическое сильно потеснено личностным, однако последнее не выражает специфику внутренней логики характера, а скорее наоборот — разрушает типическое в угоду странно-индивидуалистическому. Реалистический тип по сути нивелируется, а возникающий образ индивида оказывается настолько своеобразен, что по существу выражает ту же тенденцию «разрушения». Т.е. в художественном пространстве остранения и тип, и индивидуум оказываются — диалектически — одинаково нетипичными и одинаково неиндивидуализированными.

Как следствие остранения способов и характера воплощения героя в литературном произведении формируется процесс странного обнажения или странного же разрушения поведенческого своеобразия персонажа — поступки и поведение героя (героев) лишаются влияния некоей закономерности и опосредованности и обретают эффект спонтанности и окказиональности, т.е. случайности. Логика развития характера так же, как и логика поведения героя, подменяется алогизмом, причинно-следственная мотивация поступка или речи персонажа утрачивается.

В рамках остраненного мира (художественной реальности) субъект этого мира (герой), как правило, лишается способности ментальной деятельности, рационального восприятия и осмысления мира. Приметой персонажа такого типа становится не память (традиционный мотив классической русской литературы), а «амнезия» персонажа (термин Шкловского). Отсутствие причинно-зависимых обстоятельств в окружающем остраненном мире влечет за собой их остраненное отражение в сознании индивида. Личностное «я» превращается в персональное «не-я» или сливается с общественно-коллективным «мы». Частым приемом остранения

персонажа на ментальном уровне становится специфический ракурс его воплощения посредством не *антропоморфизма*, но *зооморфизма*, когда индивид растворяет себя в сознании животного (например, в этой связи Шкловский вспоминает «Холстомера» Л. Толстого). И родственной и смежной ему стратегией оказывается инфантилизация персонажа — «превращение» его в ребенка, сумасшедшего, т.н. «постороннего». Шкловский: «Долгое время писал Лев Николаевич повесть “Холстомер”, в ней от лица лошади рассказывалась человеческая жизнь. И такие вещи, как собственность, любовь, право человека обижать человека, — все оказалось странным и бессмысленным <...> рассказ ведется от лица лошади и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием»<sup>67</sup>.

По словам Карло Гинзбурга, «с субъективной точки зрения, невинность животных обнажает скрытую реальность общественных отношений»<sup>68</sup>. Поэтому «дикарь, крестьянин и животное — как по отдельности, так и в разных сочетаниях между собой — стали использоваться в качестве персонажей, позволяющих выразить дистанцированный, остраненный, критический взгляд на общество»<sup>69</sup>. В представлении как Гинзбурга, так и Шкловского, «если мы непонятливы, простодушны, если нас легко удивить, мы за счет этого получаем шанс увидеть нечто более важное, ухватить нечто более глубокое, более близкое к природе»<sup>70</sup>. В том или ином воплощении пространство остраненного мира видится сквозь маску имитируемого (или имитирующего) лица.

Совершенно очевидно, что для создания образа остраненного мира и его объектов и субъектов (которые нередко оказываются вариантами друг друга) специфичную форму должно принять и авторское присутствие в тексте, т.е. остранение *повествующего субъекта*.

---

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Гинзбург К. Остранение: предистория одного литературного приема. С. 94.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Там же. С. 95.

На уровне авторской позиции остранение — это принцип, в соответствии с которым повествователь (видимый или незримый) излагает действие. Привычная точка зрения изменяется, автор отказывается от объективной позиции, происходит намеренная — принципиальная — субъективация наррации, связанная с нарушением перспективы изображения. Последнее обстоятельство возникает как суммарный результат различных интенций автора, но прежде всего как процесс *дистанцированности* или *слиянности* повествователя с образом (как правило) центрального персонажа или ведущих персонажей. По словам В. И. Заики, «выбор типа повествователя есть определение возможности использования дистанции при представлении вещи»<sup>71</sup>.

Следствием приближения или удаления воспринимающего субъекта по отношению к воспринимаемому (субъекту или объекту) на языковом уровне становится активизация приема несобственно-прямой речи, когда осязаемая дифференция между зонами голоса автора и голоса героя фактически отсутствует. Мысль и речь, а следовательно, и психосоматика автора и героя обретают видимую эквивалентность. Объективированный повествователь, подобно субъективированному герою, оказывается в ситуации «неразличения» субстанциальных взаимосвязей между явлениями и процессами, героями и предметами, поступками персонажа и его словами.

Понятно, что наложение голосов автора и героя носит имитационный характер, который в своем развитии порождает заключительную — надтекстовую — иронию. Тем самым образно-поэтический эффект остранения многократно усиливается, обнажая сущностные компоненты авторского художественно-идейного задания. В зависимости от целевого полагания художника ракурс идейности может замыкаться как на обновлении и оживлении «чистоты восприятия» и его непосредственности, так и на общественно-социальной (в равной мере и на морально-этической) критике коллектива или индивида.

---

<sup>71</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 102.

Намеченное ранее нарушение и трансформация пространственной перспективы приводит к остранению *хронотопа* произведения, к т.н. «искривлению пространства и времени», когда законы мироздания подвергаются фактической деструкции. Уже шла речь о «выводе вещи из автоматизма восприятия» (по Шкловскому) — это и создает (в совокупности с другими факторами) остраненному миру и его составляющим *иной контекст*. Предметный мир лишается пространственных и временных взаимосвязей, в нем акцентируются нехарактерные функции и свойства процессов и явлений, местоположение субъекта или объекта (предмета, «вещи») в творчески преобразенной реальности теряет черты устойчивости и стабильности. Шкловский: «поэт все время иначе пользуется событиями или предметами, иначе их организует, чем так, как они организуются в обыденной жизни...»<sup>72</sup>

Нарушение причинных связей в расположении «вещи» обуславливает разделение *целого* и *цельного* мира (художественного пространства) на его отдельные *составляющие*. «Остраннение связано с разрушением *целого*»<sup>73</sup>, — пишет В. И. Заика. То, что в реальном мире воспринималось как единое и целостное, в художественном тексте остраняется дискретностью и расчленением. Статус поэтической ценности обретают метонимические замещения части целым — и наоборот, векторные контрасты «верх // низ», уравнивание существенных и несущественных (неуравниваемых) сущностей. Ведущими признаками остраненного пространства становятся его метонимичность и оксюморонность.

Трансформация и модернизация всеобщего процесса пространственных превращений и изменений влечет за собой расчлененность темпорального континуума. Временные координаты смещаются, линейность течения времени нарушается, константы прошлого и настоящего диффундируют и совмещаются. Космическая перспектива изображения (предмета, субъекта,

---

<sup>72</sup> Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Т. 2. С. 170.

<sup>73</sup> Заика В. И. Понятие остраннения и компоненты художественной модели. С. 99.

процесса, явления и др.) позволяет смотреть на вещи со значительного расстояния, в котором утрачиваются привычные очертания отдельных «вещей» и их семантические функции. Т.е. «своим остранненным взглядом повествующий субъект по-своему дискретизирует ситуацию, выводит вещь (или ее деталь) из <пространственного и временного> контекста»<sup>74</sup>. В итоге, как заметил Б. Парамонов, «с вещей и процессов совлекается их культурный покров»<sup>75</sup>, наблюдается устранение знаковости вещи, ее социального и символического смысла, по сути — демифологизация вещи. К. Гинзбург: «Чтобы увидеть вещи, надо прежде всего взглянуть на них так, как если бы они не имели никакого смысла: как если бы вещи были загадками»<sup>76</sup>. Об остранении как способе демифологизации говорит и В. П. Руднев<sup>77</sup>.

Перекодировка семантических составляющих художественного произведения неизбежно детерминирует и формально-выразительный план остранненного текста. Дискретность ситуаций, сокращение дистанции между героем и автором, искажение хронотопа — пространства и времени, субъективация авторского присутствия и др. опосредуют и сюжетно-композиционное строение.

Прежде всего каузальность обнаруживается в утрате привычной функции героя в развитии сюжета: двигателем действия становится не пространственно-временные перемещения героя или его мысль, но логика (или алогизм) субъективных авторских представлений. Без видимой мотивировки сюжетное действие и фабульные события распределяются в композиционном построении таким образом, что они оказываются не связанными друг с другом напрямую. Разрушение целого, расчленение действия, устранение причинно-следственных мотиваций приводит структурное единство к тому, что его композиционная система видится

---

<sup>74</sup> Там же. С. 102.

<sup>75</sup> Парамонов Б. Коммунизм как произведение искусства // <<http://www.svoboda.org/programs/RQ/1998/RQ.16.asp>>

<sup>76</sup> Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема. С. 92 (выд. автором. — Л. Ц.).

<sup>77</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 206.

«мозаичной», складывающейся по принципу «случайности». «Когда устранены отношения представленных вещей, совокупность утрачивает способность быть контекстом»<sup>78</sup>. Одним из видимых внешних структурных признаков становится проявление *безразличия* к форме, которое может обернуться своей противоположностью: композиция будет структурирована жестко, но не по закону литературного текста, а некоего внешнего (надлитературного) принципа (история психической болезни, скитания души, лабиринты памяти, законы шахматной игры и др.). Шкловский: «Наука бежит от акта удивления, преодолевает его. Искусство сохраняет акт удивления. Оно в поэзии пользуется словами и созданными прежде художественными построениями — “структурами”. Но оно преодолевает эти структуры, сталкивая их — обновляет их в самом акте удивления»<sup>79</sup>.

Наконец, «низшим», но базовым уровнем проявления остранения в литературном тексте становится речь персонажа, стилевые формы и язык повествования, т.е. остранение в лингвистическом аспекте, остранение непосредственно самого слова.

Уже была названа такая стилевая особенность остраненного повествования, как несобственно-прямая речь. Соединение в ней голосов автора и персонажа влечет за собой неразделение слова и образа, «имени» и «вещи» (в терминологии Шкловского). Специфика представления (называния) «вещи» оказывается атипичной: «Предмет называется безотносительно к его функции»<sup>80</sup>. Шкловский: «При остранении вещь не называется своим именем, а описывается как в первый раз виденная...»<sup>81</sup> Дихотомия «слово — предмет» разрушается, порождая «обессмысливание» слова, лишение его семантики или обуславливая неизбежную трансформацию семантического поля слова. Характер дефиниции персонажа, связанный с ранее названным процессом деперсонализации и с проявлением

---

<sup>78</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 99.

<sup>79</sup> Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Т. 2. С. 211.

<sup>80</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 99.

<sup>81</sup> Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Т. 2. С. 196.

субъективности авторского мировосприятия, порождает к жизни не «точечное» название «вещи» или героя, но пространное описание его. Парафраз (и его частное проявление — эвфемизм) становится ведущим принципом характерологии, в которую (как конкретная реализация) включаются «говорящие имена», не столько выделяющие персонажа из массы (как в традиционном реалистическом произведении), сколько остраивающие его на фоне других героев. Нарушение лексической сочетаемости, стилевой и грамматической парадигмы, речевые аномалии, окказионализмы, порождение акустико-артикуляционных («звуковых») образов и, как следствие, словотворчество становятся константными чертами рече-лингвистического эксперимента автора, остраивающего, т.е. оживляющего процесс «разглядывания» изображаемого.

Все приведенные (и смежные с ними) слагаемые механизма действия остраивания в художественном тексте имеют некоторую известную относительную самостоятельность, но вместе с тем — все они неразрывно связаны друг с другом и опосредуют один другого. Совокупность граней «странного» воплощения образа, характера, идеи, способа повествования позволяет иначе взглянуть на ранее известное и порождает возможность внимательнее рассмотреть прежде неизвестное. «Затруднение» порождает детальное «рассмотрение»: пользуясь понятиями В. Б. Шкловского, можно сказать, что мгновение познания перерастает в длительность.

В. Б. Шкловский: «Самое важное в анализе искусства — не потерять ощущение искусства, осязание его, потому что иначе сам предмет изучения станет бессмысленным, несуществующим <...> я говорил об остраивании, то есть об обновлении ощущения»<sup>82</sup>. Благодаря остраиванию восприятие «вещи» становится более отчетливым, и, по словам К. Гинзбурга, может быть «в логическом пределе сведено к поиску истинного причинного начала как противоядия от ложных представлений»<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Гинзбург К. Остраивание: предыстория одного литературного приема. С. 98.

Именно этому понятию и механизмам его реализации в тексте романа Татьяны Толстой «Кысь» и будет посвящена настоящая исследовательская работа. Механизмы и приемы остранения будут прослежены на главных уровнях художественного текста Толстой — пространственно-временная художественная действительность (образ «нового русского мира», созданного в романе), образная система романа (образы Бенедекта, его учителей-наставников, женские образы и др.) и остранение на уровне языка, стиля, речи (зоны голосов героев и рассказчика-повествователя).

## ГЛАВА II

### **Концепция «послевзрывной» истории в романе «Кысь»: аномалии хронотопа и алогизм констант «русского мира»**

В момент написания и выхода в свет романа Татьяны Толстой «Кысь» (1986–2000) в России сложилась ситуация, при которой общество, пройдя через кризис утраты идентичности в период перестроечного и постперестроечного времени, переживало время, связанное с многочисленными попытками перекодировки истории, стремления писателей восстановить нарушенные исторические и социальные связи, в новых проекциях обрести устойчивую опору для дальнейшего развития государственности и личности. В конце XX — в начале XXI веков история России подвергалась множественным ревизиям и пересмотрам, претерпевала различного рода реконструкции и деконструкции, переписывалась заново специалистами и дилетантами. Литература не обошла вниманием данную тенденцию, внося свой вклад в создание гипотетической модели истории, конструируя «новое» прошлое России и ее будущее.

Постмодернистические тенденции в русской литературе рубежа веков были неизменно связаны с созданием художественных проектов национальной истории, принципиально лишенных причинно-следственных связей и не только не отражающих, но и намеренно разрушающих объективные векторы исторического развития. По словам Н. Лейдермана и М. Липовецкого, «постмодернистское видение истории зиждется на представлении о том, что история есть огромный незавершенный текст, который пишется по культурным моделям данной эпохи»<sup>84</sup>. В порубежный период история как обширный тематический пласт становится одним из главных направлений отражения ее в художественной форме, при этом

---

<sup>84</sup> Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. М.: ИЦ «Академия», 2003. Т. 2. С. 49.

объект и субъект изображения «децентрализуется» и «подчиняется власти ничейных дискурсов»<sup>85</sup>.

Версии и варианты беллетризованной русской истории нашли свое воплощение в произведениях писателей-постмодернистов — В. Маканина, М. Кураева, В. Пьецуха, Л. Петрушевской, В. Сорокина, В. Пелевина, Е. Попова, А. Тургенева, М. Шишкина, Д. Липскерова, Ю. Буйды и мн. др. При этом в созданных литературой проектах исторического развития России, по словам Н. Б. Ивановой, доминируют «не столько *концепция*, сколько *метафора*»<sup>86</sup> (выд. автором. — Л. Ц.). Антиисторизм, алогизм, абсурд, гротеск, игра, т.е. остранение в самом широком смысле, становятся условием создания художественной псевдореальности, воссоздания гипотетической модели псевдоистории. «Отказ от коммунистической идеологии сокрушил привычные координаты исторического сознания, по которому общество <...> постепенно продвигалось к “светлому будущему”. Прошлое оказалось впереди. <...> Менялась перспектива, рушилось мироздание. <...> Литература оказалась гораздо более близкой реальной истории, нежели историческая наука <...> Актуализация жанра антиутопии стала ответом на вызов времени...»<sup>87</sup>

Постмодерное разочарование в разумности хода истории, в полезности и объективности научного знания, в гуманистических началах человеческой природы вызывали к жизни проективно-прогностические художественные произведения, в которых произошел отказ от осознания объективных закономерностей и рационалистических поисков смысла. «Внося смысл во вселенную, мы ее беззаботно упрощаем»<sup>88</sup>, — писал А. Генис.

В условиях постмодернистского мышления история как поступательное движение общества теряет свою прямую и обратную перспективу, ставя законы абсурдизма выше законов познания. «Вместо

---

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> *Иванова Н. Б.* Современная русская литература: метасюжет и его восприятие: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. СПб., 2006. С. 21.

<sup>87</sup> Там же. С. 23.

<sup>88</sup> *Генис А.* Вид из окна // Новый мир. 1992. № 8. С. 214.

*рационализации* русской истории <...> постмодернизм предложил ее литературную *карнавализацию*: история декодируется, <...> воспринимается как представление, “страшные” личины становятся смешными и даже симпатичными, звучат забавные диалоги из царства мертвых, в рамках развлекательных сюжетов инкрустируются обезболенные исторические события и обезвреженные исторические лица»<sup>89</sup>.

Роман Толстой «Кысь» со всей очевидностью оказался прочно встроенным в литературно-фантазийное (утопическое и антиутопическое) направление. Создавая пространственно-временной континуум голубчикового государства, сосредоточенного вокруг семихолмия городка Федор-Кузьмичска, Толстая остраивает центральный национальный гностический миф, воспроизводит последствия карнавалльно-игрового апокалипсиса, моделируя будущее как прошедшее, разыгрывая грядущее псевдороссийской истории как возвращение к исходной точке первородства. Пересмотр закономерностей исторического прошлого и фантазмагорического будущего становится условием создания остраненного настоящего — авторского представления о современности, имплицитно растворенного в художественном пространстве «Кыси».

М. Н. Липовецкий: «В “Кыси” <...> создавая якобы антиутопическую картину, Толстая на самом деле использует Взрыв как средство, очистившее метафизическое ядро “русского мира” от последующих наслоений. Казалось бы, постапокалиптическое состояние, в при котором вся прошлая, настоящая и <...> будущая история, культура и литература России предстают <...> как одномоментно существующие — <...> в сгущенном виде представляет метафизическую “норму” русского мира»<sup>90</sup>.

Центром пространственного мироздания в тексте Толстой становится городок Федор-Кузьмичск: «На семи холмах раскинулся городок Федор-Кузьмичск <...> Там и сям — черные избы вереницами, — за высокими

---

<sup>89</sup> Иванова Н. Б. Современная русская литература: метасюжет и его восприятие. С. 23.

<sup>90</sup> Липовецкий М. Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. СПб.: Филологический факт-т СПбГУ, 2007. С. 37.

тынами, за тесовыми воротами; на кольях каменные горшки сохнут, или жбаны деревянные» (с. 6)<sup>91</sup>. В доцивилизационном состоянии мир «Кыси» оказался в результате Взрыва, некой радиационной катастрофы, которая стала проекцией реального взрыва на Чернобыльской АЭС<sup>92</sup>. «...отчего был Взрыв? <...> Будто люди играли и доигрались с АРУЖЫЕМ» (с. 16).

Упоминание семихолмия, на котором расположен городок, устанавливает национальную доминанту «русского мира», со всей очевидностью указывая на про-московские (в более широком смысле — про-русские) истоки перевернутой цивилизации «Кыси». Об этом же говорит и характер именования города: нынешнее имя городка «Федор-Кузьмичск, а до того <...> звался Иван-Порфирьичск, а еще до того — Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде — Москва» (с. 17). Помимо непосредственного указания на Москву, традиция «русского мира» отразилась в назывании города в честь некоего выдающегося государственного лица, будь то Петр Первый (Санкт-Петербург), Екатерина Великая (Екатеринбург), Ленин (Ленинград), Сталин (Сталинград) или, как в «Кыси», Набольший мурза Федор Кузьмич. Нанизывание имен города одно на другое создает временную вертикаль, уводящую историю города-государства в историческое прошлое, относящееся, как минимум, к XII веку (1147 г. — официальная дата основания Москвы), когда закрепился топоним «Москва», но который, по мнению историков, имеет более глубокие темпоральные корни.

Соединение хронотопических — пространственно-временных — координат нынешнего Федор-Кузьмичска и древней Москвы порождает единую остранинную аэроторию, в пределах которой развивается действие романа-антиутопии. «Тогда» и «теперь» совмещаются, порождая коннотацию всеобщности и устойчивости — единовременного (вневременного)

---

<sup>91</sup> Здесь и далее ссылки на роман «Кысь» даются по изд.: *Толстая Т.* Кысь. М.: Эксмо, 2004, — с указанием страниц в скобках.

<sup>92</sup> Время начала работы над романом совпадает со временем Чернобыльской катастрофы — 26 апреля 1996 г.

существования прошлого и настоящего в странном мире Федор-Кузьмичска. Безвременье «русского мира» оборачивается симулякром истории, подлинность исторического измерения корректируется метафорой остранинного, перевернутого голубчикова социума.

Послерациационное сообщество обитает в остранинном мире. Даже природа в прилежащей к городку местности странна и необычна. Законы природы потеснены законами общества: например, високосный год «назначается» и устанавливается распоряжением набольшего мурзы и высших начальников (с. 249).

Традиционная доминанта «русского мира» — береза — вытеснена реалией «перевернутого мира» Федор-Кузьмичска — «клелью»: «...высоченные клели стоят — не шелохнутся» (с. 5). Очевидно, что название «клель» создано на основе двух слов «клен» и «ель». Потому и внешние признаки клели «двоичные», еловые и кленовые одновременно. «Клель — самое лучшее дерево. Стволы у нее светлые, смолистые, с натеками, листья резные, узорчатые, лапчатые, дух от них здоровый...» (с. 14). Плодоносит клель не шишками, но странными живыми огнецами. «Ночью они светятся серебряным огнем, вроде как месяц сквозь листья луч пустил, а днем их и не заметишь. <...> Отрывать их надо быстро, чтобы огнец не всполошился и не заголосил. А не то он других предупредит, и они враз потухнут...» (с. 14). Толстая и ее герой не сразу дают объяснение мутировавшему дереву и его плодам, только позже становится ясно, что это радиоактивные финики (т.е. к клену и ели «привита» еще и пальма). «Возьмешь одного огнеца. За щеку положишь. Сладкий!.. А может, и не помрешь, с одного-то. Так, вырвет разве что. Ну, волос выпадет. Шею раздует. А так, может, еще и поживешь. Матушка отчего померла? — цельную миску зараз скушать изволила. <...> Обьелась» (с. 94).

В перевернутом мире «Кыси» промысловую пищу жителей составляет мышь: «Мыши — наша опора» (с. 9). Мыши — основная пища и знак товарообмена, эквивалент стоимости, остранинные деньги. «Ну что в Складе

дают? Казенную колбаску из мышатинки, мышиное сальце...» (с. 14). Однако, по словам О. Буркова, в мире «Кыси» «мышь заменяет не только других животных, но и всё искусство, бытовые проблемы становятся на место нравственных. <...> Происходит, если можно так сказать, выворачивание образа наизнанку, карнавализация»<sup>93</sup>. При этом привычная пища в «новом русском мире» оказывается ядовитой: в мире голубчиков зайцы зимой не белые, а черные, они «перепархивают» с ветки на ветку, «с верхушки на верхушку» (с. 5), и есть их невозможно: «мясо черного зайца <...> ядовитое <...> кто их поест, у того на всю жизнь в грудях хрипы и булькотня...» (с. 5).

Если в дозривном — московском — мире основу мясного рациона людей составляли куры, то в новообразованном сообществе кур «есть нельзя»: «Клим Данилыч так-то вот покушал курочку: и где он теперь? Мало, что сам помре, да как помре: весь черный стал, раздулся как колода и лопнул» (с. 28). Федор-кузьмичские куры остраиваются и становятся птицами певчими и перелетными: «холода нападут, курье на юг соберется» (с. 28). И поют они, подобно российским соловьям: «Сначала щелкают как деревяшечки, потом трррррр, трррррр, потом бу-бу-бу, а уж как распоются, — такие рулады грянут, уж так сердце разогреют» (с. 35). Странные куры голубчиков и «яйца нес<ут> черные да мраморные» (с. 35), как напоминание еще об одной «стертой» реалии бывшего русского мира — знаменитых яйцах Фаберже или яйцах из уральских самоцветов.

Население города Федор-Кузьмичска составляют две (или три) категории граждан-горожан.

Во-первых, это *голубчики*, основное население мира «Кыси», родившиеся после Взрыва и обремененные различными физическими Последствиями: жабрами, хвостиками, гребешками или бахромой на теле и

---

<sup>93</sup> См.: Бурков О. Образ мыши в фольклоре и русской литературе XIX–XX веков // Современная литература. 2002. № 37.

голове и др. «Это у них такое Последствие» (с. 15)<sup>94</sup>. Среди них главный герой повествования Бенедикт, его возлюбленная Оленька, отец героя Карп, сослуживица и соседка Варвара Лукинишна и мн. др.

Во-вторых, это *Прежние*, выжившие после Взрыва и являющиеся в остранинном мире Толстой последними и немногочисленными носителями памяти о прошлом, о цивилизованном устройстве былого, разрушенного теперь мира. Среди Прежних — мать Бенедикта, учитель и наставник главного героя Никита Иваныч, «диссидент» Лев Львович и др. «Прежних, почитай, и нет почти...» (с. 27).

Третью категорию жителей мира «Кыси» составляют *перерожденцы*, т.е. бывшие прежние люди, мутировавшие во время ядерного Взрыва и превратившиеся в некое подобие человеко-зверей, обросших шерстью, передвигающихся на четырех конечностях, например, Терентий (Тетеря). О перерожденцах: «не поймешь, то ли они люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто, и на четвереньках бегают» (с. 6), «они вроде как и не люди» (с. 27).

Странный и страшный мир «Кыси» обитает героями, разными даже в своем литературном — интертекстуальном — происхождении. Так, о главном герое Бенедикте — *голубчике* — критика неоднократно говорила как об образе в значительной степени порожденном проекцией творчества Венедикта Ерофеева. Уже только то, что писатель и герой (герои) оказываются тезками, заставляет искать параллели между романом Толстой и поэмой Ерофеева. М. Липовецкий, Н. Иванова, О. Богданова, Н. Елисеев и мн. другие исследователи много раз акцентировали связь «Кыси» и «Москвы

---

<sup>94</sup> «Последствия <...> всякие: У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что. А бывает, что никаких Последствий нет, разве к старости прыщи из глаз попрут, а не то в укромном месте борода расти учнет до самых до колен. Или на коленях ноздри вскочат» (с. 15). «Пальцев-то десять, да на ногах — десять, правда, у кого и по пятнадцать растет, у кого по два, а вот, к примеру, у Семена, что с Мусорных Прудов, на одной руке много махоньких пальчиков, ровно корешки, а на другой, — и вовсе кукиш. Такое ему Последствие вышло» (с. 24). «...У Ивана Говядича Последствия уж очень тяжелые. Голова, руки, плечи, — это все крепкое такое, ладное, могучее, в три дня, как говорится, не обгадишь, а из-под мышек сразу — ступни, а посередке — вымя» (с. 51).

— Петушков», хотя бы на примере тех эпизодов, где упоминается «сучий потрох» (с. 100, знаменитый коктейль Венички) или классифицируется библиотечный фонд вначале тестя Бенедикта, а позже Красного Терема (с. 211–215). *Прежние* — в первую очередь Никита Иваныч — одними критиками связывается с традицией т.н. «деревенской» прозы в ее сниженно иронизированном варианте (см. работы М. Липовецкого), другими (напр., Н. Иванова, О. Богданова, Т. Маркова, Е. Аверьянова) — в т.ч. с «родословной» Толстой, с ее отцовской линией (Толстая по отчеству Никитична). Литературное происхождение *перерожденцев* может быть намечено от Булгакова, в первую очередь от его швондеров и шариковых из «Собачьего сердца», занимающих остранинно промежуточное положение между людьми и животными.

На назывании народонаселения Федор-Кузьмичска голубчиками критика прежде специально не останавливалась. Между тем кажется обоснованным считать, что слово «голубчики» появилось в словаре перевернутого мира «Кыси» из речи Прежних, людей памятливых. Так, по данным словарей, слово «голубчики» издревле присутствует в русском народном языке как сердечное и ласковое обращение к человеку («Потерпи, голубчик, все пройдет»<sup>95</sup>). Именно поэтому оно часто фигурирует в русских народных сказках или песнях — например, «Как на дубчике два голубчика целовались, миловались...» (народная песня) или в сказке «Морозко»: «Тепло ль тебе, девица? Тепло ли тебе, красная? — Ой, тепло, голубчик Морозушко!»<sup>96</sup>.

Как показывает русская литература, не менее частотно слово «голубчики» присутствовало и в языке дворянской интеллигенции в обращении друг к другу: «— Дядя! голубчик! позвольте мне теперь уехать!» (М. Е. Салтыков-Щедрин, «Господа Головлевы»). Или: «— Мамаша, вы даже бледны, успокойтесь, голубчик мой, — сказала Дуня, ласкаясь к ней...»

---

<sup>95</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992. С. 96.

<sup>96</sup> Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. СПб.: Норинт, 1998. С. 122.

(Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание») <sup>97</sup>. При этом русские помещики-дворяне, либеральные и терпимые, обращались так и к дворовым, к крепостным крестьянам, к слугам.

Однако Толстая-филолог учитывает и другое стилевое значение «голубчиков» — иронично-порицающее или фамильярно-разговорное. Словари С. И. Ожегова и Д. Н. Ушакова приводят такие примеры: «Ага, попались голубчики!» <sup>98</sup> или «Полюбуйтесь на этих голубчиков» <sup>99</sup>. Как правило, в такого рода контексте слово «голубчики» включает осудительные коннотации, выражает чувство недовольства или некоего несогласия.

Наконец, в русском языке обращение «голубчик» и «голубчики» использовалось применительно не только к людям, но и к животным. Например, ямщиками при обращении к лошадям: «Эй, пошли, голубчики!» <sup>100</sup>.

Таким образом, Толстая соединяет различные значения слова и его стилевые оттенки, совмещает их, порождая «новую» семантику — условно, обозначение «национальной» (или социальной) принадлежности в федоркузьмичской цивилизации.

Фантасмагорические образы героев-горожан формируют травестийную версию истории — прошлой российской и настоящей голубчиковой. Но все они закрепляют московские корни кысской действительности: как в повести Булгакова, так и в знаменитом романе-анекдоте Ерофеева сферическим центром мира неизменно оказывается Москва. У Толстой этимология ойконима Москва — «жидкий, топкий, сырой, слякотный» <sup>101</sup> — оказывается напрямую связана с изображенным миром полулюдей — миром жидким, топким, сырым, слякотным.

---

<sup>97</sup> Примеры приведены из Малого академического словаря под ред. А. П. Евгеньева (М.: Институт русского языка АН СССР, 1957–1984).

<sup>98</sup> Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2005. Т. 1. С. 332.

<sup>99</sup> Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. С. 96.

<sup>100</sup> Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова Т. 1. С. 332.

<sup>101</sup> Смолицкая Г. П., Горбаневский М. В. Топонимия Москвы. Сер. «Литературоведение и языкознание» / отв. редактор В. В. Иванов. М.: Наука, 1982. С. 81–89.

Воплощение остраниченной хронотопической универсалии — «сквозного» надисторического времени — влечет за собой формирование и универсалии пространственной. Городок Федор-Кузьмичск, выживший (или зародившийся) после Взрыва, оказывается на изображаемый момент единственным местом существования всех живых существ — неслучайно в тексте романа звучат слова о том, что ни «Западу» (с. 233), ни «Англии» (с. 324) в мире больше не существует. И «Гааги нету» (с. 234). Как Москва некогда, в до-голубчиковые времена, считалась «Третьим Римом», так теперь Федор-Кузьмичск есть некий N-ый Рим, способствующий возрождению общечеловеческой («постчеловеческой») цивилизации.

Более того, Толстая словно намеренно совмещает пространство древней Италии и современного Федор-Кузьмичска: античная аллюзия прочитывается в тексте «Кыси» в эпизоде, когда главный истопник из Прежних — Никита Иваныч — призывает голубчиков проводить исторические раскопки. Бенедикт рассказывает: «...помните, на Муркину Горку парней водил, все хотел, чтоб землю рыли... Мол, ШАДЕВРЫ там погребены. А еще будто там доложон быть мужик каменный, агромадный и сам ДАВИД...» (с. 38). Как известно, копия мраморной скульптуры Микеланджело находится в одном из залов ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве (в романном контексте — «прежде находилась»). Однако подлинная работа великого Мастера, ее оригинал, выставлен в Академии изящных искусств во Флоренции, в Италии. Так, выбор в качестве «скрепляющего» образа фигуры Давида Микеланджело позволяет Толстой аллюзийно совместить пространство русское и итальянское, московское, флорентийское и федор-кузьмичское, тем самым порождая пространство всеобщее, надтерриториальное, единое. Федор-Кузьмичск в таком «окружении» оказывается образом города-государства, города-вселенной, единственного города-мира, откуда должна произрасти «новая» жизнь.

Знаками-детальными, пространственно скрепляющими единую историю Москвы и Федор-Кузьмичска, оказываются у Толстой памятники-столбы,

которые ставит прежний, Никита Иваныч. «Дак этот Никита Иваныч начал по всему городку столбы ставить. У своего дома на столбе вырезал: “Никитские ворота”. А то мы не знаем. Там, правда, ворот нет. Сгнивши. Но пусть. В другом месте вырежет: “Балчуг”. Или: “Полянка”. “Страстной бульвар”. “Кузнецкий мост”. “Волхонка”...» (с. 28). Инфантильное детское сознание Бенедикта не улавливает связи между историческим названием «Никитские ворота» и районом (площадью) Москвы, но остраненно — перевернуто-впрямую — сопрягает название места с именем героя-истопника. «Сгнившие ворота» не пробуждают в сознании персонажа-«неондертальца» (М. Липовецкий) иной ассоциации, как только дом самого Никиты Ивановича. Однако позже прежний герой обозначит «связующую нить» истории: топонимика Никитских ворот для интеллигента из Прежних окрашена знанием о том, что это место, рядом с которым венчался А. С. Пушкин (с. 273).

Ироничное упоминание «сгнивших ворот» становится одним из уровней погружения в историю «вечного города» (будь то Москва, Рим или Федор-Кузьмичск): просвещенному человеку должно быть известно, что Никитские ворота были белокаменными и снесены в конце XVIII века. Но образ «сгнивших» ворот, например, деревянных, порожденный сознанием Бенедикта, словно «омолаживает» историю, придает ей черты еще недавнего бытования — Никитские ворота будто оставили свои околыши на земле Федор-Кузьмичска неподалеку от дома Никиты Иваныча.

Столь же культурно и исторически нагруженными оказываются в тексте топонимы «Страстной бульвар», «Кузнецкий мост», «Волхонка». Однако особую роль выполняет надпись «Балчуг».

Название улицы Балчуг произошло от местечка с тем же названием, расположенного недалеко от берега Москвы-реки, к юго-востоку от Кремля. Можно предположить, что Толстая сознательно использует топоним, который в своей семантике повторяет значение ойконима «Москва»: балчык

— «грязь, болото, тряси́на, влажная земля, глина»<sup>102</sup>. Но, что еще более важно, слово «балчуг» — тюркского происхождения. Подобно названиям чиновных людей в Федор-Кузьмичске — «мурза», «Балчуг» позволяет писателю совместить два географических полюса: если ранее речь шла о том, что Федор-Кузьмичск вбирает в себя коннотации Москвы и Рима, т.е. запада, то в контексте тюркских слов и названий городок голубчиков оказывается средоточием не только западных, но и восточных традиций. Он словно на перекрестье путей. Федор-Кузьмичск по сути являет собой «центр земли», который вобрал в себя осколочные традиции (как и осколочные слова и названия) различных цивилизаций — разноплановых как по времени, так и по географическому положению. Хронотоп «Кыси» оказывается сформированным одномоментностью и сконцентрированностью, находящимся в точке пересечения хронотопической горизонтали и вертикали. Потому, давая первое описание голубчикового городка, Толстая вырисовывает его как «пуп земли», центр мироздания, дороги от которого расходятся во все стороны света. «...вокруг городка — поля необозримые, земли неведомые. На *севере* — дремучие леса <.> На *запад* <...> невидная, вроде тропочки. <...> На *юг* <...> Будто лежит на юге лазоревое море <...> на *восход* от городка <...> леса светлые, травы длинные, муравчатые...» (с. 7, 8, 9, 13).

К графическим координатам «времени» и «места» у Толстой добавляется объемная координата «сознания»: городок голубчиков живет по законам почти первобытным, сказочно-мифологическим, только что сотворенным, вбирая в себя безбрежность пространства, бесконечность времени и первородную наивность мифологизированного мировосприятия первочеловеков.

Хронотоп видимого мира смыкается с хронотопом мира невидимого, мир реальный смыкается с миром мифологизированным, едва ли не

---

<sup>102</sup> Мурзаев Э. М. Тюркские географические названия. М.: Восточная литература, 1996. С. 27.

первобытным. В мифологическом мире голубчикова сообщества знание о законах мироздания рождается на основе фантазии и мистики, где нет разделения между животным и человеком, законами природы и законами человеческого общества. Абстракции получают конкретику воплощения, незримые явления облекаются в зримые образы.

Мифологизированный мир «Кыси» организуют не только полумифические люди-звери — прежние, голубчики и перерожденцы — но и существа неизвестные и невидимые. Мифология «Кыси» включает в себя всяческую «нечисть», «страсти лесные» (с. 12), русалок, «пузыря водяного» (с. 11), «кочевряжку подкаменную» (с. 11), «древяницу» (с. 54), «слеповрана» (с. 54) и др. О лешем: «Не встречал ли лешего? — Ой, встречал! <...> Совсем близко видел, вот как вас, к примеру <...> Весь будто из старого сена сваян, глазки красным горят, а на ногах — ладоши. И он этими ладошами по земле притупывает да приговаривает: тята-тята, тята-тята, тята-тята...» (с. 10–11).

Объяснение законов природного цикла в сознании голубчиков происходит по модели первородного человека, представляющего мир подчиненным законам неведомой воли. Сезонами года и временем суток управляют животные-тотемы: «Есть большая река, отсюда пешего ходу три года. В той реке живет рыба <...>. Говорит она человеческим голосом, плачет и смеется, и по той реке туда-сюда ходит. Вот как она в одну сторону пойдет да засмеется — заря играет, солнышко на небо всходит, день настает. Пойдет обратно — плачет, за собой тьму ведет, на хвосте месяц тащит, а часты звездочки — той рыбы чешуя» (с. 9–10).

Красоту голубчикова мира воплощает «княжья» птица-паулин: «А глаза у той Птицы Паулин в пол-лица, а рот человеческий, красный. А красоты она таковой, Княжья Птица-то, что нет ей от самой себя покою: тулово белым резным пером укрыто, а хвост на семь аршин, как сеть плетеная висит, как марь кружевная. Птица Паулин голову все повертывает, саму себя все осматривает, и всю себя, ненаглядную, целует» (с. 59–60). Древнегреческие нарциссические особенности птицы паулин смыкаются с чертами гордого

самовлюбленного павлина, а на литературном уровне суммируют в себе признаки мифических существ русских сказок и легенд — Сирин и Алконост, райских птиц с головой девы.

Мифология остраненного Федор-Кузьмичска создается, подобно мифам Древней Греции, не только для объяснения законов природы и мироздания, но для обеспечения безопасности человека в этом непознанном, таинственном и безбрежном мире. Знание мифологии оберегает голубчика от опасности, предупреждает о грозящей беде.

Однако истоком остраненного мифологизма голубчиков становится не только примитивное сознание, но и под-сознание, пост-сознание, псевдо-память персонажей. Так, природа снежной зимы объясняется прихотью деда-мороза: «На севере стоит дерево вышиной до самых туч. Само черное, корявое, а цветики на нем белые, ма-а-ахонькие, как соринки. На дереве мороз живет, сам старый, борода за кушак заткнута. Вот как к зиме дело <...> так мороз за дело принимается: с ветки на ветку перепрыгивает, бьет в ладоши да приговаривает: ду-ду-ду, ду-ду-ду! А потом как засвищет: ф-щ-щ-щ! Тут ветер подымается, и те белые цветы на нас сыплет: вот вам и снег...» (с. 10). И в своем описании приведенная миниатюра напоминает то ли сказку братьев Гримм о волшебнице-зиме, то ли образ мороза-воеводы Н. А. Некрасова из поэмы «Мороз, Красный нос».

«Двойной код» мифологии голубчиков опосредует примитивную наивность героев и ироническое всезнание автора. Уже выделенные на небесном своде скопления звезд и туманностей, отдельные светила и целые созвездия получают у Толстой новое имя, странное в сравнении с привычным, но нестранное в голубчиковом сознании. Как Москва получила другое название, так небесная карта ночных светил именуется по-иному, остраненно: «Прямо над головой у Бенедикта, всегда над головой, куда ни отойди, — и Корыто, и Миска, и пучок Северных Хвощей, и ярко-белый Пупок, и россыпь Ноготков, и мутно, тесно, густо сбитое, полосой через весь ночной небосвод Веретено, — все тут, всегда, сколько себя помнишь...»

(с. 75). Вместо ковша Большой или Малой Медведицы появляется «корыто» и «миска», вместо Млечного Пути — «веретено». Интуитивно следуя по пути предшественников, голубчики переименовывают свой мир, делая его ближе, понятнее, безопаснее (и за этими переименованиями угадывается ирония автора, порожденная действием приема остранения).

Центр мифологического мира романа Толстой формирует образ неведомой кыси. «В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! — а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сади: хоп! и хребтину зубами: хреть! — <...> и весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, <...> и идет не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки <...>» (с. 7).

Идентификация образа кыси предпринималась различными исследователями. Так, по мысли Э. Ф. Шафранской, кысь — «та самая загадочность, умом которую не понять, русская душа, ставшая притчей во языцех»<sup>103</sup>. Сходную интерпретацию дает П. Ладохин: кысь — «не одухотворенное существо, а часть русской души, это эгоизм человеческий, способный убить, оправдывая убийство высшими целями, это оторванность от опыта поколений»<sup>104</sup>. Попытка некоторых исследователей представить кысь в виде некоего существа породы кошачьих, живущего на деревьях в лесу, соответствует голубчиковой. Б. Парамонов: «Кысь — Русь. Цепочка звуковых ассоциаций ясная: “кысь-брысь-рысь-Русь. Русь — неведома зверюшка”»<sup>105</sup>. Или Н. Елисеев: «КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШЬ! Татьяна Толстая удачно придумала это слово; соединила ласково-подзывательное: кис-кис, резко-отпугивательное: кышшш! и присовокупила к этим древним словам хищную рысь и брезгливое — брысь! (Где-то подале,

<sup>103</sup> Шафранская Э. Ф. Роман Т. Н. Толстой «Кысь» глазами учителя и ученика: Мифологическая концепция романа // Русская словесность. 2002. № 1. С. 36–37.

<sup>104</sup> Ладохин П. Кыш, Кысь, кыш! // Русская словесность. 2002. № 1. С. 39.

<sup>105</sup> Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // Время MN. 2000. № 173. С. 12.

подале замаячила старая Русь, мечта славянофилов и почвенников.) Получилась странная хищница из породы кошачьих: нежная как кис-кис, мерзкая как кышь, хищная как рысь и стремительная как брысь, ну и русская, разумеется, как Русь»<sup>106</sup>.

Однако попытка идентифицировать кысь предпринимается и в самом романе — разными героями. И как результат — почти каждый из персонажей несет на себе незримые кысьи черты.

Для голубчиков кысь представляется в образе «коти», сидящего на дереве и следящего за блуждающими по лесу людьми. «Это она там, на ветвях, в северных лесах, в непролазной чащобе, — плачет, поворачивается, принюхивается, перебирает лапами, прижимает уши, выбирает... выбрала!..» (с. 101). Станным образом слово «котя» (а вслед за ним и поэтоним «кысь») обретает грамматические признаки существительного не женского и не мужского рода, созидая образ некоего бесполого существа — не кошки (ж.р.), не кота (м.р.), но «коти» (с.р.).

Существенны литературные истоки образа коти, его образно-поэтической функции и места обитания. Уже в ранних произведениях Толстой ее герой, «земную жизнь пройдя до половины», оказывался в «сумрачном» дантевском лесу. В середине жизни ее герой сталкивался с важнейшими вопросами человеческого существования: «Кто ты такой?..» («На золотом крыльце сидели...»), «Куда иду? Что ищу?..» («Сомнамбула в тумане»). Теперь, в «Кыси», Толстая в темном жизненном лесу поселяет внешне мифологизированную кысь. Дремучий таинственный лес человеческих сомнений оказывается обитаемым: мысли героя и извечная русская тоска находят свою реализацию, персонификацию, воплощение. «Блуждающая мысль» героя опредмечивается — обретает видимый абрис невидимой кыси. Главный герой размышляет: когда «эта тварь тебя спортит», «каково им, испорченным?», «...что им там внутри чувствуется?»

---

<sup>106</sup> Елисеев Н. «КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШ!» // Новая русская книга. 2000. № 6. С. 4.

(с. 105). И отвечает себе: «...чувствуется им тоска страшная, лютая, небывалая!» (с. 105).

По словам голубчиков, кысь смотрит в спину тем людям, которые заблудились «в сумрачном лесу» и которые «задумались»<sup>107</sup>. Традиционный мотив русской тоски, неуспокоенной души русского «лишнего» человека обретает фиксацию в образе лесной твари, причем у Толстой он получает признаки негативной оценочности. Кысь смотрит в спину, а русская пословица утверждает: «друг в лицо смотрит, а враг в спину». Остраненная переподстановка слов в неозвученной в тексте пословице порождает отрицательную коннотацию образа кыси. По мысли Толстой, извечная русская тоска мучит людей, не дает мыслящему человеку покоя («покой нам только снится...»). Специфический (традиционно позитивный) мотив русской литературы, своеобразное качество русского национального характера (русской души) драматизируется — в образе невидимой кыси-тоски улавливается неясный мотив трагичности.

Присутствие кыси в мире голубчиков столь велико, всеохватно, что она «поселяется» не только в лесу, но в душе — обретает не только зооморфные, но и антропоморфные черты.

Первым в образе кыси предстает истопник Никита Иванович, поздним вечером постучавшийся в избу Бенедикта и испугавший его: «Сердце билось. Кысь это... Она. <...> Это она...<...> В дверь стукнули: тук-тук-тук. Бенедикт вскочил, как ударенный палкой, страшным криком крикнул: — Нет!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!» (с. 102). Одиноким рефлектирующий герой, тоскующий в темном холодном доме долгим зимним вечером, «слышит» приближение кыси-тоски, кыси-грусти, кыси-одиначества, которая вот-вот прыгнет ему на спину. И хотя в данном случае за дверью Бенедикта вместо кыси оказывается Никита Иваныч, остраненный невидимый образ становится указанием на неординарность героя, на его выделенность из голубчикового сообщества, на его возможную причастность высшему духовному знанию.

---

<sup>107</sup> См. «Сомнамбула в тумане».

Однако страх перед неведомой кысью породит в сознании героя Бенедикта другой образ-воплощение кыси — кысь-страх, кысь-наказание, кысь-смерть. И в этой ипостаси образа кыси предстанет тесть Бенедикта, отец Оленьки — Кудеяр Кудеярыч (с. 313). Как известно, в русском народном творчестве Кудеяр — легендарный разбойник, традиционный фольклорный персонаж. Другое значение имени Кудеяр — кудесник и волшебник. Персонаж Толстой вбирает обе составляющие — он и Кудеяр, и Кудеярович, т.е. и разбойник, и кудесник одновременно. Через образ Главного Санитара Кудеяра Кудеярыча образ мифической кыси, одинокой и томящей душу, дополняется чертами внутренней муки, невидимой, но осознаваемой беды, неизбежной угрозы, непреодолимого страха.

Наконец, к финалу романа окажется, что кысью может быть назван и сам Бенедикт. Тесть Кудеяр констатирует с уверенностью: «Кысь-то — ты. <...> Ты и есть... <...> Самая ты кысь-то и есть...» (с. 313).

Томимый противоречивыми раздумьями, герой Бенедикт посредством размышлений о кыси приходит к осмыслению самого себя, своего внутреннего мира и своего внешнего социального поведения. Рожденный матерью-прежней и отцом-голубчиком, Бенедикт, подобно кыси, оказывается в серединке между Никитой Иванычем и Кудеяром Кудеярычем, вбирая в себя коннотации человека мыслящего и одновременно коннотации существа звероподобного. Две сущности Бенедикта, как две сущности мира «Кыси», обнаруживают борение в пространстве романа Толстой. Мифологическое и рациональное, человеческое и звериное, сострадательное и угрожающе-смертельное смыкаются в образе кыси-Бенедикта.

Однако в романе Толстой образ кыси не проходит процесса окончательной материализации. Ее облик и смысл остаются таинственными и неведомыми (как для голубчиков, так и для читателя). «...незримая кысь, — перебирает лапами, вытягивает шею, прижимает *невидимые* уши к плоской *невидимой* голове, и плачет, голодная, и тянется, вся тянется к жилью, к теплой крови, постукивающей в человеческой шее: кы-ысь! кы-ысь!

И *тревога* холодком, маленькой лапкой тронет сердце, и вздрогнешь, передернешься, глянешь вокруг зорко, словно ты сам себе чужой: что это? Кто я? Кто я?!..» (с. 58–59; выд. мною. — Л. Ц.). Единственной полной реализацией образа кыси становится странная константа «русского мира» — неустойчивость и хаос: кысь напрямую оказывается связанной с риторикой вопроса «Кто я <ты> такой?..», вопроса вечного, «проклятого», безответного.

Если центр мифологического аэротопоса «Кыси» составляет заглавный образ невидимой кыси, то в центре социологизированного универсума голубчиков оказывается образ «Набольшего Мурзы» Федора Кузьмича (Каблукова).

В мире голубчиков нет высшей духовной точки, нет религиозного знания и веры, нет Бога. Их заместителем становится образ идола и кумира, пророка в голубчиковом отечестве Федора Кузьмича. Набольший мурза берет на себя роль божка, творца мироздания, создателя всего и вся. «Кто сани измыслил? Федор Кузьмич. Кто колесо из дерева резать догадался? Федор Кузьмич. Научил каменные горшки долбить, мышей ловить да суп варить. Дал нам счет и письмо, буквы большие и малые, научил бересту рвать, книги шить, из болотной ржави чернила варить, палочки для письма расщеплять и в те чернила макать. Научил лодки-долбленки из бревен мастерить и на воду спускать, научил на медведя с рогатиной ходить, из медведя пузырь добывать, растягивать тот пузырь на колках и этой плевой окна крыть, чтобы свету в окне и зимой хватало» (с. 19). «Счеты Федор Кузьмич, слава ему, счетные прутики изобрел...» (с. 17). Коромысло — «И носить на той дуге жбаны с водою, чтоб руки не оттягивало» (с. 22). И что самое главное — Федор Кузьмич «научную вещь <...> измыслил, Мышеловку» (с. 49). «Все-то он возвел и обустроил, все-то головушкой своей светлой за нас болеет, думу думает!» (с. 18). «Федор Кузьмич, слава ему» сочинил «сказки, поучения, а то стихи» (с. 22), «то роман, то детектив, или рассказ, или новелла, или эссе какой, а о прошлом годе изволил Федор

Кузьмич, слава ему, сочинить шопенгауэр, а это вроде рассказа, только ни хрена ни разберешь» (с. 85). «...слава ему. Ах, слава ему!» (с. 19).

Федор Кузьмич — Творец, Бог, Создатель. Его «божественная» роль подчеркнута непосредственным сравнением с почти-божественной сущностью древнегреческого титана Прометея, принесшего людям огонь. «А принес огонь людям Федор Кузьмич, слава ему. Ах, слава ему!» (с. 19).

Демиург-создатель Федор Кузьмич по всем «объективным» показателям (словно бы) достоин того, чтобы в его честь был назван голубчиковый город-мир.

Выбор имени верховного мурзы города — Федора Кузьмича — знаменует собой ту же тенденцию расширительности, которую изначально приняла в повествовании Толстая. Если название города Сергей-Сергеевск можно посредством литературы отнести, например, к эпохе фамусовской Москвы (героя комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» полковника Скалозуба звали Сергей Сергеевич), то имя «исторически-мистического» Федора Кузьмича поднимается над определенной эпохой — в частности, над эпохой Александра I (как известно, существовала легенда о том, что раскаявшийся в грехе отцеубийства император Александр I не умер, но ушел в монастырь под именем старца Федора Кузьмича)<sup>108</sup>. Если другие названия города (бывшей Москвы) могут быть связаны с различными конкретными эпизодами русской (беллетризированной) истории (начало XIX века — через возможного градоначальника Москвы Скалозуба), то название города именем полумистического, исторически не подтвержденного, легендарно-сказочного персонажа странника бросает отсвет на сущность самого города — города-мистерии, города-призрака, города-вымысла, города-сна (мотив сна широко пронизывает весь текст романа Толстой), безграничного города-России. Федор-Кузьмичск, по Толстой, — город, как будто бы стоящий в

---

<sup>108</sup> См.: «В образе Федора Кузьмича обыгрывается и мифологема о таинственном старце, под именем которого странствует по Руси император Александра I» (*Ковтун Н. В.* Русь «постквадратной» эпохи (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus* (Ceeol). 2009. № 15/20).

определенном месте, отмеченном географическими и природными знаками-символами (например, семихолмие), но город ирреальный, остраненный. Черты «странности» и вместе с тем всеобщности города Федор-Кузьмичска позволяют видеть в нем и бывшую Москву, и Санкт-Петербург<sup>109</sup>, и даже сказочный град-Китеж<sup>110</sup>, т.е. любой город Руси-России (и шире — мира).

Некоторые исследователи увидели в фамилии Федора Кузьмича — Каблуков — связь с «маленьким человеком» Н. В. Гоголя, с Акакием Акакиевичем Башмачкиным, на основе метонимического переноса значения: башмак — каблук<sup>111</sup>. Однако остранение образа Федора Кузьмича, наибольшего мурзы, идет и в другом направлении. Большой государственный человек на самом деле (при ближайшем рассмотрении) оказывается до нелепого маленьким: «И из-за дверей шажки такие меленькие: туку-туку-туку, — и в избяные сумерки, на багряный половичок ступает Федор Кузьмич <...> ростом Федор Кузьмич не больше Коти, едва-едва Бенедикту по колено. Только у Коти ручонки махонькие, пальчики розовенькие, а у Федора Кузьмича ручищи как печные заслонки, и пошевеливаются, все пошевеливаются» (с. 66–67).

«Малость» персонажа настолько акцентирована, что он «уменьшается» и «умалывается» в пространстве текста Толстой до образа еще более мелкого, чем «маленький <низенький. — Л. Ц.> человек» — он сокращается и сужается до размеров «комарика». Речь идет о том, что прославление наивысшего мурзы происходит в стилистике К. И. Чуковского, его знаменитых сказок «Муха-цокотуха» или «Тараканище». Подобно маленькому комару из «Мухи-цокотухи», которому букашки поют громкую славу, «маленький» и «меленький» Федор Кузьмич воспеваем и прославляем всемерно и громогласно: «Это наш Федор Кузьмич <...> слава ему! <...> Ах, слава ему! Слава!» (с. 11, 16, 17, 18, 19, 22, 24 и мн. др.). И за этими

<sup>109</sup> Богданова Е. А. Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой: автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2015. С. 12.

<sup>110</sup> Подобное наблюдение не раз высказывали М. Липовецкий и Е. Гоцило.

<sup>111</sup> Малышкина О. Г. Игровые мотивы в романе Т. Толстой «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. СПб., 2007. С. 74.

песнопениями слышится комариное: “Слава, слава Комару — / Победителю!..», создавая проекцию-связь не только с образом комарика, но и страшного злодея тараканища из одноименной сказки.

«Говорящие» — остраненные — имя и фамилия персонажа Федора Кузьмича Каблукова имеют и другую природу — фольклорную. Физическая и социальная малость облика градоначальника оттеняется его «большущими» ручищами, подчеркивая главную ролевую доминанту типического (сатирического) государственного лица — у которого, по русской пословице, всегда «руки загребущие»<sup>112</sup>. Неслучайно, отблеском «загребущих рук» наибольшего мурзы Федора Кузьмича становится «загребущее» поведение «среднего» мурзы. «А у Варсонофий Силыча как заведено: призовет с утра малых мурз, Складских Работников, и начнет: “Р-а-з-д-а-й-т-е.....”, а что раздать, и не выговорит до вечера, потому как ему казенного добра жалко. А и то, как не пожалеть! Это, полпуда-то, на одного голубчика, а еще выдай и на бабу его, и на детишек, и на дедульку-бабульку <...> а ежели весь Федор-Кузьмичск, весь городок наш набежит кормиться, так это же добра не напасешься! А самому есть? А семье? <...> Без подхода <”загребущего”». — *Л. Ц.*> нельзя!» (с. 61).

«Говорящая фамилия» персонажа — Каблуков — пробуждает аллюзию на еще одну народную присказку: о муже-подкаблучнике. Эпизод появления Федора Кузьмича в Рабочей Избе, то, как он устраивается на коленях у Оленьки, а затем бежит в страхе при клубах дыма и огня из зева истопника Никиты Иваныча, свидетельствует именно об этом: «И от страха и криков людских опять помутилось у Бенедикта в голове, только и видел, что Федор Кузьмич <ладно устроившийся в объятиях красавицы Оленьки, после страшного выдоха истопника «хыыыыыыыыыхххххх». — *Л. Ц.*> ручищами толк, да на пол прыг, да и был таков» (с. 67).

---

<sup>112</sup> По словам Н. В. Ковтун, «пародирование образов языка власти — знак десемантизации истории как таковой» (см.: *Ковтун Н. В.* Русь «постквадратной» эпохи (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus* (Ceeol). 2009. № 15/20).

Таким образом, прием остранения, опосредующий и внешний облик, и сущность характера, и поведение наибольшего мурзы, развенчивает коронованную в голубчиковом мире персону, превращает его в ничтожного и трусливого «карлу грёбаного» (с. 240). Центр социального мироздания «Кыси» оказывается нескрепленным — не центростремительным, но центробежным. Вертикаль верховной власти распадается, смыкается с горизонталью обыденности и малости, усредненности и примитивности. Наибольший властитель в перевернутом мире Федор-Кузьмичска мутирует в котю, насекомое (таракана-комара)<sup>113</sup>, звероподобного длиннородого карлика-троля.

Несмотря на децентрацию, хаотический образ голубчикова мира обретает у Толстой объемность. Как уже было показано, хронотопические координаты «времени» и «места» усиливаются координатой мифологизированного «сознания», а далее наполняются и дополняются составляющими «внутренней этики». Иными словами, топос и хронос дополняются сенсусом, а в своей совокупности они формируют этос, т.е. нравственные (или безнравственные) устои остраненного голубчикова сообщества.

Остранение внешних примет перевернутого мира «Кыси» обуславливает и отражает внутренние нравственные «последствия» героев-голубчиков и перерожденцев: психика и мораль новосформированного общества мутирует так же последовательно и неизбежно, как и внешние портретные характеристики его обитателей.

Отражением нравственных доминант сообщества голубчиков становится, например, деформация антитетичной пары «свой ↔ чужой». Подобно тому, как на внешнем уровне Толстая поменяла местами — остранила — «черное и белое», «высокое и низкое», «земное и небесное», на

---

<sup>113</sup> Ср. о голубчиках: «...человек в этом мире: последний дальний голубчик в ряду вроде как лесная букашка видится: далекий, махонький, руками машет, кричит, грибыши свои нахваливает, тоже себя человеком мнит, а посмотреть на него с этого конца, — наступи ногой, да и нет его» (с. 94).

этическом уровне произошла трансформация и дезориентация в понимании категорий нравственного плана. «Мараль» голубчиков ориентирована на человеческий эгоизм, на себялюбие и самонацеленность.

В рассуждении, например, о еде Бенедикт исходит именно из «своего» интереса: «Ведь одно дело на чужого варить, на незнакомого: кто его знает, что за человек такой? А другое дело на свое дитячко. Некоторые говорят: на всех, дескать, варить надо одинаково. Да где ж это видано? Чужой он и есть чужой. Что в нем хорошего? <...> А может ему и не так голодно, чужому. Может, он как-нибудь так, обойдется. Передумает есть. А свой — он теплый. У него и глаза другие. Смотришь — и видишь: кушать хочет. Прямо чувствуешь, как у него нутро свело. Свой — он немножко как ты сам» (с. 41).

В направлении примерно той же этической «нормы» формулируются и закон воровства, и оправдание перераспределения «чужого» и «своего» добра. «А и вора понять же надо. Вот идет он по слободе и видит: дверь у избы палкой подоткнута. Хозяев нетути. Их нетути, а в избе, может, мясо заячье. А?! <...> Мысль-то и западет в голову. Пройдешь, может, мимо, так никогда и не узнаешь! Как же не зайти. Зайдет, оглядится. Коли точно, есть мясо, — мясо возьмет, коли нет, — обозлится, что промашка вышла, возьмет что есть, да хоть червырей. А уж ежели что взял, дак кто ж его удержит? Ай, думает, все равно изба обокрадена, уж одно к одному, — и давай выносить все подчистую» (с. 49). Более того, воровской закон обретает характер голубчиковой справедливости. «Но это ничего: они у меня украдут, я, обозлившись, у них, те у этих, эти у тех, — как по кругу, ан и выйдет справедливость. Вроде все друг друга обворовавши, а вроде все при своем. <...> Это, как выражается Никита Иваныч, стихийное перераспределение личного имущества» (с. 83). Остраненное безнравственное обретает в мире «Кыси» статус позитивного, справедливого, нравственного — прием

остранения позволяет проникнуть в глубины голубчиковой психологии, обнажая темные стороны психологии общечеловеческой<sup>114</sup>.

Этические нормы голубчиков возводят преступление в наслаждение. Драка для них — это «когда настроение хорошее» (с. 52). В праздничные дни в мире голубчиков, «как водится», увечных и покалеченных в городке прибавляется: «Идешь по улочке, сразу скажешь: праздник был да веселье: тот на костыликах клякает, у того глаз выбит али мордovorот на сторону съехамши» (с. 102). Веселье голубчиков составляет игра в удушилочку: «Попили-поели-поплясали, потом, может, в поскакалочки играть... Али в удушилочку. Но не до смерти, а так, наполовинку» (с. 98). Разрыв социального бытия порождает смещение моральных норм и позиций, первоосновой этических теорий голубчиков становится отказ от абсолютизации добра, сердечности, взаимопомощи, человеколюбия и др. Потому «мечта заветная» голубчика-индивида сводится к обретению, например, некой крышки для банки, причем не потому, что крышка нужна для хозяйственных нужд, но потому, что «с мечтой и жить сподручней, и засыпать слаще» (с. 61). Высокая этическая установка русской литературы — мечтательность русского человека — остраняется и сатирически низводится Толстой до упрощения и уплощения ее в мире голубчиков.

Никита Иваныч спрашивает себя: «...отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!» (с. 236).

Сдвиг этоса голубчикова мира естественным образом влечет за собой изменение параметров «короткой» памяти голубчиков. По словам М. Н. Липовецкого, взрыв «по сути отменил время и историю, сделав забвение единственной формой культурной преемственности»<sup>115</sup>. Более того,

---

<sup>114</sup> Ср. Толстая, эссе «Русский мир»: в России «каждый сам устанавливает правила игры, меняя их на ходу по собственной прихоти, а так как этим занимаются решительно все, то в результате совместных усилий образуется даже некоторая гармония, и сквозь клубящийся туман проступают причудливые формулы и модули хаоса, броуновского движения капризных частиц» (Толстая Т. День: Личное. М.: Подкова, 2001. С. 492, 494).

<sup>115</sup> Липовецкий М. Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь». С. 41.

исследователь находит мотивированное объяснение беспамятству голубчикова сообщества: Толстая, «филолог-классик по образованию, знает, что в античной мифологии мышь была символом забвения, и все, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти»<sup>116</sup>.

Мотив беспамятства напрямую соотнесен у Толстой с передачей состояния природы: забвение художественно-символично смыкается с изображением долгой северной русской зимы, актуализируя образ русского мужика-сони, лежебоки, бездельника. Состояние зимнего сна, умирания природы и всеобщего обледенения на основе приема природно-психологического параллелизма становится отражением и выражением беспамятства послевзрывного сообщества. Мир-зима опосредует сонно-мертвенное состояние окружающей действительности, устойчивое вечернее или ночное время суток дублирует и усиливает «темноту» сознания и «сумерки» души голубчиков («беспробудную тьму вашего невежества», с. 28).

Даже приход весны, традиционно наполненный в русской литературе коннотациями обновления и перерождения, акцентирован Толстой как грязь, дождь и темнота. «Ночная выюга» (с. 5), «заснеженные холмы» (с. 6), «синие тени» (с. 6), «большой мороз» (с. 93), «грустная синева снежных увалов» (с. 100), кажется, должны уйти весной в прошлое, однако изменение времени года не меняет сути голубчикова мира: «миновали февральские метели», но «грянули мартовские бури» (с. 110). «Небесные потоки прошибли снег, будто кто его каменными гвоздями истыкал да исчернил. Где и земля показалась. Весь мусор прошлогодний всплыл — по всем улочкам, по всем подворьям. Побежали быстрые ручьи, пенистые да мутные, понесли мусор с пригорков в низины <...> Земля под ногами чавкает, глина непролазная» (с. 110).

Странный мир голубчикова сообщества остраивает календарное время, и писатель вносит ироническую ноту в его этимологизацию. Герой Бенедикт рассуждает: «Майский Выходной, — он случается в мае, а стало быть

---

<sup>116</sup> Там же. С. 39.

Октябрьский Выходной — в октябре? <...> А многие дивятся: отчего бы это Октябрьский Выходной, — да в ноябре?» (с. 113). Примитивному сознанию горожан Федор-Кузьмичка не доступно представление о смене календарных стилей, они буквализируют семантику слова и тем остраивают понятие: «А потому он в ноябре, что в октябре погода обычно хорошая, ни снега, ничего. <...> Голубчики сами, без Указа, на улицу выходят» (с. 113). Демонстрируя «государственный подход» (с. 110), писатель обнаруживает парадоксы реального мира, акцентирует алогизмы разумно обустроенной — прошлой и настоящей — действительности.

«Обратная логика» календарной истории просматривается и в назывании-перечислении Бенедиктом дней недели: «...чтоб выходной ни Боже мой не в субботу случался, ни Боже мой не в пятницу, ни Боже мой не в четверг, ни Боже мой не в среду, ни Боже мой не во вторник, ни Боже мой не в понедельник» (с. 131)<sup>117</sup>. По существу логика всей истории федор-кузьмического государства исчисляется наоборот: сообщество движется вперед, но оказывается позади, уходя в будущее, все больше погружается в прошедшее. Реставрация архаических понятий и реалий становится вектором движения цивилизации, ее псевдо-эволюции, по сути — деградации.

Ранее упоминаемые попытки Прежнего, истопника Никиты Ивановича, пробудить память, зафиксировать былое историческими знаками-надписями, вызывает в примитивных голубчиках вольные, зримые и низменные, ассоциации и потребность с практической пользой использовать памятные столбы. «Утром встанешь, глаза продерешь, а у тебя перед самым окном орясина торчит: “Арбат”. Свету в окошке и так мало, зимой, с пузырем, и того меньше, а тут, понимаешь, арбат этот как срамной уд на свадьбу собрамшись. Ну и выворотят его к такой-то матери: на растопку пустят или полы латать» (с. 29). Прием остраивания в данном случае опирается не только

---

<sup>117</sup> На эту деталь обратила внимание О. Г. Малышкина (см.: *Малышкина О. Г. Игровые мотивы в романе Татьяны Толстой «Кысь»*. С. 70).

на уравнивание возвышенного образа и низменного, но на замену абстрактного понятия конкретным.

Иронично-остраненный ракурс Толстой в данном случае просматривается и в том, что голубчики не знают (и не желают знать) истории Прежних, но по образцу и подобию Прежних сотворяют голубчиковую летопись, фиксируя на установленных Никитой Иванычем столбах собственные имена. «С этими столбами сначала много смертоубийств было, а опосля, как водится, попривыкли, просто “арбат” соскоблят и новое вырежут: “Здесь живет Пахом”, или матерное» (с. 30). Уравнивание имени собственного и матерного оказывается в зоне приема остранения, обнаруживая деиерархичность мира Федор-Кузьмичска, устанавливая недиалектичную (антиисторичную) равновесность личностного и социального, природного и бытийного, значимого и преходящего.

Несмотря на остраненность и фантазийность образа городка национальные константы русского города-мира в романе-антиутопии Толстой носят ярко выраженный характер, выявляющий вечное в настоящем. Безвременье и неустойчивость «русского мира» становятся его важнейшими константами. В эссе «Русский мир» (1993), очень близком по духу «Кыси», Толстая видит Россию именно такой: «Единственный абсолют — релятивизм, единственная константа — хаос. <...> Над Россией зависло время мифологическое, застывшее, такое, в котором все события совершаются одновременно, а потому их последовательность устанавливается произвольно — по вашему капризу»<sup>118</sup>.

История в романе-антиутопии Толстой действительно до странности «капризна» и произвольна, циклична и дискретна одновременно. Голубчиково будущее кольцеобразно замыкается на российское прошедшее — для того чтобы разрушить его еще более, а не чтобы воссоздать.

Разрушение прежнего мира реализует традиционную метафору «конца света». Предчувствие конца мира изначально присутствует в голубчиковом

---

<sup>118</sup> Толстая Т. День: Личное. С. 492, 494.

«фольклоре»: «Будто лежит на юге лазоревое море, а на море на том остров, а на острове — терем, а стоит в нем золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный, один золотой, другой серебряный. Вот она свою косу расплетает, все расплетает, а как расплетет — тут и миру конец» (с. 9). Однако наивное голубчиковое сознание не постигает смысла того, что «конец света» уже наступил. Посредством Взрыва старый мир разрушен, он оказался конечен — федор-кузьмичская цивилизация становится исходной, изначальной точкой нового миротворения.

Спираль времени, отражающая поступательное развитие истории, в остранинном пространстве романа Толстой не поддается действию объективных закономерностей, но становится реализацией народно-литературной мудрости: как утверждает житейская максима — «все новое есть хорошо забытое старое». Именно этой бытовой философии и подвержен мир «Кыси»: все новое в нем оказывается хорошо забытым старым. Причем именно *забытым*: прошедшее (социальное и интеллектуальное) не обнаруживает связи с художественным настоящим, не имеет влияния на него.

В голубчиковом мире время поддается воздействию политических и социальных распоряжений, например, указов Набольшего Мурзы. Так, високосный год возникает в календаре Федор-Кузьмичска не по объективному закону природы, а по распоряжению градоначальника (с. 179). Причем в этом мире реализуются все суеверия предшествующих эпох: «Високосный год! <...> жди несчастий! Волосатые звезды, недород, худой скот... <...> Леса обсыплет ложными огнецами <...> А если лето выпадет холодное, бурное, с ветрами, так, чего доброго, и гарпии проснутся!» (с. 179). Суеверие и непросвещенность смыкаются с мифологизмом и первобытностью: прошлое заслоняет настоящее, настоящее смыкается с прошлым, обратный отсчет времени ориентирован в будущее.

Быт послевзрывного сообщества — будущего — опрокинут писателем в прошлое, остранинен до сказочной неузнаваемости: на окнах голубчиковых

домов вместо стеклянных окон — «медвежьи пузыри», на крышах — солома (с. 11). Выражением достатка становится «жбаны поздоровей», вывешенные на заборе — «а иной целую бочку на кол напялит, в глаза тычет: богато живу, голубчики!» (с. 6). Знаком истинной состоятельности видятся сани, запряженные перерожденцами: «...в сани перерожденец запряжен, бежит, валенками топчет, сам бледный, взмыленный, язык наружу» (с. 5), «избы» или «хоромы» деревянным брусом или палкой подпирают (с. 5, 16). Защита города-государства («дозор», с. 12) осуществляется «с ухватами, веретенами, кто с чем» (с. 9). Производственный цикл (например, выработки ткани) обретает забытый в веках старо-крестьянский характер: «В травах — цветики лазоревые, ласковые <лён. — Л. Ц.>: коли их нарвать, да вымочить, да побить, да расчесать, — нитки прясть можно, холсты ткать» (с. 13).

Остранение хронотопа приводит к тому, что *пост*историческая модель мира Толстой одновременно оказывается моделью *до*исторической, *пост*цивилизационная равна *до*цивилизационной. Неслучайно при обозначении времени настоящего в тексте звучит временная ордината: «Каменный век!» (с. 16), которая вполне соответствует изображаемому состоянию безвременья.

Выжившее после Взрыва население не только не сохранило материальных достижений прошлого, но утратило даже языковой запас, а следовательно — способность разумно и логично мыслить. Обитатели федор-кузьмичского пространства по сути первородные дети, дожившие до физиологической зрелости и физической старости (до бороды или лысины), но не умеющие адекватно выражать собственные мысли, рассуждать по-взрослому, зрело и взвешенно оценивать происходящее.

В условном XXIII–XXIV веке (матери Бенедикта было более 233 года<sup>119</sup>, а Никита Иваныч говорит о себе, что ему 300 лет<sup>120</sup>, → XXI век (когда Москва еще называлась Москвой) + 233(300) лет = XXIII или XXIV

---

<sup>119</sup> «Двести тридцать лет и три года прожила матушка на белом свете. И не состарилась. Как была румяной да черноволосой, такой ей и глаза закрыли» (с. 15).

<sup>120</sup> «Лет ему, наверно, триста, а то и больше, кто знает» (с. 110).

вв.) горожане Федор-Кузьмичска, прежние и голубчики, говорят на одном языке, но не понимают друг друга. «Да и то сказать: Прежние наших слов не понимают, а мы ихних» (с. 27). Социально-культурные «голоса» Прежних и голубчиков оказываются этимологически родственными, но по сути — «чужими», невнятными, бессмысленными, что делает перспективу их ментального диалога неосуществимой, практически и прагматически нереализуемой. У самих голубчиков история еще не сложилась, но и прежней истории они знать не желают: «...знать не хотим, да и скажут — не запомним...» (с. 57).

Толстая обнаруживает, что в симулятивной модели будущего мира реалии прошлого не поддаются языку — они либо вообще не читаются, не воспринимаются голубчиками, либо получают такую семантизацию, которая аннигилирует привычный смысл. Самым выразительным для русского культурного самосознания становится остранение хронотопа «Кыси» посредством называния Пушкина деревянной куклой, буратиной<sup>121</sup>, приравнивание имени выдающегося русского писателя к имени нарицательному.

Как уже было сказано, в хаотизированном — остраненном — хронотопе голубчикова мира претензию на поддержание центра мироздания имели невидимая лесная кысь и набольший мурза Федор Кузьмич. Однако имя Пушкина в пределах «русского мира» исторически является центром культурного (литературоцентрического) мироздания. Пушкин символизирует одну из констант национального самосознания, его культурный знак, узнаваемый архетип. Поэтому можно предположить, что третью доминанту голубчикова мира должен был обозначить именно Пушкин.

Неслучайно, в минуту сомнения Бенедикт едет к памятнику Пушкину и обращается к нему, как к «идолу», почти с молитвой. «Ты, пушкин, скажи!

---

<sup>121</sup> Образ деревянной куклы «буратины» и имя героя-истопника (Никита Иваныч) порождают личностные авторские аллюзии — в т.ч. актуализируют имя Алексея Толстого, деда Т. Н. Толстой, написавшего сказку «Золотой ключик, или Приключения Буратино».

Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил, голову склонил, руку согнул <...>: что минуло? Что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубок, пустым бревном, безымянным деревом в лесу; шумел бы на ветру по весне, осенью желуди ронял, зимой поскрипывал: никто и не знал бы про тебя! Не будь меня — и тебя бы не было! Кто меня верховной властью из ничтожества воззвал? — Я воззвал! Я! <...> Ты — наше все, а мы — твое, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!» (с. 269).

Однако и этот ментальный центр — Пушкин — в новообразованном мире голубчиков окажется рассредоточенным, дискредитированным. Толстая остраняет образ Пушкина и цитируемые в романе его стихи. Знаменитые строки из «Памятника» — «не зарастет к нему народная тропа...» — уточняются героем: «не зарастет <...> дак только если не пропалывать, так и зарастет» (с. 163). А чтобы тропа к памятнику Пушкина не заросла, постамент-бревно используется голубчиками для сушки белья: «привязали веревку, вешают на певца свободы белье!» (с. 233). Авторская ирония дополняется скепсисом и сарказмом — остраненный голубчиковый мир воспринимает имя Пушкина как нарицательное — «пушкин-кукушкин», деревянная кукла, бревно.

Подобно ряду других случаев, в связи с образом Пушкина остранение направлено в том числе и на опредмечивание устойчивого речевого оборота. Например, выражение «руки пообрубать» в значении неодобрения или осуждения некой работы используется Толстой для характеристики ситуации, в которой шестипалому Пушкину необходимо отрубить лишний палец. Никита Иваныч сокрушается: «как же он, <...> своевольно и кощунственно, по собственной прихоти, дерзнет обрубить поэту руки?..» (с. 181). Осознанно-игровой характер сцены обнаруживается в намеренной подмене слова «палец» словом «рука» — остраняющий ракурс сниженного речевого оборота очевиден. И этот снижающий пафос усиливается оценкой «памятника» Львом Львовичем: «Ну чистый даун. Шестипалый серафим» (с. 181). Заметим, что в мире Федор-Кузьмичска бранные слова бывшего

диссидента остренно воспринимаются голубчиками как похвала: «одобрил», «похвалил» (с. 181).

Как демонстрирует история русской литературы, Россия является логоцентричной страной, в которой художественное творчество выступает высшим законом и нормой «русского мира»<sup>122</sup>. Русская литература многократно доказывала, что российская государственность существует в прямой зависимости от письменных знаков, художественных текстов, поэтических моделей мироздания, порождая и творчески формируя миф исторического национального логоцентризма<sup>123</sup>.

Что касается романа-антиутопии Толстой, то, кажется, именно в этом ключе поначалу и выдерживается «третья опора» мира голубчиков. Неслучайно М. Н. Липовецкий писал: «"Кысь" представляется одной из первых попыток романного выяснения отношений с русским литературоцентризмом как не тронутой никакими катаклизмами доминанте русской — советской и постсоветской — культуры»<sup>124</sup>. И, на первый взгляд, кажется, что исследователь прав. Книга в мире «Кыси» действительно значит слишком много, даже больше, чем человеческая жизнь. Бенедикт: «Народ вообще-то книжицу читать любит, в выходной день на торжище завсегда идет мышей на книги выменивать <...> А цены разные: пять мышей, десять, двадцать, а которые особо завлекательные, али с картинками, — слышь, и до пятидесяти доходит» (с. 86). Т.е. книги в мире голубчиков ценятся очень высоко (как будто бы действительно присутствует элемент логоцентризма).

Более того, в мире голубчиков существует предание об особо ценных книгах — старопечатных, которые сокрыты под землей, подобно кладу. «Будто <...> в лесу есть полянка, а на полянке — горюч белый камень, а под камнем тем клад зарыт. Вот в темную ночь, когда ни месяца, ни звезд не

---

<sup>122</sup> О литературоцентризме см.: *Богданова О. В.* Логоцентрическое и антилогоцентрическое начало прозы Татьяны Толстой. СПб.: Филологический фак-т СПбГУ, 2013. Вып. 59. — 48 с.

<sup>123</sup> Неслучайно, в русской литературе есть понятие «петербургский текст» или «московский текст».

<sup>124</sup> *Липовецкий М.* Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь». С. 45.

видать, на ту полянку прийти, да непременно на босу ногу, да задом наперед идти, да еще приговаривать: “Не то беру, что прочь бежит, а то беру, что в земле лежит”, а придя на место, три раза вокруг себя обернуться, да три раза сморкнуться, да три раза плюнуть, да сказать: “Земля отройся, клад откройся”, — вот тогда пойдут туманы мороком, и из леса будет скрип слышать, и тот горяч камень отвалится, и клад откроется. И там те книги схоронены, и светятся они как полный месяц» (с. 39). Само использование слова «клад» как будто бы вновь указывает на логоцентрическую интенцию, которую проводит Толстая.

Однако начало развенчания мифа о русском логоцентризме связано у Толстой с того, что легенда о запрятанных под землей книгах интонационно и семантически напоминает выдумку слепого кота Базилио и лисы Алисы о «Стране Дураков» из «Золотого ключика» А. Н. Толстого, т.е. оживляет в памяти эпизод коварного обмана двумя мошенниками доброго и наивного деревянного Буратино. Легенда оказывается мнимой, ложной, обманной (как легенда о золотых монетах у Буратино, так и легенда о кладе у Бенедикта). Логоцентрическая идея мира голубчиков подвергается сомнению. В этом контексте «*Страной дураков*» по сути оказывается город-государство Федор-Кузьмичск, и логоцентризм начинает тяготеть к антилогоцентризму.

Стремление обрести книгу в стране голубчиков оказывается сравнимым с «заветной мечтой» о баночных крышках — стремление их приобрести есть, но применения этим крышкам и книгам голубчики найти не могут.

Более того, старопечатные книги таят в себе опасность для жизни голубчиков — причем опасность как в прямом, так и в переносном смысле. «Знаете, когда Взрыв случился, это все считалось опасным, радиация <...> От книг — радиация <...> очень опасно, потому что бумага впитывает...» (с. 124). Бенедикт потому и служит в Рабочей Избе, переписывает книги, «чтобы не опасно народному здоровью» (с. 124). Толстая сознательно акцентирует внимание на книгах, которые, подобно радиоактивным

финикам, угрожают здоровью и жизни. Но что еще более важно (и странно) — из-за книг убивают (Кудеяр Кудеярыч, Санитары, а позже в их числе и сам переписчик и книгочей Бенедикт).

Толстая остраняет представление об опасности книги, она реализует метафору, говорящую об «опасности книги». Голубчиков страшит не вольнодумие, содержащееся на страницах книг, а некая «страшная болезнь», от которой нельзя излечиться. Почувствовав в голубчике признаки такой болезни, Санитары «забирают и лечат, и люди после того лечения не возвращаются...» (с. 46). Буквализация остраняет образ книги и актуализирует представление об «опасном» влиянии литературы на умы людей.

На раннем этапе литература как будто бы воздействует на душу Бенедикта. Например, его всерьез тревожит и печалит судьба сказочного Колобка. «Бенедикт радовался за колобка, пишучи. Посмеивался. Даже рот открыл, пока писал. А как дошел до последней строки, сердце екнуло. Погиб колобок-то. Лиса его: ам! — и съела. Бенедикт даже письменную палочку отложил и смотрел в свиток. Погиб колобок. <...> За что?» (с. 44). Толстая иронически остраняет восприятие сказки голубчиком: Бенедикт не понимает основного смысла истории, не постигает наивности колобка, переводит восприятие глупости в разряд трагического. Однако влияние литературы на сознание и на душу голубчика очевидно: наивная детская сказочка сумела затронуть душевные струны Бенедикта.

Другая народная русская сказка — «Курочка Ряба» — заставляет героя-голубчика спроецировать содержание на действительность, в литературном тексте найти отражение окружающей его жизни. Переписывая историю о «золотых яйцах», которые несла курочка Ряба, Бенедикт размышляет о «последствиях», которые, как ему кажется, проявились в курице-несушке. Как уже прежде было замечено, в мире Федор-Кузьмичска яйца не должны быть золотыми, здесь они бывают только черные и мраморные. Самые простые и примитивные детские сказки становятся для остраненного героя

остраненно-перевернутого мира голубчиков текстами познания, едва ли не голубчиковой Библией, Священной книгой, Писанием (в последнем случае — в самом прямом смысле).

Однако погоня за книгой, за Главной Книгой, в которой сказано все и обо всем, заставляет героев голубчикова мира (в т.ч. на каком-то этапе и Бенедикта) перейти пределы гуманистически допустимого. Книга словно действительно «заражает» голубчиков неизлечимой болезнью, результатом которой становится смерть других голубчиков и прежних. То есть, как показала О. В. Богданова, Толстая не столько продлевает в своем тексте мысль о логоцентризме (утверждение М. Н. Липовецкого), сколько преодолевает литературоцентрическую тенденцию русской жизни. Толстая показывает, что в мире «Кыси» законы литературы оказываются потесненными законами террора и произвола. В мире будущего, в мире голубчиков, по Толстой, книга (и литература в целом) уже не имеет той спасительной роли, о которой прежде говорила классическая русская литература.

В одном из своих эссе Толстая писала о том, что первый «грех <...> русских» состоит в том, что «русские не любят ближнего своего»<sup>125</sup>. И, как показывает писатель в романе «Кысь», Пушкин, книга, литература не способны научить этому. По словам Е. Гоцило, «...в “Кыси” <...> книги употребляются как бессмысленные объекты, ничем не отличающиеся от прочих предметов, как-то спичек, чайников, носков»<sup>126</sup>.

В созданных Толстой остранных хромотопических условиях понятие национального в отдельные моменты вырастает в тексте до уровня всеобщего, а характерный «русский мир» обретает нестрогие коннотации «мира вселенского». При этом вечное национальное («проклятое» российское) доминирует и превалирует в тексте романа. В одном из

---

<sup>125</sup> Толстая Т. День. М.: Подкова, 2001. С. 501.

<sup>126</sup> Gosciolo H. Tatiana Nikitichna Tolstaya // Dictionary of Literary Biography: Russian Writers since 1980. Vol. 285 / Ed. by Marina Balina and Mark Lipovetsky. Detroit: Gale Pubs., 2003. P. 213.

интервью, отвечая на вопрос корреспондента, не стремилась ли Толстая в романе «Кысь» показать «наше будущее», писатель ответила: «Нет. Наше вечное настоящее»<sup>127</sup>. Остраненная писателем ментальная инфантильность и поведенческая непосредственность голубчиков обнажает несовершенную природу человека вообще, но главное — свидетельствует о недоразвитости «русского мира» и его федор-кузьмичских представителей. По словам Толстой, ей хотелось написать «про жизнь и про народ. Про загадочный русский народ. Это тайна почище пирамиды Хеопса...»<sup>128</sup>.

Прав Б. Парамонов, когда пишет: «Толстая придумала для своей России фауну и флору, историю, географию, границы и соседей, нравы и обычаи населения, песни, пляски, игры. Она создала мир <...> самую настоящую модель русской истории и культуры. Работающую модель. Микрокосм <...> Это книга о России. Энциклопедия русской жизни»<sup>129</sup>.

При этом прием остранения играет ведущую роль в создании собственной — толстовской — версии «нового русского мира», его хронотопа и его этоса. Не привлекая термин «остранение», к этой мысли приходит и Н. Б. Иванова: «В поэтике русского постмодернизма игра с историческими реалиями привела к несомненному обогащению возможностей, придавала декоративности в литературе постмодернизма неожиданную драматическую глубину. Исторический материал не сузил, а освободил воображение современного писателя <...>. Обращение к истории в литературе русского постмодернизма значительно расширило ее игровые возможности, включая интертекстуальность, фрагментарность, корректирующую иронию, децентрацию, авторские маски, двойной код, пародийный модус повествования и т.д.»<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Толстая Т. Непальцы и мюмзики / Интервью журналу «Афиша» // Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2004. С. 329.

<sup>128</sup> Там же. С. 332.

<sup>129</sup> Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // ВРЕМЯ-МН. 2000. 14 октября.

<sup>130</sup> Иванова Н. Б. Современная русская литература: метасюжет и его восприятие. С. 24.

Завершая рассмотрение концепции «послевзрывной» истории, предложенной Толстой в романе «Кысь», проследив ведущие аномалии голубчикова хронотопа и выявив парадоксальные и алогичные черты доминантных констант «русского мира», можно подвести первоначальные и предварительные итоги, достигнутые в ходе исследования в рамках данной главы диссертации.

В романе-антиутопии «Кысь» Толстая предпринимает попытку художественной реставрации истории, демонстрирует опыт воплощения остранинного «русского мира», с целью более выраженного и проясненного осмысления особенностей национального бытия и своеобразия психологического мира человека вообще и русского человека в особенности. Писатель создает симулякр истории, чтобы, по В. Б. Шкловскому, не только увидеть современный русский мир, но точнее и четче разглядеть его «мутации». Метафора перевернутого мира, которую реализует Толстая на основе широкого применения системы острающих подходов, позволяет смоделировать безвременную, вневременную, т.е. константную матрицу национального — и общечеловеческого — бытия. Образ парадоксально травестированной истории на основе приема остранения позволяет писателю скорректировать подлинность исторического измерения для выявления глубинных и сущностных изменений в обществе, в человеке, в его душе, такими, какими они видятся Толстой.

Постисторическая модель мира в романе Толстой своими ведущими дифференциальными признаками имеет алогизм и парадоксальность. Временная совместимость прошлого, настоящего и будущего порождает, с одной стороны, «сквозной» хронотоп действительности, с другой — выявляет приметы эсхатологии в художественном голубчиковом настоящем, демонстрируя широкий комплекс примет «конца света». Цикличность времени не становится в художественном пространстве «Кыси» выражением преемственности эпох, но обнаруживает дискретность и разорванность цепи

времен и поколений, констатирует остранные фрагментарность и мозаичность исторического движения.

Пространственное всеединство «нового» и «старого» «русского мира», расположившегося (расположившихся) на месте бывшей Москвы, а также пронизывающий сквозной временной вектор, выводящий на уровень вне-времени, над-времени, все-времени создают в тексте романа Толстой систему координат не только остроанно хронотопического уровня, но включают в себя и «третье измерение» — психологическую (сенсус) и этическую (этнос) составляющие. Толстая показывает, как пространственно-временной хронотоп опосредует «странные» изменения и деформации психологического мира личности, ее человеческой сущности. Графически-плоскостные координаты хронотопа дополняются объемной пространственностью психолого-этического универсума художественной аэротории.

Рационалистическая способность мышления в мире «Кыси» смыкается с первобытно-первородной, т.е. мифологической, соединяя в ментальной картине голубчиков мир видимый и невидимый, реальность и миф, обнаруживая константы «русского мира» — прошлого и настоящего.

Децентрированность расфокусированного мира, в котором ни кысь (мифологический пласт), ни набольший мурза (социальный пласт), ни литература-книга (культурный пласт) не способны сцементировать время-пространство, опрокидывает главные доминанты «русского мира». Черты устойчивого национального хаоса, о котором неоднократно говорила Толстая в своих публицистических эссе, находят воплощение в художественном мире голубчиков и становятся его ведущим дифференцирующим признаком.

Такие приемы острания, как оксюморонные «перевертыши» (смещение верха и низа, малого и большого, духовного и телесного, живого и мертвого, рационального и психологического, разумного и мистического), деформация топоса (аномалия пространства, его всеединство и константность, децентрализованность и расфокусированность, инволюция, на фоне кажущейся эволюции), алогизм хроноса (одномоментность

временных координат, в т.ч. «обратный отсчет», совмещение «до» и «после», «тогда» и «теперь»), деструкция этико-эстетической нормы (морального кодекса и нравственных идеалов, формирующих позитивные ожидания) позволяют писателю реализовать «отрицательную» метафору «русского мира», с целью более глубокого погружения в природу человеческой сущности и метафизику человеческого существования.

Т.о. выдвинутые во Введении настоящей исследовательской работы задачи отчасти находят свою реализацию в данной главе, а отдельные положения, выносимые на обсуждение, — свое предварительное подтверждение.

## ГЛАВА III

### Остранение образной системы романа «Кысь»

#### 3.1. Остранение образа главного героя Бенедикта

Как справедливо полагают специалисты-исследователи, «основное средство остранения — художественный образ»<sup>131</sup>, когда на уровне содержания остранение проявляется прежде всего в необычной интерпретации традиционного (привычного) литературного характера. Именно поэтому аналитическое рассмотрение понятия остранения в системе компонентов художественной модели мира, созданного в романе Татьяны Толстой «Кысь», должно включать в себя не только рассмотрение хронотопической системы антиутопии, но и остранения ее образно-мотивного комплекса.

Остраненные пространство и время «Кыси» — условная «среда обитания» героев — неизбежно влияют на формирование странных характеров персонажей романа-антиутопии, в значительной мере опосредуют структурированную в тексте образную систему. Остраненными оказываются все персонажи, которые «поселены» писателем в перевернутом пространстве Федор-Кузьмичска, — и Превжные, и голубчики, и перерожденцы. Странными предстают их совокупные характерологические приметы: внешность, возраст, профессиональная принадлежность, поведение, «говорящие имена», их образ мышления (своеобразная голубчиковая философия), речестилевая проявленность и проч.

Как уже было сказано, главным героем остраненного повествования «Кыси» становится голубчик по имени Бенедикт. Важным ракурсом в исследовании остранения образа героя является философия его жизни и

---

<sup>131</sup> Заика В. И. Очерки по теории художественной речи. В. Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. С. 49.

соответственно — особенности его мышления, его идеалы и мечты, в целом его «теологичность». В романе Толстой «Кысь» природа образа и его философическая наполненность во многом определяются конструкцией и взаиморасположением персонажей, соотносимых между собой и — в первую очередь — с образом главного героя. Само положение Бенедикта в системе других персонажей, с одной стороны, выделяет его, с другой — словно растворяет его среди прочих героев голубчикова мира.

Герой Бенедикт — сын матери из Пржежных, Полины Михайловны, но отцом его был голубчик после взрывного происхождения, Карп. Таким образом, градуированный характер Бенедикта сразу оказывается в «сильной позиции» образной системы героев — он в *центре, между* другими персонажами, в «золотой середине». Образ и характер Бенедикта вбирают в себя разные векторы: наследные черты прошлых эпох (по материнской линии), но и черты голубчиков (по отцовской линии). То есть герой изначально задан как остранный — двусоставный, биполярный, амбивалентный, способный развиваться (с преимуществами) в том и/или ином направлении.

Двусоставность образа героя отражается в его имени. Как известно, имя героя является концептуальным компонентом текста, имена собственные способны порождать разнообразные идейные и эстетические смыслы. Обладая темо-рематиической направленностью, имя является первым актом художественного восприятия персонажа, установкой некой перспективы его восприятия. Романная ономастика принципиальна и по-своему идейна.

Имя главного героя — Бенедикт — означает «благословенный» (лат.)<sup>132</sup>. Смыслообразующая активность имени очевидна и подчеркивается писателем с первых же страниц текста. Герой Бенедикт действительно «отмечен» свыше — он выделяется рядом отличительных качеств и черт среди голубчикова Федор-Кузьмичска. Неслучайно наставник-истопник

---

<sup>132</sup> Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М.: Школа-пресс, 1995. С. 74–75.

Никита Иваныч говорит: «Ведь и ты, юноша, причастен! Причастен! <...> в тебе провижу искру человечности, провижу! Кое-какие надежды на тебя имею! Умишко у тебя какой-никакой теплится <...> душа не без порывов, н-да...» (с. 145). Ту же мысль озвучивает и героиня-голубушка Варвара Лукинишна: «Я знаю, вы способны тонко чувствовать... У вас, мне кажется, огромный потенциал <...> у вас прекрасное развитие... <...> От вас можно многого ожидать» (с. 115).

Действительно, у героя Толстой явно присутствует некий «потенциал». Герой Бенедикт в меру самостоятелен, не беспомощен, он идет своим путем, достигая неких жизненных успехов. Например, он трудолюбив и умеет освоить многие умения. «Сызмальства Бенедикт ко всякой работе отцом приучен. Каменный топор изготовить <...> Избу срубить <...> Печь сложить умеет. Баньку спроворить. <...> Умеет Бенедикт скорняжить, сыромятные ремешки из зайца резать, шапку сшить — ему все с руки...» (с. 18). «Всякую работу Бенедикт знает, все делать может...» (с. 25).

В том, что Бенедикт освоил азбуку и служит писцом в Рабочей Избе<sup>133</sup>, тоже видится «избранность» персонажа. Не права исследователь К. Д. Пашкова, когда говорит, что «Бенедикт — школяр-графоман, для которого переписывание книг — единственный способ существования. Переписывая, он не понимает смысла слов, не воспринимает метафор и аллегорий, отчего его чтение — лишь механический процесс...»<sup>134</sup>. В действительности, как уже было показано выше, «казенный голубчик» Бенедикт (с. 56) не просто переписывает книги, он читает их и в силу своего разума пытается осознать прочитанное. Бенедикт стремится проникнуть в

---

<sup>133</sup> «Выучил Бенедикт азбуку, али, по-научному, алфавит, накрепко, — а это просто: А, Б, В, Г, Д, Е, можно и Ё, Ж, З, И, Й, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ, Ъ, Ы, Ь, Э, Ю, Я, — а еще, конечно, наука всякой букве научное название дает: “люди”, а то “живете”, а то “червь”. И ходит теперь Бенедикт на работу в Рабочую Избу...» (с. 21–22), перебеливает свитки.

<sup>134</sup> Пашкова К. Д. Особенности прочтения образа Бенедикта в романе Т. Толстой «Кысь» // Молодежь и наука: сб. мат-лов IX Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 385-летию со дня основания г. Красноярск. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2013.

смысл переписываемого, сопереживает судьбе героев (например, Колобку), соотносит смысл прочитанного с окружающей его действительностью (размышления по поводу золотых яиц «Курочки Рябы» или интерпретация надписей на памятных столбах). Бенедикт признается: «...иной раз рука задрожит, глаза затуманятся и будто весь враз ослабеешь и поплывешь куда-то, а не то словно как ком в горле встанет и сглотнуть не можешь...» (с. 22). Неслучайно в имени персонажа заложена сема «слово» — «благое слово», «благословенный». Другое дело, что проспекции, которые выявляет в тексте голубчик Бенедикт, оказываются ошибочными и ложными, т.е. остранными автором, но связь героя со словом (книгой, литературой) не механистична. Герой пытается найти «Главную Книгу», где «сказано, как жить» (с. 246), где «все сказано» (с. 332). Он «причастен», «посвящен», интегрирован в мир литературы. Однако динамика связи Бенедикта с литературой остранным переориентирована Толстой, смещена и остранена в сравнении с ориентирами традиционной литературы.

Особая «благодать» имени и образа героя просматривается в том, что именно Бенедикта «преследует» кысь, тревожит его душу, нагоняет на него беспокойство и тоску — «смотрит в спину» (с. 55). Бестелесная невидимая кысь — образ-поэтоним — словно проникает в душу героя, порождает внутреннее духовное беспокойство, заставляет героя задаваться вопросами «Кто я? Куда иду? Зачем?» (с. 8). «Кто я? Кто я?!..» (с. 59). Уже только постановка подобного рода вопросов выделяет Бенедикта, указывает на его «мятежную душу»: «внутри философия засвербила...» (с. 56). Прародительские — материнские — корни Пржежных словно встраивают Бенедикта в галерею ищущих героев русской классической литературы, задающихся неразрешимыми вопросами человеческого бытия. Вопросы Бенедикта сродни вопросам лучших героев русской литературы: «Да и что мы про жизнь знаем? Ежели подумать? Кто ей велел быть, жизни-то? Отчего солнце по небу катится, отчего мышшь шебуршит, деревья кверху тянутся,

русалка в реке плещет, ветер цветами пахнет, человек человека палкой по голове бьет?...» (с. 59).

Таким образом, Бенедикт помечен корнями «прежних» — семантика «благословенный» задает позитивный вектор его имени. Однако, как уже было сказано, характер героя двусоставен, имя его полисемантично. Бенедикт — субъект голубчиковой пост-культуры, перевернутой и алогичной, остраненной. Потому характер включенности персонажа в остраненный контекст активирует иной план выражения — его имя прочитывается в суммарности иных (негативных) коннотаций. Е. В. Хворостьянова указывает на сатанинские слагаемые имени Бенедикта: опираясь на текст романа «Имя розы» Умберто Эко, исследователь дает «обратную» — апокалиптическую — семантику имени толстовского героя: «Число же зверя, если сочтешь по греческим литерам, — Бенедикт»<sup>135</sup>.

Отец Бенедикта, голубчик Карп, упрекает жену из «прежних»: «Дала сыну собачье имя, на всю слободу ославила!» (с. 16); «А отчего бы это тебя собачьим именем прозвали? <...> А может, то не имя, а прозвище?» (с. 141) и др. Если выше шла речь о том, что *перерожденцы* в «Кыси» ведут свою родословную от собаки-Шарикова («Собачье сердце» М. А. Булгакова), то теперь это родство может быть спроецировано непосредственно и на образ Бенедикта: «благословенный» герой одновременно заключает в себе и собачью (= почти дьявольскую) сущность.

Надо заметить, что остраненный *двуличный* герой Бенедикт сам ощущает собственную двойственность: «Вот, опять... Опять в голове *раздвоение* какое-то. То все было просто, ясно, счастливо, мечты всякие хорошие, а то вдруг будто кто сзади подошел да все это счастье из головы и выковырнул...» (с. 101).

---

<sup>135</sup> Хворостьянова Е. В. Имя кыси: Сюжет, композиция, повествователь романа Татьяны Толстой «Кысь» // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве. СПб.: Европейский дом, 2002. С. 115.

По утверждению Н. В. Ковтун, «в перевернутом мире “Кыси” божественное и дьявольское теряют всякое значение, формализуются»<sup>136</sup>. Однако, на наш взгляд, речь должна идти не столько о формализации, сколько о сознательном авторском смешении в едином образе и характере различных сущностей — человеческой (от прежних) и звериной (от голубчиков). Взаимодействие и взаимоналожение этих разных линий «происхождения» обеспечивает неожиданный ракурс — своеобразную «разночинность» героя, его промежуточность, биполярность его остранинной природы.

В образе Бенедикта смыкаются и фактически исчезают различия между человеком и животным, между прямым изображением и метафорическим. Градуированный характер Бенедикта демонстрирует свою противонаправленную «оксюморонную» сущность — человеческое + звериное, гуманизм + антигуманизм, доброта + жестокость, просвещенность + незнание «азбуки жизни», стремление к чтению + «убийственность» книги. План выражения — в данном случае полисемантическое имя героя — активизирует остранение сущности литературного героя в попытке автора обнажить подлинную противоречивость природы человека вообще.

Внешний облик героя Бенедикта сохраняет в себе черты существа человекообразного и звероподобного мутанта одновременно. В образе героя происходит «перетекание истории в биологию»<sup>137</sup>. Хотя у голубчика Бенедикта «рыло не такое зверообразное» (с. 53), как у других, однако Бенедикт — всего лишь человеко-зверь, в котором сталкиваются и борются два природных начала. Если трактовать роман Толстой в этом ракурсе, то можно сказать, что в самом упрощенном виде его идея сводится к главному вопросу — какая из сущностей Бенедикта победит в нем? какая из природных особенностей человеческого вида развивается активнее?

---

<sup>136</sup> Ковтун Н. В. Русь «постквадратной» эпохи (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus* (Ceeol). 2009. № 15 (20).

<sup>137</sup> Иванова Н. Б. Современная русская литература: метасюжет и его восприятие: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. СПб., 2006. С. 23.

Прием остранения — это прежде всего выделение, отделение, отграничение образа или предмета, изображение его «посторонним», особенным, не походящим на других. Именно таким и предстает Бенедикт, герой промежуточный, пограничный, порубежный.

Н. В. Ковтун справедливо полагает, что «Толстая обыгрывает поэтическую стратегию Н. Гоголя: внешние черты персонажей идентифицируются с характерами»<sup>138</sup>. В целом это верно, однако векторная направленность у Толстой иная, чем у Н. В. Гоголя: наличие внешнего человеческого облика не прямо пропорционально духовной сущности персонажа.

В антропологическом плане Бенедикт — один из «самых человеческих» голубчиков. «У Бенедикта вот никаких Последствий отродясь не было, лицо чистое, румянец здоровый, тулово крепкое <...> Пальцев <...> сколько надо, не больше не меньше, без перепонок, без чешуи, даже и на ногах. Ногти розовые. Нос — один. Два глаза. Зубы — что-то много, десятка три с лишним. Белые. Борода золотая, на голове волосья потемней и выются...» (с. 32) и т.д.

Между тем художественная деталь — самое распространенное средство остранения вещи, предмета, образа — демонстрирует и иную сторону характера Бенедикта. У героя Толстой есть остраненный признак животной природы — небольшой хвостик, который будет отрублен прежним Никитой Иванычем ради «частичного очеловечивания» (с. 179) Бенедикта. «Конечно, было время, у Бенедикта хвостика не было. В детские-то годы все было назади гладенько. А как начал в возраст входить, как мужская сила начала в нем прибывать, так хвостик расти и начал. Бенедикт думал: так и надо...» (с. 139–140).

Наличие хвостика остраняет образ героя, но одновременно и приравнивает его к другим персонажам-голубчикам. Неслучайно речь о

---

<sup>138</sup> Ковтун Н. В. Русь «постквадратной» эпохи (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой).

хвостике Бенедикта заходит в главе под названием «Наш», словно напоминая о принадлежности героя к голубчикову племени.

Функциональность хвостика Бенедикта равна назначению хвоста собаки: «Ладный такой хвостик, белый, крепкий; длиной, сказать, с ладонь будет, али поболее; если Бенедикт чем доволен, али радуется, так этот хвостик из стороны в сторону помахивает, да и как же иначе? А если страх какой нападет, али тоска, — хвостик как-то поджимается...» (с. 140). С одной стороны, Толстая физиологически точно описывает поведение собаки (напомним, у Бенедикта собачье имя), а с другой — намеренно остраивает текст реализацией устойчивых выражений разговорной речи. «Вилять хвостом» перед кем-то (т.е. унижаться, пресмыкаться) и выражение «хвост поджать» (т.е. струсить, испугаться) применены писателем то ли непосредственно к собачьему хвосту, т.е. к собаке, то ли к образу самого Бенедикта, полу-человека. Но в любом случае и хвостик-деталь, и опредмечивание метафоры остраивает текст «Кыси» и соответственно образ главного героя. Бенедикт по существу уравнивается с собакой (с собачьим именем). Неслучайно Никита Иваныч произносит: «...ну что ж, с другой стороны, хвост свойствен приматам...» (с. 142). Герой-голубчик поставлен Прежним на уровень примата, плацентарного млекопитающего.

В связи с деталью-хвостиком знаменательно выражение главного истопника — «частичное» очеловечивание (с. 183). Избавившись от рудиментарного хвостика, герой Толстой не становится от этого более человеком: прямой зависимости между внешним образом и внутренней антропологической сущностью персонажа в апокалиптическом мире «Кыси» нет. Все более похожий на человека, Бенедикт человеком все-таки так и не станет.

Писатель настойчиво, на протяжении всего текста, подчеркивает и акцентирует мысль о том, что духовное начало у голубчиков либо вообще отсутствует, либо неизбежно сводится к телесному (еще точнее — к «телесному низу»). В образе Бенедикта физическое и духовное,

физиологическое и моральное, реальное и мифологическое почти уравнивается, уравнивается, чтобы найти исходную художественную точку для будущей эволюции (или деградации) героя.

Традиция русской классической литературы — выражать и отстаивать веру в гуманизацию человеческого сообщества, в постепенное эволюционное развитие человека и общества в целом. Однако Толстая остраивает эту тенденцию, иронико-сатирически переворачивает ее, показывая, как ее странный получеловек-полузверь Бенедикт не поднимается к духовному, но спускается к низменному, как в нем все более аннигилируются «прежние» черты, но превалируют звериные, голубчиковы.

Показательны душевные томления героя: «Бенедикту вдруг так-то тошнехонько станет! Будто вот тут вот, в середке, изжога припечет, а вокруг того печева, кольцом, — холод какой. И в спине тоже вроде неудовольствие...» (с. 55). Кажется, что в герое просыпается человеческое начало. Однако голубчиково-звериное берет верх, и объяснение подобного томления герой дает соответствующее: он его понимает как «то ли злоба разжигает, то ли летать хочется. Или жениться» (с. 55–56). Парцеллированное выделение возможности «жениться» стирает контраст между голубчиковой звериной «злостью» и человеческой устремленностью ввысь («летать») — «телесный низ» побеждает.

Как уже говорилось, детство героя-голубчика Бенедикта проходило под присмотром «прежней» матери. И в первый момент кажется, что герой ведет себя подобно человеческому детенышу: «Бенедикт в грязи играет, куличики из глины лепит, а то нарвет желтунчиков <похожих на одуванчики. — Л. Ц.> и в землю втыкает, будто тын городит» (с. 17). Однако звероподобная сторона натуры героя берет свое: «Бывало, играет в ручьях да в лужах с ребятами, — в городке глинистых ручьев много, — непременно в воде руками шарит, червярей нащупывает» (с. 37). В привычном восприятии отвратительные черви-червыри должны быть противны ребенку, но для Бенедикта они еще и специфическое лакомство: «Червыри, они слепые,

глупые. Вот наловишь парочку дюжин, на палочку нанижешь, высушишь, а потом и натолчешь. До того они соленые! К мышиному супчику наипервейшая приправа» (с. 37). «Звериный нюх»<sup>139</sup> и «собачье» чутье Бенедикта не поддаются влиянию и воздействию Прежних, матери или Никиты Иваныча — животное начало с возрастом набирает силу в персонаже.

Толстая последовательно и сознательно выводит на первый план примитивные, животные, звериные коннотации героя. Даже книгу страстный книголюб и «государственный писарь» воспринимает буквализированно: «...так про книжицы завсегда говорят: пища духовная. Да и верно: зачитаешься, — вроде и в животе меньше урчит. Особенно ежели куришь, читаючи» (с. 85).

Когда критика говорит о том, что беда Бенедикта состоит в том, что он не видит возможности «жить по писанному» и что, как будто бы, именно это «приводит героя к ненависти, бунту, истреблению мира живого»<sup>140</sup>, на самом деле можно и нужно говорить об ином. Толстая показывает *изначальное* непонимание героем книги и литературы. Более того, процесс «эволюционирования» героя задан писателем совершенно в ином (в сравнении с традицией) — обратном — направлении *исходно*: непонимание и неумение понять даже сказку, «Колобок» или «Курочку Рябу», в конечном итоге подводит героя к тому, что он и во все последующее время вычитывает из книг только то, что близко и понятно его животной душе. Прочитанные им книги в доме тестя, а потом в Красном Тереме не дают основания думать, что Бенедикт научился правильно понимать книгу и мысль, в ней заложенную. Отсутствие образного мышления, нехватка тонкости восприятия, инфантильное сознание первобытного героя не дают ему возможности осознать нигде, ни в одной из прочитанных книг высший смысл,

---

<sup>139</sup> При первом появлении в тексте Бенедикт «потянул носом морозный чистый воздух...» (с. 5), подобно волку или собаке.

<sup>140</sup> Ковтун Н. В. Русь «постквардартной» эпохи (К вопросу о поэтике рломана «Кысь» Т. Толстой). Подобной точки зрения придерживается и К. Д. Пашкова. См.: Пашкова К. Д. Особенности прочтения образа Бенедикта в романе Т. Толстой «Кысь».

проникнуться ее «прежней» идеей. Как мы помним, Бенедикт признавался, что он не понимает языка прежних. Не понимал раньше и не понимает позже, когда взрослеет и набирается житейского опыта.

Критика, отвлекаясь на веселую иронию ерофеевско-толстовской систематизации библиотеки в доме тестя Кудеяра, упускает то важное обстоятельство, что уже повзрослевший, остепенившийся, женатый, «лысеющий» Бенедикт по-прежнему — инфантильно по-детски — относится к книге: неслучаен цвето-звуковой и примитивно-ассоциативный принцип, использованный им при систематизации огромной библиотеки. Взрослый герой-мужчина по-прежнему не может проникнуть в смысл прочитанных им книг и осознать их идею («урок»). Остраненная каталогизация библиотеки становится свидетельством того, что герой только говорил, что ищет книгу, в которой «все сказано», «сказано, как жить». На самом деле остраненный герой вкладывал в эти слова совершенно иной (чем принято) смысл: *его* «жить по-писанному» решительным образом не совпадает с тем, что традиционно вкладывалось в это понятие («прежними» и читателями). Как герой не умеет проникнуться глупостью Колобка, но на уровне остранения воспринимает его историю как трагедию, так же он не может погрузиться в осознание «жить по-писанному», условно говоря, «жить по-прежнему» (как «прежние»). Таким образом, «обратная, перевернутая эволюция» героя была заложена писателем исходно, с первых страниц текста и заложена намеренно, тенденциозно. Другое дело, что остраненная манера повествования, иронический ракурс, предложенный Толстой, «отвлек» от понимания сущностного: читатель привычно надеялся на успешное превращение героя, но автор изначально остраняла (в том числе и читательское восприятие), породила сквозной и всепроникающий «эффект обманутого ожидания», т.е. обнажала остранение текста на самом высоком — смысловом — уровне. По мысли В. И. Заики, «остранение ориентировано на определенный опыт

воспринимающего, составляющий фон, на котором разыгрываются события...»<sup>141</sup> — именно это и демонстрирует текст Толстой.

Надеяться на взросление героя, как показывает Толстая, нельзя было изначально. Деграция и инволюция Бенедикта потому и происходят столь стремительно, что в книге он вычитывает остранный смысл, не умеет выделить «прежнюю» идейность книги, находит в тексте только то, что близко его полуживотной натуре. Толстая остраивает героя и процесс понимания им книги и показывает, что странный герой странно читает и странно воспринимает прочитанное. Его эволюция изначально была ориентирована не на прогресс, а на деграцию. Что и происходит с героем в конечном итоге. В свои годы («земную жизнь пройдя до половины...») Бенедикт остается «неандертальцем» (с. 274).

Критик А. Немзер указывает на сходство «фамильных» сюжетов в семье Толстых-писателей, на сопоставление образов и динамики поведения Буратино и Бенедикта: «Конечно, Буратино книжкой с большими буквами и яркими картинками страстно пленился. Но это не помешало ему сменить азбуку на билет в кукольный театр Карабаса Барабаса»<sup>142</sup>.

Вечные философские вопросы голубчикова бытия, озвучиваемые Бенедиктом, оборачиваются своей противоположностью, акценты в этих вопросах смещаются, бытийное теснится эгоистичным. «И тревога холодком, маленькой лапкой тронет сердце, и вздрогнешь, передернешься, глянешь вокруг зорко, словно ты сам себе чужой: что это? Кто я? Кто я?!.. Фу ты... Это же я. Словно на минуточку себя выпустил из рук, чуть не уронил, еле успел подхватить... Фу...» (с. 58–59). Животное прозрение голубчика наступает буквально через «минуточку»: мотив сна-томления, сна-забвения, сна-размышления размывается, отрезвляя героя, возвращая его от сути человеческой («прежней») к сущности животной («голубчиковой»).

---

<sup>141</sup> Заика В. И. Очерки по теории художественной речи С. 48.

<sup>142</sup> Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. С. 461–462.

Исследователь Г. Хазагеров говорит о том, что «остраннение <есть> невидение»<sup>143</sup>, т.е. свойство героя смотреть на вещь и не видеть ее так, как она представляется окружающим. В тексте Толстой остранение проявляется как неумение читать, неумение понимать прочитанное. Антилогоцентрическая концепция истории у Толстой опирается на остранение как неумение постичь азбуку: герой-писарь знает алфавит, но со смыслом букв не знаком.

Как известно, древнерусский алфавит основан на внутренней семантике каждой буквы. Азбука заключает в себе высшую истину. Так, «**Азь** — это начальная буква славянского алфавита, которая обозначает местоимение **Я**». «**Буки** — значит «быть». «**Веди** — интереснейшая буква старославянского алфавита, которая имеет числовое значение 2. У этой буквы есть несколько значений: ведать, знать и владеть»<sup>144</sup>. Русская азбука (как и язык вообще) управляет процессом познания. Поэтому уже только первые три буквы русского алфавита задают эту направленность: я буду ведать..., т.е. я буду знать, я буду познавать. Но Бенедикт, как было продемонстрировано ранее, выучил алфавит механически: он уверенно перечисляет все 33 буквы современного алфавита в верном порядке, но он не знает их внутренней семантики, не постигает их глубинного значения. Его алфавит — это только графический образ букв, но не их смысл. Бенедикту не доступна *истина* буквы, истина слов, предложений, истина литературы.

По существу Бенедикт воспринимает алфавит на уровне физиологии, на этапе исключительно зрительного восприятия. Он *видит* букву, но не *знает* ее. Он *читает* книгу, но не *познает* ее смысла. Никита Иваныч обращается к нему: «Когда же ты научишься различать!» (с. 274).

Т.е. остранение персонажа происходит посредством неузнавания увиденного, услышанного, прочитанного. По сути Бенедикт подвержен животному восприятию не только природного мира, но и мира

---

<sup>143</sup> Хазагеров Г. Жрецы, рыцари и слуги. Приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе // Знание — сила. 2001. № 12. С. 65.

<sup>144</sup> См.: Титаренко К. Тайна славянской азбуки. М., 1995.

цивилизационного. У Толстой остранен сам мир голубчиков, но в еще большей мере остранено его восприятие — (не)осознание — недочеловеками.

О прочитавшем больше «тыщи» книг Бенедикте истопник Никита Иваныч говорит: «Ты еще азбуку не освоил. Дикий человек. <...> Читать ты по сути дела не умеешь, книга тебе не впрок, пустой шелест, набор букв. <...> Жизненную, жизненную азбуку не освоил! <...> есть понятия тебе недоступные: чуткость, сострадание, великодушие... <...> Честность, справедливость, душевная зоркость... <...> Взаимопомощь, уважение к другому человеку... Самопожертвование...» (с. 270–271).

Толстая как писатель, с одной стороны, верит в силу художественного слова, с другой стороны, подобно Фаусту Гете, готова согласиться: «Ключ мудрости не на страницах книг». Именно эта мысль напрямую связана с образом главного героя романа голубчика Бенедикта.

### **3.2. Остранение образов «учителей» и «наставников» Бенедикта — Никиты Иваныча и Кудеяра Кудеярыча**

Двусоставная, но до определенного момента «уравненная» в своих составляющих натура главного героя подвергается воздействию окружающих его персонажей. Остранение ориентировано на тот социум, в котором существует герой, и на тот фон, на котором разыгрываются события. При этом расстановка персонажей вокруг Бенедикта подчинена тому же признаку контрастности и двойственности, что и его характер, его голубчиковая природа. Воздействие на него «учителей» и «наставников» тоже оказывается тенденциозно остраненным. Если в традиционной литературе духовное всегда имело приоритет в воздействии на формирование героя, то Толстая остраняет этот процесс, «оборачивает» его, меняет его векторность, т.е. показывает, что низменное и звериное более присуще природе голубчика Бенедикта и в значительной мере подвержено

внешнему влиянию. Причем влияние низкого и бездуховного сильнее, чем воздействие возвышенного и духовного. Животная природа, по Толстой, доминирует над человеческой в голубчиках.

Стоящий в центре персонажной системы, Бенедикт окружен героями различного происхождения, прежними и голубчиками, и те и другие оказывают на него непосредственное влияние, по возможности склоняя его на свою сторону, т.е. разбалансируя то равновесное состояние, в котором герой пребывает исходно.

По словам В. И. Заики, «наиболее универсальной в механизме остраннения является категория точки зрения»<sup>145</sup>. Окружающие Бенедикта персонажи несут в своем сознании различные представления о мире и его законах — и именно на контрасте, при антитетичном противопоставлении они и участвуют в формировании ментальности голубчика Бенедикта.

«Справа» от Бенедикта, рядом с его прежней-матерью, всегда находится друг и наставник молодого героя благородный и либеральный, едва ли не «дворянин» по своим корням<sup>146</sup>, «прежний» Никита Иваныч. «Слева» — «безродный», как и отец Бенедикта, но решительный и революционизировано настроенный голубчик Кудеяр Кудеярыч. Человеколюбивый и гуманистически ориентированный истопник, «дедушка» (с. 136), Никита Иваныч со всей очевидностью противопоставлен «левацки» настроенному главному санитару Кудеяру-разбойнику, представителю карательных органов, свергателю существующих порядков и власти, в т.ч. (впоследствии) главенства набольшего мурзы Федора Кузьмича. В традиции русской классической литературы и сообразно расстановке политических сил в пореволюционной России, в городке Федор-Кузьмичске либеральное древнее родовое «дворянство» оказывается противопоставленным безродному, безкорневому «голубчиковому народу», основному населению

---

<sup>145</sup> Заика В. И. Очерки по теории художественной речи. С. 52.

<sup>146</sup> В послереволюционной советской России «прежними» («из прежних») называли людей именно интеллигентно-аристократического, дворянского происхождения. Толстая обыгрывает это значение и его коннотацию.

Федор-Кузьмичска, проявляющему склонность к решительным революционным действиям и демократическим преобразованиям.

На раннем этапе взросления Бенедикт целиком находится под влиянием матери, а следовательно, и ее старого друга из прежних Никиты Иваныча, который воспитывает и опекает взрослеющего героя. После смерти матери, объевшейся ядовитыми огнецами, бывший музейный работник, а ныне главный истопник, извергающий из себя огонь (таково последствие Взрыва), кажется, остается единственным другом и покровителем Бенедикта.

«Росту Никита Иваныч небольшого, телом щуплый, бороденка паршивая, глазки махонькие, как у курицы, а на голове волосищ — ужаси. Он в Пржежнее Время, до Взрыва, совсем стариком был, кашлял, помирать собирался. <...> А тут, — говорил, — это хозяйство как жажнет — и вот он я. И живу, — говорил, — и помирать, голубчики, решительно не намерен» (с. 27). «Пржежный» персонаж остраняется посредством бессмертия («У них такое Последствие — чтоб не стариться», с. 128) — и такой характер последствия, с точки зрения автора, оказывается наполненным символическим смыслом, его позитивные коннотации очевидны.

Разумный Никита Иваныч может объективно оценить Бенедикта. Он говорит о нем: «юноша неразумный, пустоголовый, мечтательный и заблудший, как и вся ваша порода, все ваше поколение...» (с. 104). При этом он умеет разглядеть причастность Бенедикта к высокому, способность восприятия духовного — еще не вполне развитую сейчас, но, как надеется Никита Иваныч, еще могущую быть сформированной в юном герое. «Вечный» и «бессмертный» Никита Иваныч рассчитывает на приобщенность голубчика-полукровки Бенедикта к нравственному знанию Пржежных. «Суждены вам благие поры-ы-ы-вы!...» (с. 145).

Одним из признаков беспамятства Бенедикта становится его генеалогическое древо. Намереваясь посвататься к Оленьке, герой представляет себя: «А я буду Бенедикт Карпов, Карпа Пудыча покойного сын, а тот Пуда Христофорыча, а тот — Христофора Матвейча, а чей тот

Матвей и откуда — того не упомним, во тьме времен потерялся» (с. 141). Бенедикт называет пять поколений своих предков. Однако в русской (в т.ч. литературной) традиции память о предках выражается в «семи коленах», т.е. в семи поколениях предков героя. Бенедикт их не знает. Вероятно, Взрыв прервал его генеалогические корни, однако это обстоятельство не смущает героя, становясь дополнительным знаком его органической (животной) «забывчивости».

Сходным образом беспмятство героя проявляется в сцене, когда Бенедикт-муж, живущий в доме тестя Кудеяра, решает навестить свой прежний, оставленный после свадьбы дом. «Посмотрел на избушку, на крышу соломенную: совсем прохудилась. Дверь настезь, во дворе лопух <...> Постоял, шапку сняв, как все равно у могилы. Внутри, небось, все разворовано. Вроде жалко, а вроде и нет: от сердца *оторвалось, отвяло*» (с. 178; выд. мною. — Л. Ц.). Привычной (литературной) привязанности к родному дому герой не испытывает.

Никита Иванович, представляющий «общество охраны памятников» (с. 135), стремится пробудить в Бенедикте генетическую — «прежнюю» — память, знание об истории, литературе, географии. Он намерен развеять невежество и незнание, окружающие Бенедикта: Никита Иваныч «раз говорит: никакой, говорит, кыси нет, а только одно, говорит, людское невежество» (с. 28). В отличие от остранных голубчиков Никита Иванович не подвержен суевериям, в нем преодолен мифологизм сознания.

Вместе с матерью Бенедикта Никита Иваныч изначально пытается прививать юному Бенедикту «основы морали»: «старикан раньше, когда еще матушка жива была, захаживал и рассуждал, и Бенедикта брался учить всяким рассуждениям: думайте, думайте сами, молодой человек, рассуждайте своей головой <...> И рассудит, и объяснит, и матушка туда же головой поддакивает: я, мол, всегда сыну то же говорю, излагаю ИЛИМЕНТАРНЫЕ основы МАРАЛИ...» (с. 83).

Однако, по словам Г. Хазагерова, остранение основано в значительной степени на «прочтении символического процесса глазами простака, который не видит в нем метафорической стороны, а видит только внешние, буквальные, материальные проявления»<sup>147</sup>. Так и происходит с Бенедиктом: представления о морали воспринимаются героем буквализированно, непосредственно и узко. Субъект посткультуры Бенедикт ориентирован в мире голубчиков только на «свое» и на «себя». «Себя-то, конечно, жалко до слез, чего говорить. Родню, приятелей — тоже жалко, но поменьше. А чужих — как-то не жалко. Они же чужие. Как можно равнять? Когда матушка померла, Бенедикт так плакал, так убивался, весь вспух. А помри, — ну хоть Анфиса Терентьевна, — разве ж он плакал бы? Ни боже мой!» (с. 104). В герое не развиты сочувствие и сопереживание, тревога за других, а не за себя.

Более того, Бенедикт, подобно другим голубчикам, культивирует собственный эгоизм и злобу против окружающих. Герой рассуждает: «...какой же голубчик, завидев пса, не захочет ногами на него натопать, али пнуть, али палкой бросить, али ткнуть чем, али просто обматерить всего, да не то чтобы со злобы, — нет, *злобу для людей приберечь надо...*» (с. 142; выд. мною. — Л. Ц.).

Однако понятие злобы и, например, веселья смещаются и уравниваются в мире голубчиков. Так, Бенедикт рассказывает о веселой, с его точки зрения, игре в поскакалочки. «Правила такие. Свечки потушить, чтоб темно было, сесть-встать где попало, одному на печку забраться. Сидит он там, сидит, да ка-а-ак прыгнет с криком громким, зычным! Ежели на кого из гостей попадет, дак непременно повалит, ушибет, али сустав вывихнет, али еще как пристукнет. Ежели мимо, — дак сам расшибется <...> Об тубарет в темноте удариться можно, — будь здоров! Об стол лбом. <...> А потом свечки зажжем да и смотрим, кто как повредился. Ну, тут, конечно, еще больше хохоту: вот ведь только что был у Зиновия глаз, — ан и нетути!

---

<sup>147</sup> Хазагеров Г. Жрецы, рыцари и слуги. Приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе. С. 65.

А вон у Гурьяна рука надломивши, плетью висит, какой теперь с него работник?..» (с. 148). Веселье и причинение увечья другому голубчику — в порядке вещей в мире «Кыси». Толстая воплощает в художественной реальности ситуацию примитивного балаганного комизма, когда смех вызывается глупым, неловким или болезненным положением осмеиваемого. Писатель как бы остраняет карнавально-комическое остранение, словно переворачивает сам прием остранения, возводя его в степень, удваивая.

И снова «мараль» голубчика Бенедикта ориентирована только на него самого: «Конечно, ясное дело, ежели мне кто член какой повредит, урон тулову причинит, это не смешно, это я осерчаю, спору нет. <...> Но это если мне. А если другому — тогда смешно» (с. 148). Остранению подвергается мораль человеческая, которая превращается в «мараль» голубчиковую.

Уже ранее было показано, что звериный, животный, антигуманный инстинкт полузверя-получеловека Бенедикта, природный инстинкт самосохранения и соблюдения собственных интересов подсказывал ему: «Мараль, конечно, — это хорошо, кто спорит. Но <...> окромя марали, еще много чего в жизни есть» (с. 83). И в числе этого «много» оказывается прежде всего житейский, бытовой, низменный смысл. Герой, как было показано выше, эгоистично-обытовлен в своих рассуждениях: «Ежели бы моего добра голубчики не крали, — это, конечно, мараль...» (с. 83; выд. мною. — Л. Ц.). Взгляд «простака» остраняет представление о морали и одновременно обнажает иронический взгляд писателя на неоднозначную природу человека вообще.

Именно на преодоление голубчиковой (без)нравственности и направлена деятельность Никиты Иваныча. Он поучает Бенедикта: «Иммануил Кант изумлялся двум вещам: моральному закону в груди и звездному небу над головой. Как сие надо понимать? — а так, что человек есть перекресток двух бездн, равно бездонных и равно непостижимых: мир внешний и мир внутренний. И подобно тому, как светила, кометы, туманности и прочие небесные тела движутся по законам нам мало

известным, но строго предопределенным, <...> так и нравственные законы, при всем нашем несовершенстве, предопределены, прочерчены алмазным резцом на скрижалях совести! огненными буквами — в книге бытия! И пусть эта книга скрыта от наших близоруких глаз, пусть таится она в долине туманов, за семью воротами, пусть перепутаны ее страницы, дик и невнятен алфавит, но все же есть она, юноша! светит и ночью! Жизнь наша, юноша, есть поиск этой книги, бессонный путь в глухом лесу, блуждание наощупь, нечаянное обретение!» (с. 165–166). Однако примитивному сознанию голубчика поддается только внешнее, но не внутреннее: он способен понять физическое и физиологическое, но не моральное, не духовное. Неслучайно ответом на патетическую речь Никиты Иваныча становится прагматичная фраза Бенедикта: «Ладно <...> Хрен с вами, Никита Иваныч. Рубите хвост. И лег поперек лавки» (с. 166). «Диалогическое» остранение текста Толстой проявляется в том, что даже, кажется, самые близкие герои не слышат друг друга и не понимают, диалогической связности между персонажами не возникает.

На каком-то этапе Никита Иваныч является авторитетом для Бенедикта, служит его «идолом» (с. 87) и примером для подражания. Однако возведение Никиты Иваныча на пьедестал не становится для Бенедикта условием его очеловечивания, скорее наоборот. Желая походить на старика, на «дедушку», Бенедикт далек от того, чтобы наследовать его нравственные ценности и ориентиры. В главном истопнике Бенедикт видит пример властного повелевания голубчиками и прежними, даже самим Федором Кузьмичем, который, как уже было показано, в страхе бежал из Рабочей Избы в момент изрыгания огня Никитой Иванычем.

Колеблющийся между желанием матери стать «государственным писцом» (с. 56) или отцовским хотением видеть сына «древорубом»<sup>148</sup> (с. 18), сам Бенедикт мечтал быть «истопником» («хотел Бенедикт податься в

---

<sup>148</sup> «Отец Бенедикта до самой смертной истуги в древорубах ходил, и Бенедикта думал к тому ремеслу пристроить» (с. 18).

истопники»; с. 20). Героя привлекает не стремление быть похожим на человеколюбивую сущность Никиты Иваныча, а иное: «Истопнику — почет и уважение, все перед ним шапки ломают, а он идет — никому не кланяется, чванливый такой» (с. 18). «Государственный голубчик» (с. 56) Бенедикт понимает, что работа истопника «нетяжкая» и что «от людей уважение» (с. 21), причем это «уважение» Бенедикт видит не как следствие собственных заслуг, а как результат «государственной должности» (с. 21). Наивный «простака» Бенедикт достаточно прагматичен и по-голубчиковски умен: он ищет для себя не истинного уважения людей, а громкой славы и боязливого преклонения. «Ах, позавидовал Бенедикт Никите Иванычу!» (с. 73): «...Али богатства алчу? ...Али свободы? ...Али помереть боюся? <...> ...Али вознесся дерзостью до высот своеволия, мыслю себя мурзой, а не то каким властелином неудобосказуемым, агромадным, волшебным, всевластным, главным-преглавным, голубчиков потаптывающим...» (с. 75). И ответ именно таков: герой мечтает, «как пройдет посередь улицы, — весь из себя чванный такой, борода кверху, огневой горшок за собой на веревке тащит, — только искры из дырок сыплются» (с. 20).

Иными словами, пытаюсь «вытянуть» из Бенедикта, взрастить в нем главные человеческие составляющие, духовное и психологическое наследство матери, Никита Иваныч терпит поражение — как показывает текст и последняя, финальная сцена сожжения старика-прежнего, все старания Никиты Иваныча были «без толку...» (с. 56)<sup>149</sup>.

Как уже было сказано, в системе персонажей «Кыси» «слева» (подобно дьяволу) от Бенедикта Толстая расположила контрастную сущность — разбойника-санитара Кудеяра Кудеярыча.

Образ будущего тестя, отца Оленьки, вначале пугает Бенедикта, но от того еще более притягивает к себе. «Росту Кудеяр Кудеярыч большого, али

---

<sup>149</sup> Образом-дублером Никиты Иваныча может быть назван Лев Львович, диссидент из прошлого. Если один по-славянофильски чаёт «духовного ренессанса» (с. 235), то другой, в духе самиздатского андеграунда, — политической свободы (с. 234), один за «возврат к истокам», другой — «за вашу и нашу свободу» (с. 236).

сказать, длинного. И шея у него длинная, а головка маленькая. Поверху головка вроде лысоватая, а окрай плечи — волос венчиком, бледный такой волос, светленький. А бороды нет, один рот длинный, как палочка, и углы у него вроде как книзу загибаются...» (с. 152).

Последствие у Кудеяра Кудеярыча (остранение его внешнего облика) выразительное — когти на ногах: «А сквозь те лапти — когти, длинные такие, серые, острые. И теми когтями он пол под лавкой скребет...» (с. 112).

Еще большего остранения образ Кудеяра достигает посредством выразительной детали — описания его глаз. «А глаза у него круглые и желтые, как огнецы, и на дне глаз вроде как свет светится» (с. 152). «...у тестя в глазах, точно, чего-то светится. Как если б огнец через себя огонь пропускал. И в горнице, — вечер уже смеркаться начал, — от этих глаз лучи исходят. Вот как от лучины, <...> Как дорожка лунная. Смотрит тесть в свою тарелку, а все, что в ней наложено, и в сумерках видать. Смотрит на стол, — и как огнем шарит, освещает...» (с. 155). Пронзительный взгляд Кудеяра как будто насквозь просвечивает собеседника, слово предупреждает о невозможности утаить что-либо от Главного Санитара.

По росту значительно *выше*, чем Никита Иванович, с маленькой головкой на длинной шее, словно змея, с таинственным пугающим светом в глубине глаз, образ Кудеяра создается Толстой остраненным, наполненным некими дьявольскими коннотациями. Дьявольский ум и изощренная проницательность героя угадываются в его убеждении: «Не в книгах Болезнь, мил человек, а в головах» (с. 191). Философские наклонности проявляются в характере Кудеяра как искусительные, мефистофелевские — «большого ума человек» (с. 193).

Социальный статус Главного Санитара, перед которым трепещут все голубчики, в значительно большей степени, чем должность Главного Истопника, привлекает незрелого голубчика Бенедикта. Заметим, оба идеологических героя связаны с книгой — и Никита Иваныч хранит и прячет старопечатные книги, и Кудеяр Кудеярыч консервирует отобранные книги в

Спецхране. Но если первый стремится донести до Бенедикта внутреннюю суть написанного, то Кудеяр разжигает в зяте азарт суммарного, количественного накопления. Человеческое и животное, духовное и низменное вновь активизируются — но только в данном случае не самим героем (изнутри), но под влиянием окружающих (извне).

Как показывает текст Толстой, по-собачьи чувствуя доброе к себе расположение прежнего-истопника и по-своему любя «старика» Никиту Иваныча, тем не менее Бенедикт примыкает к Главному Санитару, сменив «стило» переписчика на крюк Санитара.

Как уже было сказано, в тексте романа Толстая остраненно реализует метафору «болезни» от книг. Если книга заражает читателя, если у голубчиков от книги начинается «болезнь», то, следовательно, должны быть врачи, которые могли бы вылечить заболевших. Однако врачей в тексте Толстой нет. Писатель остраняет образ медицинских работников и подменяет образы врачей санитарями.

Как известно, слово «санитары» используется в русском языке прежде всего и чаще всего в контексте описания событий в сумасшедшем доме (см., например, «Вальпургиева ночь» Вен. Ерофеева, образ санитаря Бореньки Мордворота и др.). Таким образом, замещая образы врачей санитарями, Толстая (и ее герои) словно бы ставят диагноз «зараженным». И, как становится ясно, характер заболевания — «сумасшествие», мнимое сумасшествие с политической подоплекой. Именно санитары, а не врачи осуществляют «лечение» в остраненном мире голубчиков, т.е. болезнь читающих голубчиков диагностирована ими как «сойти с ума». Неслучайно эпитет «старопечатные» книги в этом контексте заменяется эпитетом «запрещенные» (с. 199), как в России советского времени.

Переключка романа Толстой с Вен. Ерофеевым и его пьесой «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» подводит к мысли о том, что в образе голубчикова мира писатель в остраненной сатирической форме фиксирует реалии советского мира, для которого была характерна изоляция

«сумасшедших», зараженных «книжной болезнью». Хорошо известны судьбы «умалишенных» писателей советского времени, оказавшихся в психиатрической больнице, — Андрей Синявский (А. Терц), Саша Соколов, Дмитрий Пригов, Иосиф Бродский и многие другие.

Т.о. Кудеяр Кудеярыч компилирует в своем образе черты цензора советской эпохи и санитары психбольницы. Обе специфические службы в реальном мире должны были бы вызвать отторжение у человека, однако в остранинном, перевернутом мире «Кыси» служба Кудеяра становится особенно заманчивой и привлекательной для Бенедикта. Герой с энтузиазмом берется за дело, и в ходе повествования (заговора и государственного — «политического» — переворота) помогает Кудеяру свергнуть Федора Кузьмича, а впоследствии и сам должен будет занять место не только Главного Санитара, но и Набольшего Мурзы.

По словам К. Д. Пашковой, «герой, спешащий на расправу с голубчиками, сокрывшими древние книги, функционально и атрибутивно совпадает с Пилатом <...>, Великим Инквизитором, Двенадцатью Блока и самой Кысью»<sup>150</sup>. И это справедливое наблюдение. Однако цитируемые исследователем слова: «А еще санитар себя блюсти должен, руки у него всегда должны быть чистыми. На крюке непременно грязь от голубчика бывает: сукровица, али блевота, мало ли; а руки должны быть чистыми. Потому Бенедикт руки всегда мыл» (с. 284) — намечают и еще одно сопоставление — с личностью Ф. Э. Дзержинского, «левого» коммуниста-революционера, основателя Всероссийской Чрезвычайной Комиссии по борьбе с контрреволюцией, главой репрессивного отделения ОГПУ. Именно «Железному Феликсу» принадлежат слова о том, что «чекист должен иметь холодную голову, горячее сердце и чистые руки». Однако если Дзержинский вкладывал в приводимую сентенцию метафорический смысл «чистоты» (в данном случае «совести»), то Толстая остраняет цитату и заставляет своего героя-простака вновь *буквально* воспринять понятие чистоплотности, т.е. в

---

<sup>150</sup> Пашкова К. Д. Особенности прочтения образа Бенедикта в романе Т. Толстой «Кысь».

прямом смысле как «чисто вымытые руки». Пронзительность взгляда Кудеяра, его «рентгеновский» взор, просвечивающий собеседника насквозь, его вопросы — «...а мыслей у вас каких неподходящих не водится? <...> своеволия, али злоумышления какого... <...> Ну а насчет душегубства как? <...> А не думается ли: вот бы их загубить, а самому на их место засесть... <...> А самого-то Набольшего Мурзу никогда скovyрнуть не замышлялось?..» (с. 155–156) — основательно дополняют образ Главного Санитара, усиливая его подобие типическому образу полицейского следователя или судебного обвинителя. Кудеяр «поучать любит, али вопросы задавать, вроде как проверяет» (с. 173). Таким образом, к ранее намеченным аллюзиям — Кудеяр-цензор, Кудеяр-санитар — добавляется не менее пугающая функция персонажа — «чекист», представитель органов государственной безопасности, т.е. карающей власти.

Наконец, остранение образа Кудеяра дополняется и подчеркивается композиционным расположением сцены знакомства главного героя с Кудеяром — в главе с выразительным названием «ОН», привносящей в образ Главного санитаря inferнальные коннотации, которые поддерживаются его внешним обликом: Кудеяр и подчиненные ему санитары ходят «в красных балахонах, на месте глаз — прорези сделаны, и лиц не видать» (с. 31).

В финале повествования, после революционного переворота в пользу Кудеяра Кудеярыча, согласно указу № 1, его титул станет звучать как Генеральный Санитар, остраненно указывая на переключку с должностью верховной власти московского периода — генеральным секретарем, вновь актуализируя политическую аллюзию пугающего образа Кудеяра. Соответственно Красный Терем голубчикова пространства вступает в аналогичные аллюзийные отношения с Красным Кремлем дозривного периода.

Прием остранения позволяет Толстой создать модель примитивного, но «политизированного» общества, в котором, несмотря на разность времен, действуют те же законы, что и в Москве дозривного периода. «“Но разве

мир не одинаков в веках, и ныне, и всегда?..” Одинаков! Одинаков!» (с. 208). Интертекстуальное включение в текст романа аллюзий на пьесу Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь» позволяет Толстой акцентировать «вечность» социальных констант русского мира, в природе голубчикова сообщества разглядеть неистребимые черты политической (в т.ч. советской) системы, основанной на противопоставлении личности и государства, на непримиримости власти и подданного. Прав Н. Елисеев, когда говорит о том, что «Взрыв — метафора любого катаклизма <...> Взрыв может быть атомным взрывом и взрывом *социальным*»<sup>151</sup> (выд. мною. — Л. Ц.).

Первоначально находившийся в центральной позиции относительно образов Никиты Иваныча и Кудеяра Кудеярыча (Никита Иваныч ← Бенедикт → Кудеяр Кудеярыч), в конечном итоге, главный герой Бенедикт отклоняется «влево», в сторону Кудеяра. Внутриобразное равновесие оказывается нарушенным. Толстая показывает, как «причастный» персонаж отклоняется от желаемого пути (а priori выписываемого русской классической литературой для ищущего смысл жизни героя), как в нем побеждает не человеческая, но животная (звериная) природа. И проявляется она не только в финальной сцене — казни истопника Никиты Иваныча — но много раньше: она задается всем ходом повествования Толстой. Вектор личностной эволюции Бенедикта направлен в сторону звериной сущности голубчика изначально, хотя поначалу и малозаметно.

Наконец, отклонившись «в сторону» от генерального — традиционного — пути развития ищущего героя, Бенедикт оказывается напрямую взаимосвязанным с образом верховного правителя Федора Кузьмича. Кажется, между ними нет прямой и видимой сюжетной связи — однако это не вполне так.

Изначально чувствовавший себя маленьким и мелким рядом с наибольшим мурзой (сцена посещения Федором Кузьмичом Рабочей Избы), в финале романа, поступенчато поднимаясь по социальной лестнице (писарь

---

<sup>151</sup> Елисеев Н. На «Кысь» Татьяны Толстой // <<http://www.guelman.ru/slava/kis/eliseev.htm>>

→ Санитар → Зам. по обороне, морям и окиянам), герой Бенедикт вступает в новую систему отношений. Вначале Бенедикт помогает тестю сместить верховного правителя, а впоследствии и сам займет место градоначальника. В паре взаимоотношений «Бенедикт // Федор Кузьмич» — в итоге первый опосредованно, но вытесняет последнего, занимая его верховное государственное место. Круг романного повествования замыкается на этом: Бенедикт прошел большой жизненный цикл и завершил его на новом витке, заняв высшую позицию — то ли верховного правителя (на уровне социального цивилизационного строения), то ли положение доминантного самца (на уровне животной сущности голубчикова сообщества).

Четко структурированная система персонажей (Никита Иваныч ← Бенедикт → Кудеяр Кудеярыч; а позже Бенедикт // Федор Кузьмич // Кудеяр Кудеярыч) помогает Толстой удержать повествование в строго скомпонованных композиционных рамках и структурно организовать *хаос* остранинного романного мира «Кыси». Остранение повествовательное (сюжетное, образное, мотивное, детальное) не затрагивает системы композиционного строения романа, сохраняя четкую жанровую форму романа, с характерной для него разветвленной системой взаимоотношений образов и сюжетных линий.

### **3.3. Остранение женских образов — Оленьки Кудеяровой и Варвары Лукинишны**

В русском традиционном романе главный герой всегда был сопровождаем образом верной избранницы, возлюбленной центрального персонажа. Таким персонажем в системе героев «Кыси» оказывается Оленька, дочь Кудеяра Кудеярыча, из голубчиков. Определенную структурную оппозицию Оленьке, как и в случае «Истопник ↔ Главный Санитар», составляет образ Варвары Лукинишны, происходящей из голубчиков, но принявшей направление Прежних. Таким образом, как и в

случае с «наставниками-учителями», в системе положения среди женских персонажей Бенедикт помещен Толстой в строгую середину любовных отношений, реализованных в системе взаимосвязанных и противопоставленных героев «Кыси». Главный персонаж Бенедикт на уровне любовной сюжетной линии вновь оказывается на распутье, словно былинный русский богатырь, вынужденный выбирать путь — «налево пойдешь...» или «направо пойдешь...».

Избранницей Бенедикта становится голубушка Оленька<sup>152</sup>. «Хороша девушка: глаза темные, коса русая, щеки, как вечерняя заря <...> так и светятся. Брови — дугой <...> шубка заячья, валенки с подошвами...» (с. 24), «на молочный пробор расчесанная, только взор поблескивает, ресницы подрагивают, и во взоре тайна, и синее свечное пламя огоньками» (с. 82). «Белая лебедушка...» (с. 99).

Герои Бенедикт и Оленька вместе служат в Рабочей Избе: «Оленька-душенька» (с. 22), «светлая красавица» (с. 137) к переписанным текстам Бенедикта делает рисунки: «...курочку нарисует или кустик. Не сказать, чтоб похоже, а все глаз побалуует» (с. 22) — или украшает «буквицы покрасивее <...> — плетеными ленточками, птичками и цветочками» (с. 79).

Семья у Оленьки «знатная»: «...на работу Оленьку в санях отвозят, после работы опять сани ждут, да не простые: тройка» (с. 24). Избранность Оленьки подчеркивается тем, что она живет в особом месте: «Оленька в другой слободе живет... не в нашей... Мы вон где, а она — эвон где...» (с. 118). «Терем у Оленьки, у семьи ихней, с улицы не видать. Забор высокий, глухой, островерхий. Посередь — ворота. В воротах — кольцо каменное. От ворот сбоку — будка» (с. 150).

Оленька — дочь Главного Санитара Кудеяра Кудеярыча. Потому и обедает Оленька не в общей Столовой Избе, и на службу во второй половине

---

<sup>152</sup> Если согласиться с некоторыми исследователями и увидеть в образе Бенедикта черты Обломова (напр., об этой интертекстуальной связи пишет О. В. Богданова), то можно продолжить, что выбор имени героини Оленьки, избранницы героя-голубчика, тоже акцентирует аллюзийную связь романов «Обломов» и «Кысь»: Обломов + Ольга Ильинская, Бенедикт + Оленька Кудеярова.

дня не выходит: «до обеда она на месте, а ввечеру не приходит. Стало быть, так надо. Не наше дело» (с. 27).

В глазах Бенедикта Оленька — «волшебное видение» (с. 82), «скромница» (с. 24), «лапушка» (с. 24), хороша собой, мила, прелестна. Однако она же представляется герою и «как идол какой» (с. 83). Бенедикт воображает, как Оленька, «в новой кацавейке, да в сарафане с пышными рукавами сидит за каким-то столом богатым <...> На лбу у ей тесьма плетеная, цветная, а на той тесьме украшения, подвески покачиваются: по бокам височные кольца, а посередке камушек привешен голубенький, мутный, как слеза. На шейке тоже камушки, на нитку нанизаны, под самым подбородком туго-натуго завязаны <...> Вот сидит будто она где-то, словно новогоднее деревце разряженная, расфуфыренная, сама не шелохнется...» (с. 81). Образ Оленьки-идола остраняется Толстой. Существенную роль в этом остранении играет художественная деталь. Бусы сниженно названы Толстой «*камушками*, нанизанными на нитку». Голубой камушек посередине описан с помощью искаженного фразеологизма: вместо «чистый, как слеза» звучит «*мутный*, как слеза».

Разряженная Оленька сравнивается с деревом (снижающее сравнение), с «новогодним деревцем»: т.е. описание героини дается на основе устойчивого разговорного оборота «украшена, как елка». Остранение «снижает» образ девицы-красавицы и намечает ту сюжетную нить, по которой будут развиваться отношения Бенедикта и Оленьки и собственно сам образ Оленьки.

Образ красавицы Оленьки с самого начала повествования «у Бенедикта в голове раздваивается» (с. 81), остраняется, она ему «видится да мерещится» (с. 81). Будучи дочерью Кудеяра-волхва, и сама Оленька создается Толстой «как марь, как морок, как колдовство какое» (с. 82) — «вроде как от простой Оленьки сонный образ какой отделяется» (с. 82). Героиня то появляется перед взором героя, то исчезает — «растворилась где-то» (с. 57), «мерещится» (с. 109). Остранение образа героини идет в направлении

стирания границ между видимым и невидимым миром, между истинным и воображаемым. Остраненная «лапушка»-героиня оказывается причастна двум мирам — действительному и вымышленному, реальному и ирреальному.

«Пограничность» образа героини подкрепляется остранением ее внешнего облика. Оленька, подобно странным образам голубчиков, наделена после взрывных последствиями. Как у Кудеяра, глаза Оленьки «лучи пускают», «но послабже» (с. 155), «красноватый такой, слабенький, словно ложный огнец» (с. 158). И на ногах ее когти, как у отца, только «у Оленьки поменьше будут» (с. 156).

Причем, в отличие от Бенедикта, Оленька не собирается «очеловечиваться», избавляться от своих последствий. Когда Бенедикт предложил Оленьке: «давай <...> когти подрежем» (с. 179), героиня возмущена: «она в крик: ты что?! ишь!.. Эвон на что замахиваисся! На организм! Нет!!!» (с. 180). В противовес Бенедикту Оленька воинственно отстаивает свою животную сущность и не желает с нею расставаться. Если литературные люди-животные, Маугли или Тарзан, были направлены их создателями к сближению с человечеством и с пробуждением человеческого в них, то Толстая обнаруживает в своей героине неизменное и неотъемлемое животное начало, тем самым намечая тенденцию «дегуманизации», «разгуманизации» (русской) литературы и представления о человеке вообще.

Пугающие Бенедикта последствия Оленьки дополняются сравнением «белой лебеди» с волшебной и прекрасной Птицей Паулин: «А рот у ей, у Оленьки, красный, а сама белая, а от виденья от этого таковая жуть, будто не Оленька это, а сама Княжья Птица Паулин, да только не добрая, а словно она убила кого и рада» (с. 164–165; выд. мною. — Л. Ц.). У этого видения, как представляет его себе Бенедикт, огромные глаза («глазищи»): «А глядит она этими глазищами в самую твою середку <...> И смотрит, и глаз с тебя не сводит, и словно усмехается...» (с. 164). Несколько позднее во сне герою Оленька привидится «неприветливой» и «сухой» (с. 177). На

интертекстуальном уровне образ традиционной невесты-возлюбленной у Толстой остранивается — обретет мистические, инфернальные коннотации.

Иронизируя по поводу трансформации женщины после замужества, Толстая демонстрирует изменения образа Оленьки-жены. После свадьбы Оленька «разленилась», расплнела, «растеклась»: «О, какой бабец объемистый!» (с. 171), — говорит о ней Тетеря. Героиня утрачивает очарование: «на лежанке лежит, нудит, сметаной обмазанная» (с. 187).

Изначально странный портрет героини еще больше остранивается во множестве портретных деталей. Прием гиперболизации позволяет Толстой создать образ не женщины, но чудища: «бабель такой объемный, женского полу. Большая голова, малый нос посреди. По бокам носа — щеки, красные, свеклецом натертые. Темных два глаза тревожных ровно как осенней водой налитых <...> над глазами брови черные дугою <...> По бокам от бровей — виски, <...> а по верх бровей лба нетути, а только волос <...> винтом крученный, а <...> под подбородком, под ямочкой его, вот сразу тулово, широкое, как сани, а по тулову — сиськи в три яруса...» (с. 216). А спустя некоторое романное время Толстая выписывает портрет героини еще более трансформированным и гиперболизированным: «Расперло Оленьку вширь и поперек <...> Где был подбородок с ямочкой, там их восемь. Сиськи на шестой ряд пошли. Сама сидит на пяти тубаретах, трех ей мало. Анадьсь дверной проем расширяли, да видно, поскупились: опять расширять надо» (с. 278). В одном из эпизодов Толстая даже настолько гиперболизировано остранивает образ героини, что изображает ее выход через двери в виде процессуального действия: «Бенедикт подождал, пока *вся Оленька, целиком, без остатка*, выйдет в широкие двери» (с. 310, выд. мною. — Л. Ц.).

Наконец самым ярким выражением животного начала героини становится остраивающая образ Оленьки фраза: «В декабре месяце <...> окотилась Оленька тройней» (с. 284) — когда и использованный глагол «окотилась», и дальнейшие слова «помет» и «самочка» (с. 284), и сама цифра родившихся «детенышей» становится знаком мира животного, звериного.

Бесчеловечная, антигуманная сущность Оленьки будет продемонстрирована Толстой и в том, что героиня, с воцарением отца на посту Генерального Санитара, «навертев» себе множество новых платьев, «каждый раз в новом платье на публичные казни езд<ла>» (с. 310). Основу интересов Оленьки составляют животные (звериные) потребности. Высокое в образе героини остранично подменено низменным, духовное — плотским, образ девицы-красавицы уступает место образу-«мороку» (с. 165).

Выбор в качестве жены именно такой — животной — героини-голубчика бросает ответ на образ главного героя. Будучи только наполовину человеком, рядом с женой-зверем, мороком-чудовищем и сам Бенедикт все более становится животным. Неслучайно, безобразный, страшный, чудовищный образ расплывшейся огромной Оленьки не вызывает в Бенедикте отторжения — он признает ее красавицей, восхищается ее формами, ее красотой: «И-и-и-и-и! Красота несказанная, страшная; да нешто ж это Оленька? — сама царица шемаханская!» (с. 278).

Антитетичную пару Оленьке составляет образ Варвары Лукинишны, которая если и не стала избранницей героя, то сама засматривалась на голубчика: она «одна живет» (с. 43) и «давно на <Бенедикта> одним глазом-то посматривает» (с. 23).

Образ Варвары Лукинишны, как и других голубчиков, остраничен послевзрывными Последствиями. Варвара Лукинишна — «женщина <...> не старая», однако внешне героиня отталкивающе безобразна: «...страшна, голубушка, хоть глаза закрывай. Голова голая, без волоса, и по всей голове петушинные гребни так и колышутся. И из одного глаза тоже лезет гребень. Это “петушиная бахрама” называется» (с. 22). И далее: «больно страшна <...>» (с. 109).

Голубушка Варвара Лукинишна, подобно Оленьке, служит в Рабочей Избе, занимается переписыванием книг Федора Кузьмича, «перебеливает» (с. 42). Именно поэтому героини нередко оказываются рядом: «И Варвара

Лукинишна тут, — с Оленькой разговоры заводит, беседы бабские беседует...» (с. 33).

В сознании Бенедикта героини отчасти уравниваются (или сопоставляются). Думая о новогоднем празднике и о гостях, Бенедикт вспоминает вначале Оленьку, но следом за ней ее «заместительницу» — Варвару Лукинишну: «Теперь дальше так: ватрушек напечь, гостей назвать; хорошо бы Оленьку, ну а ежели не выйдет, можно и Варвару Лукинишну...» (с. 98). Сопоставление и соположение героинь позволяет точнее разглядеть их близость и противоположность, их сходство и разность, правильное осознать остранение образа той или иной героини.

Близость Варвары Лукинишны Бенедикту подчеркнута словами самого голубчика. Став Санитаром и входя в дом Варвары, Бенедикт не надевает на себя капюшон, объясняя это так: «на всякой службе своему человеку, близкому, али родственнику послабление допускается» (с. 252). Т.е. Варвара воспринимается героем как «близкая», «родная», «своя».

Варвара аккуратна и чистоплотна. Она «и пишет красиво и чисто» (с. 23), и «на столе <у нее> — берестяные листы стопочкой, письменная палочка, чернильница: сама ржавь на чернила варила, свои палочки ладила, любила, чтоб все аккуратно...» (с. 258).

Но главное, что голубушка Варвара умеет мыслить. В Рабочей Избе Варвара Лукинишна переписывает книги, «голову склонила <...> про себя что-то думает...» (с. 187). Бенедикт говорит о ней: «Варвара Лукинишна много стихов наизусть знает. И все хочет понять что-то. <...> Другой плюнет, а ей вот надо, поди ж ты» (с. 42). И добавляет: «И разговаривает по-книжному. Таким манером матушка разговаривала. Или Никита Иваныч» (с. 42). Т.е. в отличие от Оленьки образ голубушки Варвары Лукинишны имеет динамику развития — эволюционирования — в сторону Прежних.

В характере Варвары Лукинишны намечается именно та линия развития образа, которая могла бы найти свою реализацию в образе Бенедикта. Если развитие образа Оленьки идет в направлении «озверения»,

то в образе Варвары Лукинишны Толстая наоборот намечает черты человеческие — умение сострадать и помогать. Бенедикт говорит о Варваре, например: «баба она хорошая <...> если у тебя чернила вышли, всегда своих нальет» (с. 22). Позже о ней же: «Баба добрая» (с. 44).

Как Бенедикт на раннем этапе своего взросления задавался бытийными «проклятыми» вопросами, так и Варвара полна сомнений относительно того, что она переписывает в Рабочей Избе. Она задает вопросы Бенедикту: «Вот я вас все хочу спросить, Бенедикт. Вот я стихи Федора Кузьмича, слава ему, перебеляю. А там все: конь, конь. Что такое “конь”, вы не знаете?» (с. 42). Симптоматично, что герой ловит себя на мысли в этот момент: «Сам сколько раз это слово писал, а как-то не задумывался...» (с. 42). И когда далее герой предлагает ответ, что конь — это «крупная мышь», Варвара Лукинишна, которая наизусть приводит ряд цитат со словом «конь», не может согласиться: «Странно все же как-то. Нет, вы меня не убедили...» (с. 42). Героиня-голубушка не просто задается вопросами и принимает предложенные ей ответы, но думает самостоятельно и соглашается или не соглашается, т.е. поступает разумно и вдумчиво, осмысленно и рационально.

В отличие от примитивных голубчиков-переписчиков (и даже в отличие от Бенедикта) Варвара Лукинишна способна тонко чувствовать (слово «чувствую» используется в ее лексиконе). Она умеет расслышать, что Федор Кузьмич «пишет» стихи на разные голоса: «Не знаю, как вам объяснить, но я чувствую. Вот, скажем: “Свирель запела на мосту, и яблони в цвету. И ангел поднял в высоту звезду зеленую одну. И стало дивно на мосту смотреть в такую глубину, в такую высоту...” Вот это один голос. А вот, допустим... <...> “Послушай, в посаде, куда ни одна нога не ступала, одни душегубы, твой вестник — осиновый лист, он безгубый, безгласен, как призрак, белей полотна!” — ведь это же совсем, совсем другой голос звучит...» (с. 43). Если Бенедикт в приведенных строках пытается найти конкретные знакомые ему реалии, то Варвара Лукинишна ищет более глубокий — поэтический — смысл. «Варвара Лукинишна головой качает,

смотрит на свечу, и синенькое пламя у нее в единственном глазу так и дрожит. “— Нет, нет... Вот я все читаю, читаю... думаю, думаю...”» (с. 43). По ее собственным словам, ей «так хочется об искусстве поговорить...» (с. 44). И она ищет этот высокий — художественный — смысл, постоянно пребывает в его поиске. Неслучайно Бенедикт говорит о ней: «Беспокойная какая» (с. 44).

Варвара Лукинишна не смущается задать вопросы даже набольшему мурзе, «умнейшему» Федору Кузьмичу. Однако и в этом случае она не полагается на чужое мнение. В отличие от Оленьки, которая задается детски-простыми — самыми общими вопросами: «— А картины — это что? — Оленька голосок подала» (с. 68), Варвара Лукинишна пытливо задает свои вопросы, проявляет настойчивость и несогласие. Ответ о том, что «крылатый конь» есть «летучая мышь», вновь не удовлетворяет Варвару (с. 70). Полученные ею ответы подвергаются ревизии, сомнению и несогласию. Она думает сама, т.е., говоря словами Никиты Иваныча, и она «причастна».

При такой расстановке персонажей, пару Бенедикту *традиционно* должна была составить Варвара Лукинишна. Однако выбор остранившегося героя оказался иным.

В определенной мере Варвара Лукинишна даже более глубока, чем Бенедикт. Если в разговоре о женитьбе Варвара Лукинишна с легкостью создает семантический ряд обрядовых слов: «алтарь... певчие... “голубица, гряди”... паникадило...» (с. 255), то уже прочитавший все книги спецхрана тестя Бенедикт заключает: «Да-да. Ни слова не разберешь!» (с. 255). И мало читавший, и прочитавший уже огромное количество книг, Бенедикт по-прежнему оказывается наивным инфантильным голубчиком, который видит прямой образ слова и не умеет разглядеть за ним его внутреннего поэтического, метафорического и символического значения.

Подобно Бенедикту, Варвара выделена Никитой Иванычем, одарена его расположением. Именно ей доверился Главный истопник и осмелился

показать (и даже подарить) старопечатную книгу. «Там про свечу что-то было, про обманы...» (с. 187)<sup>153</sup>.

В Женский Праздник, когда Варвара Лукинишна приглашает Бенедикта к себе в гости, голубчик измышляет для себя образ предстоящей (как ему видится) «развратной кутерьмы», тогда как сама хозяйка намерена побеседовать с героем, поразмышлять, задать ему мучащие ее вопросы, показать ему таинственную старопечатную книгу, обладательницей которой она стала — «открыть свой секрет» (с. 122). Однако оба «причастные», герои обнаруживают совершенно противоположную динамику: Варвара устремлена ввысь, Бенедикт — вниз. Она показывает гостю драгоценную книгу. С ее точки зрения, «лучше знать, чем бродить во тьме...» (с. 125). Однако Бенедикт, впервые увидевший типографское издание, испуган и встревожен. Он спрашивает: «Ну и что теперь?». Растерянная хозяйка отвечает: «Ну как... Я думала...». Бенедикт: «А зачем думать? Я жить хочу...» (с. 125). Если героиня желает постичь некий высший смысл: «я хочу знать правду...» (с. 126), то, казалось, ищущий «главную» книгу и желающий постичь ее смысл Бенедикт на самом деле не готов *думать*, его привлекает «безопасность» жизни. Ее-то он и ищет. Его стремление к книге оборачивается бездумным коллекционированием, собирательством, удовлетворением собственной прихоти. Испуганный герой бежит из дома Варвары Лукинишны — острашению подвергается характер поведения персонажа: он устремлен не к поиску, а к покою и собственной безопасности.

Обращают на себя внимание приведенные слова Бенедикта «Я жить хочу...». Любопытно, что он произносит их неоднократно. В частности, в первый раз он говорит так в тот момент, когда с Никитой Иванычем обсуждает вопрос о наличии у него хвостика. Ища виноватых в своем Последствии, возмущенный герой восклицает: «А как вы есть такие ревнителю прошлых лет, дак отчего бы вам с хвостами не разгуливать, а мне лишнего не надобно! Я жить хочу!» (с. 142). Многократно повторенная фраза

---

<sup>153</sup> «Варвара Лукинишна говорила, что книгу дал ей Никита Иваныч» (с. 246).

героя «Я жить хочу...» через посредство однокоренных слов «жить» и «животное» акцентирует не человечески живое, но животное — звериное — начало героя<sup>154</sup>. В представлении Толстой, именно в подобном контексте эти слова обретают обновленную семантику, именно так в них проступает исконный смысл, со временем стершийся в языке.

Позже озверевший от страсти к книге Бенедикт станет причиной смерти Варвары Лукинишны. Придя к ней в поисках старопечатной книги, которой он испугался в первый свой визит к голубушке, в последний свой приход к Варваре Бенедикт «вроде заехал ей локтем куда-то... <...> Зашиб, что ли...» (с. 256). И единственной реакцией персонажа на смерть «родного» человека становится злость — злость от того, что книга так и не найдена, потому в результате рассвирепевший голубчик жестоко избивает своего перерожденца-коня: «Бенедикт размахнулся ногой и бил, бил, бил Терентия Петровича, пока не онемела нога» (с. 260). На фоне сострадательной и доброй Варвары Лукинишны образ Бенедикта все более насыщается чертами недочеловека.

В русском классическом романе героиня-женщина всегда помогала герою найти себя, обрести смысл жизни, познать настоящую любовь. Толстая переворачивает эту традицию, остраивает ее, заставляя странного героя идти странным путем, более близким, как кажется писателю, современному человеку и его животной сущности.

Таким образом, подобно тому, как прежде было показано, что из «права» и «лева» Бенедикт всегда выбирал «лево» (например, в случае с наставниками-учителями), так и в случае взаимоотношений с героинями, окружающими Бенедикта, его выбор склоняется в сторону «левизны». Вновь центровая позиция Бенедикта оказывается сориентированной на животное начало Оленьки-голубушки, а не Варвары-«причастной». В отношениях с

---

<sup>154</sup> Заметим, что в стихах А. С. Пушкина сходная фраза имеет продолжение: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...» («Элегия»).

женщинами герой по-прежнему проявляет себя как «жестоковыйный» (с. 18), «темный» и «суеверный» (с. 159), неразумный и звероподобный.

Наконец, еще одну пару персонажей составит противопоставление и (в итоге) сопоставление Бенедикта и Тетери (Терентия Петровича).

Тетеря — перерожденец. Перерожденцы, как показано в тексте Толстой, живут в хлеву, едят сено, играют в берестяные карты и ругаются друг с другом. Они более, чем другие персонажи, звероподобны — они по сути и есть тягловый скот, то ли лошади, то ли воловые быки. Их облики странны и страшны: «Волосатые, черные, — страсть. Вся шерсть по бокам в колтуны свалямши. Морды хамские» (с. 120). У них только «лицо вроде как у человека», а все «туловище шерстью покрыто, и на четвереньках бегают...» (с. 3).

Кажется, между Бенедиктом и Тетерей нет взаимоотношений, кроме как «хозяин» и «слуга», в голубчиковом мире — «погонщик» и «конь». Неслучайно, в начале повествования Бенедикт не воспринимает перерожденца Тетерю равным себе ни в какой-то мере. Однако незаметно (Толстая не развивает широко эту сюжетную линию) именно Тетеря окажется утешителем одинокой, забытой Бенедиктом Оленьки, и займет на время место «заместителя»-мужа рядом с ней.

Перерожденец Тетеря «сначала предлоги выискивал: помочь поднести, дверь открыть, канплимент теще, Оленьке канплимент, потом с советами на кухню, дескать, знаю наипервейший рецепт, как грибыши сушить <...> Потом будто ему от тестя охота указание выслушать: как ловчей на себя бубенцы приладить, чтобы звону от них больше, когда едешь; какие песни желательно петь в дороге: заунывные али бойкие; потом, глядишь, а он уж старший по хлеву, сам покрикивает, чтобы эй!..» (с. 261–262). И теперь он звался уже Терентий Петрович.

Иными словами, в то время как сам Бенедикт заступит место очередного свергнутого набольшего мурзы, его собственное место в семье окажется занятым жалким и гадким перерожденцем Тетерей. Т.е., казалось,

введенный в художественный текст «Кыси» только как проходящий, эпизодический персонаж, на самом деле Тетеря обнаруживает «заместительную» связь в отношении к образу главного героя. И тем самым, этим сопоставлением-соотношением Тетеря акцентирует и оттеняет в Бенедикте его самую отвратительную сущность: мужа Оленьки — Бенедикт и Терентий — оказываются соотносимо равновеликими, последний как бы составляет тайную, скрытую сущность первого. В тексте романа звучит фраза: «Хуже собаки эти перерожденцы» (с. 181) — вспомним, что собачьими коннотациями наделен именно Бенедикт.

Таким образом, и в системе любовных отношений первоначально находившийся в равновесном центре (Оленька ← Бенедикт → Варвара), Бенедикт постепенно смещается в сторону звериного и животного, т.е. Оленьки Кудеяровны, недочеловека-голубушки.

Более того, оказавшийся рядом с Оленькой перерожденец Тетеря выявляет самую низменную часть природы Бенедикта, показав, что главным последствием центрального героя был не ампутированный хвостик, а моральная недоразвитость, нравственная неполноценность.

Т.е. уровень любовных отношений, как и уровень отношений социальных (условно «наставнических»), свидетельствует о строгом в структурном отношении композиционном рисунке-схеме, говорит о том, что система образов героев романа «Кысь» выстроена Толстой с высокой степенью четкости и продуманности.

При этом прием остранения пронизывает и композицию романа: текст состоит из 33 главок, в строгом соответствии с количеством букв современного русского алфавита, однако название каждой главке дает не современный, а «мутировавший» древнерусский или старославянский алфавит. Иными словами, остранение на уровне структурно композиционном тоже опосредовано хаосом: главок-букв ровно 33, однако буквы и их порядок нарушены, деформированы, изменены, т.е. остранены. Однако композиционный *хаос* Толстой строго организован и систематизирован.

Е. Рабинович: «Мутировавшая национальная самобытность ярче всего выражена в самой фактуре повествования: главы обозначены по алфавиту от аза до ижицы (как рапсодии Гомеровых поэм!)...»<sup>155</sup>.

Итак, трижды — в собственной натуре (1), в дружеских отношениях (2) и в любовных связях (3) — свернув «налево», выбрав животную голубчикову дорогу, к финалу Бенедикт понимает слова «Только порыв! Только душа!» (с. 281) совершенно иначе, чем можно было бы предположить традиционно. Это не вдохновение, но страсть к охоте, не восторг, а звериное чутье, свидетельствующее о приближающейся «зачистке» или «изъятии» (с. 272). «Сам собою, точно главная, волшебная кожа, лег на плечи балахон, надежной защитой вспорхнул на лицо колпак; видеть меня нельзя, я сам всех вижу, насквозь! Оружие крепкое, верткое само приросло к руке, — верный крюк, загнутый, как буква “глаголь”! Глаголом жечь сердца людей!<sup>156</sup> <...> Готовы, вперед! Суровое, светлое воинство, поднялись и летим, в зной ли, в лютую вьюгу, — нет нам преград, расступаются народы!.. Врываемся и берем; спасаем. <...> Книга. Позвала, поманила, голос подала, привиделась» (с. 281–282). На протяжении всего повествования уже в значительной степени остраненный образ Бенедикта к финалу романа «срастается» с образом зверя-палача. Весь облик Бенедикта обретает черты угрожающе страшные: «Бенедикт в санях <...> туча-тучей, весь набряк и оплыл от дум, <...> думы темные и слезливые, как осенние тучи, <...> глаза кровью налиты, под глазами провалилось, притемнилось личико, кудри притемнились, слиплися, нечесаны, невыты, — голова стала плоская, как ложка; от курева в глотке липкость, как глины поел» (с. 282). Балахон становится кожей, крюк — продолжением руки.

Человеческий облик Бенедикта вначале сменился на звериный, а затем на мистический — inferнальный. Как будто бы перерастая мистицизм

---

<sup>155</sup> Рабинович Е. Татьяна Толстая Кысь (роман) // Новая русская книга. 2000. № 6 <URL: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/nrk6.html>>

<sup>156</sup> В данном контексте буквальное и метафорическое прочтения строки А. С. Пушкина сливаются.

первобытного восприятия, Бенедикт снова возвращается к мистицизму, только на другом — более символичном — уровне. Условно говоря, в художественном пространстве романа Толстой *круг* земной трансформации замкнулся. Обреченность голубчикова сообщества, по Толстой, так же неизбежна, как и гибель человеческой — московской — цивилизации.

Ментальное пространство героя изменяется. Он как будто бы способен увидеть собственную эволюцию. «И ведь как раньше глуп был, слеп Бенедикт <...> Как понятия-то у него не было <...> Вопросы задавал глупые, лоб морщил, рот открывал пошире, чтоб думать сподручнее, а все не понимал...» (с. 285). Однако настигшее героя понимание в действительности оказывается полным непониманием, деградацией. Говорить о возможном преображении героя не представляется возможным. Свидетельство тому — рассуждения повзрослевшего героя о духовной жизни: «А почему еще жизнь духовную называют возвышенной? — да потому что книгу куда повыше ставят, на верхний ярус, на полку, чтобы если случись такое несчастье, что пробралась тварь в дом, так чтобы понадежнее уберечь сокровище. Вот почему!» (с. 286).

Главный выбор, который делает герой в продолжении всего романа, обретает характер проходящего через весь текст вопроса — «Кого спасем из горящего дома?» (с. 317). Кажется, Толстая упрощает и обытовляет — остраивает — философский вопрос русской жизни. Однако в пределах голубчикова мира именно этот выбор устанавливает доминантное направление развития образа главного героя.

Один из самых мучительных монологов героя: «...пушкин, рвущий с себя отравленную рубаху, веревки, цепи, кафтан, удавку, древесную тяжесть: пусти, пусти! Что, что в имени тебе моем? Зачем кружится ветер в овраге? чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня? Скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу! Иль мне в лоб шлагбаум влепит непроторный инвалид? Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!» (с. 316) — целиком складывается из книжных

цитат. Кажется, можно предположить осознанный выбор Бенедикта — он спасет книгу (литературу). Однако весь его монолог в итоге представляет собой суммарную цитату из различных авторов, различных направлений и творческих идей. «Вечные» и «проклятые» вопросы русской литературы, выстроенные в единый остранный хаотический ряд, утрачивают свою философичность, становятся набором чужих мыслей и слов. *Собственного и внутреннего* книга (литература) не порождает в Бенедикте. Реальным воплощением «духовности» Бенедикта становится желание «сковырнуть» Федора Кузьмича ради все той же Главной книги, смысл которой для героя оказывается непостижимым. Полузверь, получеловек уверенно мутирует в сторону животного начала, в направлении отсутствия морали, утраты нравственного закона. Выбрав *книгу*, он отказывается от *человека*, усвоив сумму цитат, он не обретает нравственного закона внутри себя.

По мысли К. Д. Пашковой, «судьба героя “Кыси” — пародия на идеалы русских писателей-классиков, видевших в проповедническом слове, высоком чувстве возможность духовного преображения бытия. Восхождение Бенедикта абсолютно мнимо: от изготовления буратины-пушкина до казни-сожжения идола как самосожжения»<sup>157</sup>.

В главе «Ижица», в сцене казни Никиты Ивановича, образ Бенедикта теперь уже не сопоставляется с образом Прежнего, но *противопоставляется* ему. Герои-друзья оказались на разных полюсах, их выбор предстал противонаправленным.

Между тем что еще более символично и показательно в данной сцене — имя и образ Пушкина, значимый и константный в «русском мире». Бенедикт, который сам прежде вырезал Пушкина из дерева, в финале сжигает его. «Жалко было обоих, — и Никиту Иваныча, и пушкина»<sup>158</sup> (с. 318). Движение «странного» героя в сторону инволюции и деконструкции

---

<sup>157</sup> Пашкова К. Д. Особенности прочтения образа Бенедикта в романе Т. Толстой «Кысь».

<sup>158</sup> Не-взросление и не-развитость главного героя до самого финала подчеркивается (остраняется) Толстой посредством написания имени Пушкина по-прежнему с маленькой буквы.

очевидно. Толстая остраивает эволюцию традиционного ищущего героя русской литературы, изменяя его путь на противоположный, обратный — не эволюция, а деградация. При этом остраивается не только образ героя, но и образ самого автора — традиция русской гуманистической литературы «меняется» на противоположную. Современный писатель Толстая не верит (или хочет показать неверие) в постепенное эволюционное развитие человека, но видит в природе человека склонность и тяготение к животному началу. Вряд ли допустимо не согласиться с позицией автора, но оправдание и объяснение такому заключению можно найти в жанровой природе произведения — ироничной антиутопии, к которой прибегает Толстая.

Итак, как показывает анализ, образная система романа-антиутопии «Кысь», так же как и его пространственно-временной хронотоп, подвержена остраиванию, разрушению привычных связей и отношений, «выводу вещи из автоматизма восприятия» (В. Шкловский). Деформированные пространство и время, подобно окружающей среде, оказывают непосредственное воздействие на персонажную систему романа и остраивают ее насквозь, охватывая как характеры персонажей главных, так и второстепенных.

Главный герой романа Бенедикт Карпович Карпов помещен Толстой в систему равновесных отношений с другими героями — наставниками и учителями, коллегами-переписчиками или друзьями, любимыми или симпатизирующими ему женщинами. Однако исходное равновесие рушится хаосом поведения и жизненных представлений героев — Бенедикта и его окружения.

В образе главного героя остраиванию подвергается как портрет, его происхождение, бытовое поведение, так и образ мысли персонажа, его житейская философия. Остраивенная «полукровка» со странным рудиментарным хвостиком, Бенедикт с самого начала повествования выписывается Толстой как получеловек-полуживотное, как смешение кровей Прежних (людей) и голубчиков. Ищущий Истины и в связи с этим

разыскивающий Главную Книгу, в которой сказано, как жить, герой и, следовательно, его эволюция остраиваются, и персонаж оказывается на другом пути — не развития характера, а его деградации и инволюции. Толстая подвергает остраиванию не только детали портрета героя, не только особенности его внешности или поведения, но сам процесс развития характера героя. Если традиционный герой русской литературы совершал путешествие во времени и в пространстве ради духовного взросления, то герой Толстой ищет снижения, опустошения, огрубления. Остраивается мир, в котором существует герой, остраивается сам герой, но остраивается и характер восприятия героя автором. Толстая «переворачивает» привычные — нормальные — человеческие ценности, подменяя их антиценностями, «лишает» литературу (и книгу) ее духовной воспитательной функции, остраивает веру человека в человека. На ироническом уровне писатель всерьез размышляет о неоднозначности человеческой природы, о сильных животных наклонностях, сохранившихся в натуре человека. Если классическая русская литература намечала процесс духовного и нравственного преображения «нового человека», то Толстая создает картину крушения идеалов, выписывает антиутопию, в которой нет места вере в человека, скорее наоборот — присутствует иронично-серьезное обнажение животного-человеческой сути, вырисовывается процесс культивирования звериного в природе человека.

Система персонажей, окружающих образ главного героя, подчинена тому же принципу — принципу развенчания, принципу разуверения в человеке. Главный герой Бенедикт в сфере наставничества — между Никитой Иванычем и Кудеяром Кудеярычем — неизменно выбирает власть и почет, силу и величие, подчинение слабых и доминирование над ними. Внешне — на сюжетном уровне — ищущий истину и духовность, на самом деле герой оказывается погруженным в темноту и невежество: под видом поиска Главной книги герой находит оправдание преступлению и насилию, эгоизму и антигуманности. На уровне «Никита ↔ Кудеяр» Бенедикт

оказывается сторонником силы, а точнее насилия, звериной жестокости в противовес духовности и сострадательности. Голубчиковая природа героя подпитывается странным героем Кудеяром-разбойником, а духовность бессмертного Никиты Иваныча подвергается испытанию (по сути инквизиционному огню) — наряду с Пушкиным (как символическим замещением понятия книги и русской литературы в целом). Наставник-зверь Кудеяр побеждает друга и учителя Никиту-Прежнего. Остранение подхода автора к разрешению этой — традиционной по сути — коллизии очевидно и тенденциозно.

Любовные отношения героя дублируют и в еще большей степени оттеняют «зверскую» природу Бенедикта и доминирование ее в характере персонажа. Оказавшись в «любовном треугольнике» «Бенедикт — Оленька — Варвара Лукинишна», главный герой не только не выбирает, но даже не видит «лучшую» из героинь. Остраненность мировоззрения героя диктует ему странный выбор, и все последующее развитие событий в романе не приводит героя к прозрению (как было свойственно героям русской классической литературы). Остранение отношений внутри «любовного треугольника», деформирование привычных канонов любовной интриги становится для Толстой выражением животной доминанты в характере главного героя (и героев сопутствующих). Звериная сущность героя остраненно подкрепляется низменным любовным выбором персонажа. Уровень социальной деформации главного героя находит подтверждение на уровне его любовных отношений, его симпатий и приоритетов. Склонность героя к низменно-животному началу — посредством любовной линии — становится еще более выразительной.

Характер включенности персонажа в контекст романа (следовательно, и жизненной действительности) оказывается остраненным. И это остранение в романе Толстой носит пронизывающий характер — оно проникает на все уровни художественной ткани романа, от мелких деталей (хвостик Бенедикта или размеры жены героя) до воплощения идеалов главного героя (Книга и

Литература, которые аккумулируют антиидеалы), вплоть до его судьбоносных решений (смерть Варвары Лукинишны и сожжение бессмертного друга Никиты Иваныча). Активация плана выражения посредством приема остранения создает деструктивный образ действительности, в котором субъект пост-культуры Бенедикт утверждает остраненный идеал бездуховности — жизни на основе природных (животных, звериных) начал человеческой природы.

В рамках нетрадиционных установок русского романа Толстая устраняет привычные связи героев, изолирует их друг от друга, изменяет контекст, «выводит» персонажи из обычной картины их взаимосвязей и тем самым — через остранение — обостряет восприятие главной идеи повествования. Идя по пути «от противного», писатель через «наоборот» выражает беспокойство относительно поиска современным человеком пути к воскресению духовности, морали, индивидуальной значимости и веры в людей. Изменение ракурса восприятия выводит персонаж, а вслед за ним и ведущую идею повествования за пределы обычного прочтения, порождая симулякр истории как метафору мира современного, человеческого, а не романно-голубчикового. Алогизм мотиваций, абсурдность причинно-следственных связей, остранение детали (мира или героя, поведения или мышления), оксюморонная состыковка персонажей в рамках деформированных ситуаций создает образ перевернутого «русского мира», в котором рациональное постигается через иррациональное, действительное через мифологическое, где дифференциальный признак становится воплощением не необычного, но типичного. Условно говоря, гармонизация хаоса в пределах толстовского текста «Кыси» достигается на пути всеохватного остранения, которое служит писателю эффективным способом вывода из «автоматизма» читательского восприятия и акцентации проблем, ее волнующих.

## ГЛАВА IV

### «Лингвистический эксперимент» в романе «Кысь»

Как отмечалось в начальных главах работы, роман Татьяны Толстой «Кысь» — произведение, получившее самые противоречивые оценки современной литературной критики. Наиболее серьезным и значительным основанием для такого типа оценок стала речевая, стилистическая остротенность повествования, многими критиками обозначенная как «лингвистический эксперимент»<sup>159</sup>.

Суть речевого эксперимента Толстой воспринималась специалистами по-разному. Так, О. В. Богданова пишет: «Как бы просвечивая через простую и даже грубую, художественно-неорганизованную речь Бенедикта, мелодика слога ранней Толстой дает о себе знать звукописью (*“запахнул зипун, заложил дверь избы”*; *“к каждым-то воротам тропочка протоптана”*, *“по заснеженным скатам скользят сани, за санями — синие тени...”* и др.), ритмической организацией строки (*“плачет-заливается, горючими слезами умывается”*), парцелляцией, анафористичностью построения (*“На семи холмах раскинулся (в другом варианте — лежит) город Федор-Кузьмичск...”*), инверсированием фразы, сказовой манерой повествования (*“А вокруг раздолье: холмы да ручьи, да ветерок теплый, ходит — траву колышет, а по небу солнышко колобком катится, над полями, над лесами, к Голубым горам”*) и мн. др.»<sup>160</sup>. Однако завершает свои наблюдения исследователь констатацией разноплановости и непроработанности — т.е. «неряшливости» — речевой формы романа: «Речезыковая характеристика “Кыси” оказывается неоднозначной, вбирающей в себя и элементы

---

<sup>159</sup> Богданова О. В. Толстая Татьяна Никитична // Литературный Санкт-Петербург. XX век. Энциклопедический словарь: В 3 т. СПб., 2015. Т. 3. С. 391.

<sup>160</sup> Там же. С. 393.

примитивного видения “голубчика“, и незавуалированную восторженную возвышенность скрытого за персонажем зрелого и умного автора»<sup>161</sup>.

Как уже было сказано, по наблюдениям Карло Гинзбурга, В. Б. Шкловский понимал остранение достаточно широко и был склонен «считать “остранение” синонимом искусства вообще...»<sup>162</sup>. Логика исследования речевой стихии романа Толстой заставляет опереться именно на это суждение Шкловского, одновременно учитывая мнения его последователей, зарубежных и российских ученых, которые считают, что принцип остранения охватывает большой диапазон приемов, функционирующих на разных уровнях литературного текста.

На языковом уровне принципиально важно то, что в стилистическом плане остранение осуществляется Толстой путем отклонения от «художественного стиля определенной поэтической школы или от норм обыденного языка»<sup>163</sup>, т.е. приемами, которые, по В. Б. Шкловскому, служат «воскрешению слова». В таком случае, как уже было сказано выше, *объектом* остранения становятся смыслы, понятия, значения, слова, а *приемами и средствами* — нарушение лексической сочетаемости, разрушение стилевой и грамматической парадигмы, речевые аномалии, окказионализмы, порождение неожиданных акустико-артикуляционных образов и, как следствие, словотворчество в самом широком смысле слова. Основное содержание данной главы посвящено анализу стилистических приемов остранения, которые, на наш взгляд, формируют представление о речевой специфике анализируемого текста, или о его *речевой форме*, если использовать современную лингвостилистическую терминологию<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Там же.

<sup>162</sup> Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема / перев. с итал. С. Козлова // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 90.

<sup>163</sup> Гюнтер Х. Остранение // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 184.

<sup>164</sup> См.: Речевые системы и речевые структуры. Русская речь в средствах массовой информации / под ред. В. И. Конькова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011.

Приемы и средства, с помощью которых формируется данный уровень остранения в тексте романа Толстой «Кысь», в самом общем плане могут быть разведены на два уровня. Первый из них — лексико-стилистический, семантический, собственно языковой, второй — в значительной мере связан с явлением интертекстуальности, т.е. оказывается в большей мере приближен к явлениям над-лингвистическим, однако обеспечиваемым именно языковыми средствами. Такая системная перспектива и определяет композицию данной главы.

#### **4.1. Остранение речевой формы повествования**

Константными чертами речевого художественного эксперимента Толстой в романе «Кысь» стали прежде всего лексико-стилистические явления, с помощью которых писатель пытается остранить, т.е., по В. Б. Шкловскому, «оживить» придуманное ею фантазийное пространство, возникшее после Взрыва на месте бывшей Москвы. Масштабы случившихся перемен в этом пространстве гиперболизированы и утрированы — именно это дает писателю возможность экспериментировать с речевыми характеристиками персонажей.

С наибольшей очевидностью функционирование механизма остранения в романе Толстой фиксируется в той лексико-семантической форме, которая напоминает о художественной практике повествовательного сказа (например, в творчестве Н. Лескова)<sup>165</sup>. Текст «Кыси», в терминологии Н. Д. Тamarченко, выдержан в «смысловой перспективе» одного сознания, т.е. таким образом, что атмосфера художественного пространства создается т.н. трансляцией (как кажется) от единичного лица, в форме перволичного повествования.

---

<sup>165</sup> В ряде публицистических текстов Толстая неоднократно указывает на Н. С. Лескова как на своего непосредственного «предшественника».

В тексте Толстой сказовая манера сближается с характеристиками (имитирует характер) сказочного повествования, присущего текстам устного народного творчества, русского фольклора. Толстая не на всем протяжении повествования, но довольно часто использует распевчатую сказочную интонацию, неспешное напевное изложение, оснащенное элементами поэтики русских сказок, сказаний, былин. «На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск...» (с. 6, 7, 9). Троекратность повторения, анафорический зачин, инверсия, ритмическая организация фразы несут на себе черты повествования, характерного для изображения сказочного пространства, для воссоздания нереальной голубчиковой действительности. Обилие жанровых включений, соответствующих сказке (сказка чеченцев), легендам (легенда о кыси, о Птице Паулин), причетам, заговорам, приметам, а также лексический строй изложения (вышедшие из употребления слова, устаревшие вводные обороты, междометия и союзы — «чай», «мол», «али», «аки» и др.) — все это, с одной стороны, архаизирует язык новообразованного голубчикова сообщества, а с другой — «архаизирует» образ того мира будущего, которое, как оказывается, развивается по законам прошедшего.

При подобной — сказовой (близкой ей по сути) — форме повествования субъект речи (транслятор), воплощающий сознание рассказчика, предельно близок к персонажу. Основная функция рассказчика такого типа — «изображение, т.е. отражение вымышленной действительности в сознании романного персонажа, при котором у читателя возникает иллюзия непосредственности его наблюдения за вымышленным миром»<sup>166</sup>. На этом уровне остранение проявляется как принцип, в соответствии с которым действие излагается повествователем *имплицированным*.

При таком типе повествования привычная точка зрения изменяется, автор отказывается от традиционной «объективной позиции», и происходит

---

<sup>166</sup> Тамарченко Н. Д. Повествователь // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 168.

намеренная субъективация наррации, связанная с нарушением перспективы изображения. Последнее обстоятельство возникает как суммарный результат различных интенций автора, но прежде всего как процесс *сближения* повествователя с образом центрального персонажа. По словам В. И. Заики, «дистанция» между повествователем и героем оказывается одним из важнейших обстоятельств остранения повествовательных романских форм на уровне речевого воплощения<sup>167</sup>.

Следствием приближения или удаления воспринимающего субъекта по отношению к воспринимаемому (субъекту или объекту) на языковом уровне становится активизация приема несобственно-прямой речи, когда ощутимая дистанция между голосами автора и героя фактически стирается. Мысль и слово, психообразы автора и героя обретают задуманное сходство, почти «эквивалентность». Объективированный повествователь, подобно субъективированному герою, оказывается в ситуации «неразличения» субстанциальных взаимосвязей между явлениями и процессами, героями и предметами, поступками персонажа и его словами. В романе Толстой эта особенность формы повествования становится ключевой, опосредующей и определяющей остранение повествовательной стилистики текста.

На данную особенность романного повествования Толстой уже обращала внимание критика. Так, О. В. Богданова писала: «И хотя повествование ведется не от первого лица, а в форме несобственно-прямой речи, но именно такая манера позволяет писателю совмещать и смешивать впечатления и мысли героя-голубчика и наблюдения и суждения автора-повествователя, несмышленного персонажа-“ребенка” (имея в виду детский возраст человечества и цивилизации после Взрыва) и взрослого тонкого наблюдателя Толстой»<sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Заика В. И. Понятие остранения и компоненты художественной модели. С. 102.

<sup>168</sup> Богданова О. В. «РАМАН» Татьяны Толстой «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 22.

Для того чтобы убедиться в реальной эффективности созданной писателем повествовательной системы, можно привести показательный пример. Текст романа открывается экспозиционным описанием, в создании которого принимают участие два субъекта, созерцающие и воспринимающие реальность и одновременно воссоздающие ее перед читателем: «Бенедикт натянул валенки, потопал ногами, чтобы ладно пришлось, проверил печную вьюшку, хлебные крошки смахнул на пол — для мышей, окно заткнул тряпицей, чтоб не выстудило, вышел на крыльцо и потянул носом морозный чистый воздух» (с. 5). Как явствует из текста, эта часть повествования принадлежит повествователю. Однако в дальнейшем: «Эх и хорошо же! Ночная вьюга улеглась, снега лежат белые и важные, небо синее, высоченные клеи стоят — не шелохнутся. Только черные зайцы с верхушки на верхушку перепархивают» (с. 5) — представлена форма несобственно-прямой речи, т.е. едва ли не внутренняя речь центрального романного персонажа. Буквально следом возникает иная повествовательная часть, в которой уже во второй раз осуществляется переключение речевого регистра: «Бенедикт постоял, задрал кверху бороду, сощурился, поглядывая на зайцев» (с. 5). Очевидно, что в данном случае вновь фиксируются наблюдения непосредственно отстраненного, смотрящего со стороны наблюдателя-повествователя. И затем снова слышится голос персонажа: «Сбить бы парочку — на новую шапку, да камня нету» (с. 5). Наложение голосов автора и героя со всей очевидностью носит такой характер, при котором *двуголосие* усиливает эффект речевого остранения.

Поскольку выявленная имитация предложена читателю уже в первом абзаце романа, то ее необходимо расценивать как *определяющий* прием, в котором обнаруживает себя цель художника. Ракурс идейности замыкается на оживлении «чистоты восприятия» (В. Б. Шкловский), на подчеркивании его непосредственности, через которые писатель осуществляет не только общественно-социальную (в равной мере и морально-этическую) критику индивида, но и обнаруживает собственный взгляд на вновь созданную после

глобальной катастрофы будущую (одновременно — прошлую и настоящую) реальность. «Перебивка» стилей-голосов удерживает внимание читателя, «обманывая» ожидание развития событий, действий, мыслей героев.

Задача остранения такого типа изображения достаточно сложна. С одной стороны, автор намерен предложить исследование изображаемой реальности, но, с другой стороны, одновременно достичь глубин в сознании персонажа, на долю которого выпала эпоха всеобщей мутации — время, когда «все мутирует <...>. Ладно люди, но язык, понятия, Смысл! <...> Все вывернуто» (с. 273).

Уже при первом знакомстве с «кысьским» пространством обращает на себя внимание то обстоятельство, что предметы и объекты, окружающие главного героя Бенедикта, кажутся обычными и необычными одновременно, они обладают качествами, знакомыми и незнакомыми современному человеку. Даже узнаваемые, на первый взгляд, вещи называются в новом мире голубчиков не совсем привычно — с нарушением требований русской нормативной грамматики, орфографии, орфоэпии, словообразования и др.

Толстая моделирует новые и странные слова, например, глагол «отшелушу» (с. 16), который используется отцом Бенедикта в качестве заместителя привычного глагола «побью» («А я вот ты сейчас отшелушу <...>!», с. 16). Или название народа «кохинорцы» (с. 50). Однако такого рода новообразований в тексте Толстой мало. Доминирующим направлением остранения лексико-стилевого строя романа оказывается использование уже существующих (или существовавших) слов русского языка, но подверженных трансформации (деформации) произносительного, стилового, графического, семантического, словообразовательного плана.

За странными названиями вещей и предметов мира Федор-Кузьмичска в большинстве случаев легко угадываются слова «прежние», т.е. общеизвестные, со знакомым предметным значением: *Мёт* (мед), *Аружье* (оружие), *Могозины* (магазины), *Осфальт* (асфальт), *Мозей* (музей), *Паулин* (павлин), *ложница* (ложка), *вилница* (вилка), *хвор* (хворь) *в суставе*, *папорот*

(папортник), *свеклец* (свекла), *горючая вода пинзин* (бензин), *цветок тюльпан* (тюльпан) и др. Изменение грамматической формы известного слова, его написание в соответствии с нормами (псевдо)фонетического письма остраивают речь персонажей и сообщают «новым» словам особую выразительную силу, заставляя представить не только реальность, возникшую после Взрыва, но и задуматься о создателях этой реальности.

Ярким показателем социальных доминант будущего (но при этом и прошлого) голубчикова сообщества становится маркер лексический. Бенедикт и его сограждане забыли о многих достижениях цивилизации и завоеваниях научной мысли прежней Москвы, и, как следствие, из их сознания ушли объекты, которые были связаны с прежней жизнью. Голубчики теперь не знают, что такое *оневерстецкое образование*, *Пуденциал*, *Тродицыя*, *Ринисан*, *Шадевыры*, *Мараль*, *Фелософия*, не знают, кто такие *Энтелегенты*. Ушло из сознания федор-кузьмичцев понимание слов, связанных с верой, церковной жизнью, Божественным провидением. Показательны предложенные в романе остранные названия небесных светил и созвездий: взамен прежних, поэтически емких, голубчики используют названия обытовленные, предметные, подкрепленные окружающей их реальностью: *Корыто*, *Миска*, *Северные хвоци*. Безусловно, это объясняется тем, что Взрыв уничтожил былые материальные объекты, напоминающие о достижениях цивилизации материальной и духовной культуры, но этот же факт становится констатацией духовной и психической деградации жителей нового семихолмия, а следовательно, деградации всего нового мира. Языковые реалии остраивают текст, привнося в него яркие черты характеристики голубчикова мира и одновременно — незримую оценочную характеристику автора, нацеленную на персонажей. «Переименование» предметов становится одной из самых простых и поверхностных форм отражения лингвистического остраивания.

Вполне объяснимо забвение в мире голубчиков, например, слова «стекло», вероятно, исчезнувшего и еще не открытого заново в федор-

кузьмичском пространстве. Однако годы, поставившие население Города (в том или ином его названии) на грань выживания, вытеснили из общественного и индивидуального сознания и слова, связанные с духовной жизнью, те номинации, которые сакрализуют ключевые моменты земного (человеческого) бытия. Так, Бенедикт не знает слова *венчание* или, занимаясь подготовкой *погребения* голубушки Варвары Лукинишны, догадывается (вероятно, опираясь на прежде виденные похороны), что в этом процессе он вынужденно пропускает какой-то важный момент. В соответствии со своим голубчиковым уровнем сознания и тревогой по поводу некой непроясненной необходимости Бенедикт «идола сам нарисовал, чтобы было что усопшей Варваре в руки вложить» (с. 300). Понятие Бога и, как следствие, воплощение Его образа посредством иконы подменяется у Толстой лексемой «*идол*», переводя (низводя) пространство Федор-Кузьмичска на дохристианский — языческий — уровень. Остранение *слова* становится выражением остранения *сознания*. Уровень лексический оказывается важным звеном перехода на уровень ментальный. Опрощение языка подтверждает упрощение моральных и этических законов голубчикова мира (или их отсутствия).

Изменению семантики подвергаются у Толстой и лексемы, которые в индивидуальном словоупотреблении достаточно частотны. Причем изменяются писателем по разным (нередко антитетичным) алгоритмам. Так, лексические единицы, не рядовые в своем употреблении, могут остраненно предстать в тексте Толстой в их «перевернутом» значении. Например, сохранившие привлекательность своей фонетической формы, иностранные заимствованные слова превратились в стилистическое средство украшения речи. К примеру, Бенедикт, движимый непреодолимым желанием изъять старопечатную книгу у Варвары Лукинишны, приходит в гости к бывшей сослуживице (уже после его женитьбы). Обманутая в романтических ожиданиях голубушка произносит:

«— Я слышала, вы женаты. Поздравляю. Замечательное событие.

— Мезальянс, — *похвастался* Бенедикт.

— Как это должно быть *прекрасно*... Я всегда мечтала» (с. 295).

Очевидно, что в данном случае герой воспринимает только звуковую оболочку слова, т.е. происходит разрушение не лексического, но стилистического значения существительного «мезальянс». Заметим, что в словаре дается следующее толкование этому слову: мезальянс — «брак с лицом низшего социального положения, неравный брак»<sup>169</sup>. Однако в тексте романа Толстой смысловой и оценочный компоненты лексемы «мезальянс» трансформируются, остраиваются. Из диалога героев ясно, что в похвальбе Бенедикта отрицательная оценочность слова-понятия не учитывается, скорее наоборот — оно возвышается, т.е. семантика слова искажается, остраивается. Отдельное слово становится средством самохарактеристики персонажа, так же как и интеллектуального состояния всего нового сообщества<sup>170</sup>.

С такой же последовательностью иностранные заимствованные или исконно русские слова могут иметь положительную коннотацию, но при этом восприниматься героями-голубчиками как оскорбление или брань<sup>171</sup>. Так, Никита Иваныч старается похвалить Бенедикта, выделить его на фоне прочих голубчиков, говорит об «искре человечности» в нем, о «благих порывах», о некоем «артистизме» (с. 145). Однако голубчик оскорблен: «Никита Иваныч! — *обиделся* Бенедикт. — Да что же вы слова какие!.. Лучше бы сразу ногой пнули <...> что же вы *обзываетесь!*..» (с. 145). «Обратная» семантизация и нарушение стилевой доминанты становятся у Толстой средством обозначения «странности» как самих персонажей, так и голубчикова мира в целом. При этом неразличение смысла и стилевого поля «непонятных» слов становится исходной точкой для иронии автора, но

---

<sup>169</sup> Крысин Л. П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов. Наиболее употребительные иностранные слова, вошедшие в русский язык в XVIII — XX и начале XXI века. М.: ЭКСМО, 2011. С. 433.

<sup>170</sup> Заметим, что в другом диалоге — Бенедикта с Львом Львовичем из Пржежных — слово «мезальянс» используется еще раз. Лев Львович: «— Слышал, слышал про ваш мезальянс... — Спасибо, — *поблагодарил* Бенедикт...» (с. 232).

<sup>171</sup> См., например, многократно обыгрываемое и сниженное слово «потенциал» — в искаженной форме «пуденциал» (с. 115, 116), приобретающий в тексте «низовую» окраску.

одновременно отражением степени языковой (не)развитости голубчикова мира<sup>172</sup>.

В романе Толстой нередки случаи, когда традиционное значение слова расширяется за счет значения соответствующей ему синонимической пары. В отдельных словоформах намечаемое «расширение» провоцируется общественными представлениями, господствовавшими в ту эпоху, когда создавался роман Толстой. Так, в тексте «Кыси», начатом в 1990-е годы, появляется существительное «чеченец». Образ таинственных «чеченцев» становится в романе средством формирования мотива опасности, подстерегающей голубчиков. В конце романа Бенедикт, при поддержке тестя получивший почетную должность «Зам-по-обороне и морским и окиянским делам», с увлечением занимается строительством вокруг городка «забора в три ряда, чтобы от чеченцев сподручнее было обороняться» (с. 357). В отрыве от реальной политической ситуации 1990-х годов становится понятно, что номинация «чеченцы», утрачивая субъектную определенность, превращается в романе Толстой в синоним существительного «враг», презентирующего обобщенный, а не конкретный смысл. На данном уровне прием остранения обнаруживает свою «изнаночную» направленность: конкретное существительное обретает абстрактный смысл, разрушая исконную (нейтральную) сущность лексемы.

В ближайшем соседстве с этой стратегией языкового остранения оказывается и декларативное определение *возвышенного*, связанное с книгой и литературой (многократно интерпретированное критикой и уже упоминавшееся в работе). В фантастическом пространстве «Кыси» сознание голубчиков, не поддерживаемое культурой, уничтоженной Взрывом, деформирует понятие этико-философское в представление математически измеримое: возвышенное и высокое (применительно к литературе) мотивируется положением книги на полке — более или менее высоко

---

<sup>172</sup> Сходные авторские интенции прослеживаются в тексте Толстой применительно к интерпретации слов «не Вростеник» (с. 104) или «похабничания» по поводу нейтрального слова «трение» (с. 143).

расположенной. По Бенедикту: «...книгу куда повыше ставят, на верхний ярус, на полку, чтобы понадежней убереечь сокровище» (с. 212–214). Семантика слова возвращается к исходной этимологической точке, тем самым утрачивая метафоризм (и посредством «обратной» этимологизации обновляясь и иронизируясь). Псевдо-этимологический ракурс выходит на первый план, лишая язык художественной образности и метафоричности, а образы героев-голубчиков — воображения и творческого начала.

Примером отсутствия образного мышления и воображения в мире голубчиков можно назвать попытку героев проникнуть в значение слова «конь» (с. 42 и др.). Уже приводился пример интерпретации данного слова Бенедиктом: для голубчика «это мышь», но если «конь бежит, земля дрожит» — «стало быть, крупная мышь» (с. 42). Сходную трактовку семантики «неизвестного» слова предлагает Федор Кузьмич, в еще большей степени приглушая образное наполнение выражения «крылатый конь», т.е. Пегас. Не угадывая поэтическую компоненту выражения «крылатый конь», набольший мурза предлагает видеть в этом образе «летучую мышь» (с. 70). Только отец Оленьки, Главный Санитар, в какой-то мере приближается к истинному значению слова — по утверждению Кудеяра Кудеярыча, конь — это «вроде козляка, но без бороды» (с. 197). Однако и в данном случае интерпретация понятия основана не на образном, но на примитивно конкретном (внешнем) сопоставлении, свидетельствуя о малой развитости образного видения у голубчиков. Метафора подменяется буквализацией, к тому же дополненной голубчиковым незнанием.

Иногда Толстая играет на снижении словесных смыслов, меняя дискурсную принадлежность слова, размывая границы между стилистическими уровнями. Так, один из значительных моментов в истории любой молодой семьи — рождение ребенка. В романе Толстой этому обстоятельству сопутствует следующее — остраненное — описание: «Бенедикт постоял, посмотрел, <...> проздравил Оленьку с благополучным *окотом*» (с. 330). Толковый словарь русского языка объясняет: «окот —

роды кошки и некоторых других животных (крольчихи, белки, львицы, овцы и др.)»<sup>173</sup>. Понятно, что использование этого существительного или однокоренного глагола «*окотиться*» в русском языке по отношению к человеку обозначает не просто снижение, но эмоциональное неприятие обозначаемого события. Однако в романе Толстой используемая «странная» лексема лишена оценочного смысла. Скорее наоборот. Остраненная семантика лексемы (появление стилистически низкого слова в высокий момент жизни) становится знаком полу-человеческой, полу-звериной сущности персонажей (как помним, наделенных последствиями: гребешками, коготками, хвостиками и др.). Но, с другой стороны, стилистически неверное использование слова «окот» со всей очевидностью становится «незримой» характеристикой персонажа (персонажей). Остраненное (применительно к данной ситуации) слово «окот» свидетельствует о том, что Бенедикт не способен понять или ощутить истинный смысл рождения собственного ребенка (детей). Использование этой «иностилевой» лексемы дает возможность судить и об истинном отношении Бенедикта к жене Оленьке. При этом лексико-семантическое поле слова «окот» расширяется за счет других слов данного семантического гнезда: желание героя иметь детей обозначается им как желание размножиться («желаю размножиться», с. 253), родившиеся дети Бенедикта и Оленьки определены как «самец» и «самочка» (с. 284), а их детские лица названы «рыльцами» (с. 317). Человеческий образ героев вытеснен в романе образом получеловека-полужверя (например, дети Бенедикта «мохнатые», с. 311) — избранный лексический ряд и стилевая подмена дискурса становятся прямым выражением остранения.

Для создания образа новой реальности Толстая использует широкий набор различного рода стилистических сбоев, основанных на приеме языкового остранения. Так, один из героев романа, характеризуя себя и отстаивая свои гражданские права, произносит: «Я <...> *гражданин* и *мутант*...» (с. 71), ставя слова и понятия различного уровня в единый

---

<sup>173</sup> Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. С. 791.

«однородный» ряд. Заместителем образного выражения *духовная сокровищница* становится низкий и пугающий, недоступный *спецхран* (с. 237). Различные стилевые пласты оказываются «оксюморонно» совмещенными, заставляя «спотыкаться» и, следовательно, вынуждая обновлять (по В. Б. Шкловскому) впечатление от прочитанного.

Сожаление Бенедикта по поводу того, что «Никите Иванычу по шеям не накладаешь» (с. 33), в романе выражено при явном игнорировании правил русской грамматики, регулирующих склонение русских глаголов. Согласно словарям современного русского языка, *накласть* — грамматически допустимая глагольная форма, которая при спряжении во втором лице предполагает форму *накладёшь*. Тогда как глагол *накладывать* в толковых словарях дается с пометой *обл.*, т.е. является диалектным. Искривленная грамматическая форма глагола смещает стилевую доминанту из области нормативного русского языка в сторону областного, регионального, диалектного, тем самым в остранинной форме обнаруживая провинциализм федор-кузьмичского сообщества (и всего пространства в целом).

В романе Толстой нередко при воссоздании стереотипного ряда однородных членов предложения возникает пунктуационное остранение — отсутствие необходимых в том или ином случае знаков препинания, чаще всего запятых. Так, Бенедикт в канун недавно провозглашенного (установленного) Женского Праздника, кажется, трепетно обращается к любимой Оленьке: «Желаю вам... счастья в жизни успехов в работе мирного неба над головой» (с. 115). Отсутствие знаков препинания лишает поздравление осмысленности и дополняется остранинной грамматической формой, вызванной механическим уподоблением различных падежных форм: в работе и, следовательно, в жизни. Грамматический строй и система знаков препинания создают у Толстой особые — голубчиковые — законы орфографии и пунктуации. Троекратно произнесенное именно в такой (ни разу не измененной) форме поздравление свидетельствует об автоматизме

восприятия ритуального чествования и об отсутствии искреннего порыва героя (с. 115, 116, 117).

Нарушение законов лексической сочетаемости неизбежно остраивает текст «Кыси», заставляя обращать внимание на привычные слова, оказавшиеся в непривычном контексте. Так, описание душевного состояния героя — «сердце насмерть лопнет» (с. 63) — привносит очевидное остранение, за которым угадывается сильный эмоциональный взлет. Поставленные рядом слова «сердце» и «насмерть» уже порождают трагический отблеск, но усиленные эмоционально нагруженным словом «лопнет» (а, например, не более спокойным и нейтральным глаголом «порвется»), они (вся фраза в целом) создают эффект трагический. В другом случае лексема того же смыслового поля окажется в не менее эмоциональном контексте: «сердце ослепло» (с. 222). Остранение, построенное на основе нарушения лексической сочетаемости слов русского языка, становится, как и в ряде других случаев, с одной стороны, констатацией языковой неграмотности персонажа, но в еще большей мере работает на обнажение эмоционального настроения героя (героев).

Нарушением контекстного поля лексемы отмечен и следующий эпизод. Во время похорон одной из Пржежных персонаж по имени Виктор Иванович пытается организовать траурное действо в соответствии с общепринятыми представлениями. При этом в едином перечислительном ряду оказываются «билеты партийный, комсомольский, профсоюзный <...> Билеты государственной лотереи <...> Облигации внутреннего займа <...> Трудовая книжка <...>» (с. 153), и завершается этот ряд инструкциями по использованию электробытовых приборов. В данном случае Толстая использует прием трансформации (остранения) контекста — как ситуативного, так и языкового. Перечисление «документов» умершей голубушки должно, в представлении распорядителя похорон, заменить возможные награды усопшей, и следовательно, порождает комический эффект, но кроме того свидетельствует и о деградации аксиологических

принципов того мира, в котором герои существуют, бросая отблеск на реальные (существующие поныне) официозные церемонии подобного рода.

Нарушение лексической сочетаемости слов в пределах избранного стиля повествования влечет за собой примеры «сближения несближаемого», уравнивания в обыденном сознании лексем, дублирующих или ниспровергающих друг друга. Например, в выражении «*грустный, вечерний* вкус супа» (с. 83) эпитеты образного ряда «грусть» и «вечер» переносятся на понятие иного смыслового уровня (суп). Кажется, противоречащие логике нормативного употребления, в данном контексте эти остранные эпитеты на редкость точно передают вкус еды голубчика — явно холодной, невкусной, утратившей запах и аромат свежей пищи. Т.е. прием языкового остранения становится средством выразительности художественного текста: внешнее искажение фразы действительно, по наблюдению В. Б. Шкловского, показывает вещь в ином, неожиданном и обновленном виде.

Как известно, социальные перемены, произошедшие в каком-либо сообществе фиксируются прежде всего в форме неологизмов. При этом неологизмы Толстой в романе «Кысь» чаще всего относятся к окказионализмам (т.е. к индивидуальным авторским неологизмам). Причем неологизация словарного запаса голубчиков осуществляется Толстой по нескольким направлениям.

Специалисты по художественной речи к наиболее частотным и продуктивным моделям неологизации поэтического языка относят обновление словообразовательной структуры уже известного слова. Разрыв сообщества голубчиков и соответственно их языка с прежним нормативным словообразованием обнаруживается в ряде примеров, среди которых *червырь* вместо *червь* (с. 19), *курье* вместо *куры* (с. 28), *писец* вместо *писарь* (с. с. 20), *бабец* вместо *баба* (с. 215), *козляк* вместо *козел* (с. 197), *книжица* вместо *книга* (с. 85), *княжья* (Птица Паулин) вместо *княжеская* (с. 59) и мн. др. Очевидно, что этот остранный ряд, с одной стороны, составляют просторечные номинации (в т.ч. искаженные *каклеты* или *канпот*, с. 182,

219), с другой — новообразования, созданные писателем в русле традиционного — исторического или современного — словообразования, т.е. когда «неожиданные» грамматические и словообразовательные формы произведены с использованием продуктивных морфем (преимущественно суффиксов) современного языка (суффиксы *-ец*, *-як*, *-иц* и др.). Однако и в этом случае новообразованные формы становятся средством характеристики мира «получеловеков» посредством выявления их языковой сущности и дают возможность привнесения авторской иронии в текст, обнаруживая при этом серьезность «прогноза» писателя относительно возможного будущего человечества (как в его бытовом, так и в языковом выражении).

В мире голубчиков у Толстой деформации подвержены и грамматические признаки: средний род слова «стуло» (с. 146) вместо нормативного мужского рода «стул». Как канонические используются неправильные формы слов: «ихние» вместо «их» (с. 27), слово «тубарет» вместо «табурет» (с. 117, 196) и др. В «сложных» словах обнаруживается переподстановка одной части слова другой: например, существительное «древоруб» образовано по типу «лесоруб» (с. 18). «Пятиэтажный дом» подменен «пятиярусной избой» (с. 16).

Значительная часть окказионализмов создана по модели звукоподражания: так образованы неологизмы-существительные «толк» (от *толкать*, с. 72), «прыг» (от *прыгать*, с. 72), «швырь» (от *швырять*, с. 97) и др. Целый ряд слов лишается семантики, но становится звуковым отражением «бессловесного» императива — «й-и-их!» (с. 13), «ду-ду-ду» (с. 10), знаменитое «Брамс!» (с. 137) и даже заглавное «Кысь» — от возможного междометия «кыш!»<sup>174</sup>. Фонетическая имитация — звук — в голубчиковом мире у Толстой оказывается не менее семантически нагруженным, чем буква или слово.

Речевую форму романа во многом определяют неографизмы, т.е. лексические единицы, имеющие отличающуюся от нормативной форму

---

<sup>174</sup> Наблюдение литературного критика Н. Елисеева.

записи — *Взрыв, Последствие, Прежние, Болезнь, Майский Выходной, Рабочая Изба, Красные Сани* и т.п. Придание словам новой графики приводит к тому, что срабатывает эффект остранения: написанное с заглавной буквы, слово обретает более широкий и более значительный смысл. Существительное «Взрыв» означает не просто некое катастрофическое событие, случившееся прежде, но важнейшее событие, ставшее точкой отсчета нового времени. «Взрыв» — едва ли не имя собственное в мире голубчиков. То же самое можно сказать и о других приведенных словах — *Последствие, Прежние, Болезнь* — каждое из них означает в голубчиковом сообществе больше, чем заключает в себе семантика каждого отдельного слова. Изменение (остранение) графического облика слова привносит в семантику употребленной лексемы дополнительные смыслы или его оттенки.

Игровое сближение близкого звукового образа различных слов позволяет Толстой поставить их рядом и остраненно совместить. Так, писатель использует выражение «*квас кварить*» (с. 171), в котором ощутимо стремление подчеркнуть особость действия: не *варить*, а *кварить* — и одновременно угадывается намерение автора породить «индивидуальную этимологию» слова: глагол *кварить* более близок к слову *квас* на уровне фонетического (или буквенного) выражения.

Среди специалистов одним из ярких способов создания неологизмов в современном русском (разговорном) языке признана контаминация — способ образования слова из слияния сегментов разных слов<sup>175</sup>. Уже упоминались «высоченные *клены*» (с. 5) — то ли клен, то ли ель, «самое лучшее дерево» голубчиков (с. 7). Очевидно, что остранение возникает при наложении друг на друга корней уже существующих названий деревьев, порождая новое, остраненное, фантастически-голубчиковое.

---

<sup>175</sup> *Фатеева Н. А.* Неологизм // *Словарь актуальных терминов и понятий*. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 142.

То же самое можно сказать и о структуре слова «*лебеда*»: на Складе голубчикам выдают «казенную колбаску из мышатинки, мышиное сальце, муку из *лебеды*» (с. 17). Последнее слово становится ироническим совмещением известных слов «хлеб» и «лебеда». С одной стороны, лебеда — горькая сорная трава, широко распространенная в Средней полосе России. Но с другой — лебеда использовалась в голодные годы как добавка к выпекаемому хлебу. Именно эти смыслы и совмещает Толстая, иронизируя и одновременно порождая новый «термин».

Остраненное слово *лебеда*, созданное Толстой, позволяет судить об уровне примитивности развития голубчикова общества. При этом понять степень «первобытности» мира Федор-Кузьмичска помогает цитата из Льва Толстого: «...употребляемый почти всеми хлеб с лебедой, — с  $\frac{1}{3}$  и у некоторых с  $\frac{1}{2}$  лебеды, — хлеб чёрный, чернильной черноты, тяжёлый и горький; хлеб этот едят все — и дети, и беременные, и кормящие женщины, и больные. <...> Хлеб с лебедой нельзя есть один. Если наестся натошак одного хлеба, то вырвет. От кваса же, сделанного на муке с лебедой, люди шалеют...»<sup>176</sup>. Опора на текст великого предшественника Толстой дает возможность ярче представить уровень отсталости «будущего» общества голубчиков.

Узакониванием аномальности и остраненности в языковом пространстве толстовской «Кыси» становится *срамословие* (с. 19). В мире голубчиков писать и произносить матерное слово — «весело» (матерное слово «интересно вырезать», «никогда не скушно», с. 30). Причем близким к матерному может оказаться непонятое голубчиком слово «потенциал» (с. 115, 116), наметив «нисходящую» динамику.

Самым выразительным примером «срамословия» в романе (судя по литературно-критическим откликам) можно считать образ (и название) птицы-*блядуницы* (с. 90, 239, 241 и др.). Многократно упоминаемое в тексте,

---

<sup>176</sup> Толстой Л. Н. О голоде // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит-ра., 1984. Т. 17. С. 141, 144.

рифмически и ритмически организованное, новообразованное слово-приложение порождает загадочный образ птицы, знакомой миру Федор-Кузьмичска столь же близко, как современным горожанам, например, заполонившие города плодовитые голуби. Обильно рассыпанные по тексту междометия «бля» (с. 84, 85, 94, 95, 123 и др.) поддерживают образ остранинного кысьского существа.

Наконец, особую группу остранинных слов составляют имена героев. Как уже говорилось, само слово «голубчики» обрело в тексте Толстой характер слова-номинанта: эмоциональная оценка слова-обращения сменилась на презентацию (почти) «национальной» принадлежности героев. Но и имена собственные в мире голубчиков приобрели явно выраженный остранинный вид. Наряду с тем, что какие-то персонажи романа имеют «человеческие» имена (Бенедикт, Оленька, Никита Иваныч), в тексте Толстой нередки имена остранинные, намеренно «семантизированные», почти «говорящие».

Например, Толстая продуцирует такого рода имена, которые совершенно алогичны с точки зрения здравого смысла: например, Иван *Говядич* (с. 51). Построенное формально по аналогии с известными отчествами (Петрович, Геннадиевич), имя голубчика приобретает ироничный оттенок, т.к. «отцовство» в нем обозначено не через имя собственное, а через существительное «говядина». В другом случае имя собственное строится по типу имен, которые давались жителям революционной советской России — например, у Толстой *Револют* (с. 225), близкое в буквенном и смысловом наполнении и к *револьверу* (можно предположить угрожающий нрав носителя имени), и к *революции* (имя могло принадлежать «левацки» настроенному персонажу). Имя *Клоп Ефимович* напоминает о кровососущем насекомом, а имя *Зюзя* становится примером вытеснения прозвищем имени собственного (с. 225). Мир голубчиков в *именном* выражении оказывается пестр и неоднороден, т.е. остранинен.

Таким образом, Толстая остраивает лексический уровень повествования, нарушает стилевые условности изложения, порождает слова-неологизмы (окказионализмы), которые позволяют ей продемонстрировать масштаб катастрофы, разрушившей прежние связи и состояния, породившей новые объекты, смыслы, которые не поддаются логическим оценкам. Каждая из приведенных неологически остраивенных форм-номинаций демонстрирует аномальный характер возникшей после *Взрыва* реальности, иронико-катастрофический ракурс восприятия «новой» действительности.

Заметим, что все отмеченные нами лексические характеристики повествования, остраивающие речь рассказчика, воспринимаются в романе Толстой как системные, выполняющие определенную и общую художественную задачу, которая непосредственно связана с воплощением ключевой идеи произведения. Лингвистическое остраивение позволяет Толстой не эксплицировано продемонстрировать собственную, вполне определенную оценку времени и пространства (прошлого и настоящего, настоящего и будущего), но предложить импликацию подлинной авторской позиции и ее «скрытой» оценочности, смягченной, в конечном счете, иронией.

#### **4.2. Интертекстуальные включения как средство стилистического остраивения**

Общеизвестно, что термин «интертекстуальность», введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, стал одним из наиболее употребительных при аналитическом прочтении постмодернистских текстов, в частности, при лингвостилистическом анализе текстов подобного типа. В данном случае принципиально важно, что без учета феномена интертекстуальности невозможно постижение мироощущения того типа героя, который создала Толстая в «Кыси» —

феномен интертекстуальности в значительной степени определил остранение речевых форм романа.

Известно, что теория интертекстуальности Ю. Кристевой имеет в своем основании концепцию М. М. Бахтина, изложенную ученым в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). Ядро этой концепции заключается в утверждении М. М. Бахтина о том, что любой художник находится в постоянном диалоге не только с окружающей его реальностью, но и с предшествующей и современной ему словесностью. Данное положение является базовым, однако при обращении к исследованию стилистических особенностей текста романа «Кысь» понимание явления интертекстуальности обретает локализованное толкование, предложенное научными установками петербургской (ленинградской) филологической школы: применительно к стилевому пласту текста понимание интертекста сужается и конкретизируется, в частности, в связи с проблемой *характера цитирования*.

И. В. Арнольд считает наиболее общим признаком стилевой интертекстуальности смену субъекта речи: «автор может дать слово другому реальному автору и процитировать его в тексте или в эпиграфе, подобно тому как Достоевский цитирует Пушкина и Евагелие в эпиграфах к роману “Бесы”, или включить в текст собственные стихи под видом стихов персонажа, как в “Докторе Живаго”»<sup>177</sup>. Исследовательница подчеркивает, что включения из чужих текстов могут быть различными — как по объему, так и по характеру введения в текст. Например, цитирование может быть обозначено через указание источника, может номинироваться в специальных комментариях автора или маркировка может быть «нулевой» (в том случае, когда автор предоставляет читателю возможность самому обнаружить наличие и границы заимствований из чужих текстов). По И. В. Арнольд, стилистическое остранение основано на цитатах-включениях, которые

---

<sup>177</sup> Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 2010. С. 352.

«могут весьма разнообразно переосмысляться, трансформироваться, сокращаться, приводиться фрагментами»<sup>178</sup>.

В романе Толстой обращает на себя внимание разнообразие контекстов (претекстов), цитаты из которых включены в «Кысь»: зарубежная литература — «Божественная комедия» Данте Алигьери (в переводе М. Лозинского), упоминание «Макбета» У. Шекспира, русский фольклор — сказки «Колобок», «Курочка Ряба», исторические песни и былины, народные песни («Из-за острова на стрежень...»), прибаутки, гадания и приметы; русская и советская классика — аллюзии и цитаты из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, В. В. Маяковского, Б. Л. Пастернака, А. Н. Толстого, Н. В. Крандиевской-Толстой, К. И. Чуковского, В. В. Ерофеева и др.; тексты массовой культуры — например, песня «Миллион алых роз» А. Пугачевой; и мн. др.

С прецедентными текстами Толстая обращается в романе «Кысь» достаточно «вольно», предлагая собственное — остраненное — их истолкование. Цитатный материал проходит в тексте Толстой переакцентировку (в терминологии И. В. Арнольд — «модальную перестройку») и нередко обретает отчетливый иронический оттенок. Ироническое остранение цитатного массива связано, как и в прежних случаях, со стремлением автора обнажить глубину моральной деградации общества, изображенного в романе.

Прежде всего бросается в глаза обилие цитатного материала в тексте «Кыси» Толстой, который приписывается наибольшему мурзе Федору Кузьмичу, т.е. вводится в текст, по И. В. Арнольд, с ложной «именной» маркировкой. Знакомые классические тексты остраиваются посредством «нового» авторства («подмены» авторства), чтобы обнаружить аномалии голубчикова мира, акцентировать его странность и фантазмагоричность. *Единоличность* авторства *всех* текстов лишает мир «Кыси»

---

<sup>178</sup> Там же. С. 353.

<sup>178</sup> Там же. С. 352.

индивидуализированности и субъективной, т.е. самобытной поэтической образности. Пространство голубчикова мира, описанного «одним» Федором Кузьмичем, обретает черты уравненного и регламентированного сообщества, лишённого отдельных мнений, сознаний, воображений.

В качестве метафорического определения состояния мира Федор-Кузьмическа — вводного и одновременно обобщающего — Толстая избирает цитатное извлечение из «Божественной комедии»: «*Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу...*» (с. 139). Очевидно, что прежде всего эта цитата имеет отношение к тем переживаниям, которые определяют творческие мысли и поиск писателя. Однако в метафорическом плане «сумрачный лес» становится емким знаком-символом всего мира «Кыси». Неслучайно цитата из Данте соотносится с первым экспозиционным абзацем романа, который уже неоднократно приводился. Из предварительного описания городка ясно, что не только с севера наступают на него «дремучие леса» (с. 7), но лес словно вошел в Федор-Кузьмичск: стоя на пороге собственного дома, Бенедикт наблюдает, как «черные зайцы с верхушки на верхушку перепархивают» (с. 5).

Лес — одна из ключевых деталей в описании художественного пространства, которое создает Толстая. В мировой художественной культуре, лес — «символ бессознательного и его опасностей <...>. В европейском фольклоре и волшебных сказках лес — место тайн, опасностей, испытаний или посвящений...»<sup>179</sup>. Толстая учитывает общекультурную семантику этого образа, но развивает его в том направлении, которое указывает интертекстуальность, т.е. цитата из Данте. Продолжение дантевской хрестоматийной терцины в еще большей мере раскрывает смысл толстовской метафоры:

Земную жизнь пройдя до половины,

---

<sup>179</sup> *Тресиддер Д.* Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 193.

Я очутился в сумрачном лесу,  
*Утратив правый путь во тьме долины...*

Представляется, что обращением к Данте Толстая подводит читателя к ключевому мотиву повествования — к мотиву утраты «правого пути», важнейшему для идейно-философской сути романа. И, соответственно, широко используемая писателем поэтика интертекстуальности нацелена прежде всего на воплощение именно этой идеи.

Теория интертекстуальности утверждает, что масштабы и характер стилового интертекста могут быть различными и способны колебаться от реминисценций, аллюзий и цитат до включения фразеологических оборотов, крылатых выражений, даже целых текстов — в виде произведений, которые сочиняют, «создают» сами персонажи произведения. Толстая использует при создании «Кыси» практически весь этот диапазон. Правда, ее главный персонаж Бенедикт лишен творческого начала, он живет в мире, в котором сложились все необходимые препятствия для развития творческих способностей, поэтому о сочинительстве (т.е. о создании собственного оригинального текста) речи не идет. Творческие интенции персонажей подменены у Толстой переписыванием старопечатных книг, неслучайно обитатели Рабочей Избы — переписчики («писцы»).

Важным моментом для Толстой оказывается постоянно и методично реализуемая повествователем (рассказчиком) установка на «уничтожение» первотекста. Толстая широко использует этот ход при «освоении» пушкинских цитат. Пушкин в романе Толстой — внесценический персонаж, но от этого не менее идеологически важный и ощутимый в тексте.

Период работы Толстой над текстом «Кыси» совпал с юбилеем А. С. Пушкина — с 1999 годом, двухсотлетней годовщиной со дня рождения поэта. В годы, приближенные к этой дате, в русской литературе много и часто говорили и писали о поэте и его творчестве — актуализировался диалог, в ходе которого современники заново пытались осознать личность

поэта, значение его творчества, воздействие философии писателя на менталитет русского человека. В современной литературе была возрождена сентенция Ап. Григорьева — «Пушкин — наше все...»

Толстая не обошла вниманием личность Пушкина и пушкинские образы, придала им ироническую оценочность (не имеющую ничего общего с кощунством и осмеянием классика русской литературы). Однако крылатая фраза Ап. Григорьева получила в романе Толстой иной — «странный» — вариант: «мыши — наше все». В прогрессивно-деградировавшем мире голубчиков культовый образ русской литературы и культуры — Пушкин — оказался подмененным и вытесненным *мышами*. Принцип «мыши — наша опора» оказался основой нового бытия.

В славянской мифологии мышь — нечистое животное, приносящее вред домашнему хозяйству и ведущему происхождение от дьявола. Существуют славянские поверья, в которых в облике мыши предстают души умерших. С мышами связаны многочисленные приметы, которые предупреждают о том, что появление мышей может предвещать смерть. Неприятие мышей славянскими народами было настолько сильным, что существовали специальные магические приемы для изгнания мышей и заговоренные обереги от их появления в доме<sup>180</sup>.

Однако в мире Федор-Кузьмичска дело обстоит иначе. Отношение героев романа «Кысь» к мышам можно рассматривать как развернутую метафору, позволяющую оценить объективно картину послевзрывного мира. Голубчики словно возвращаются на несколько тысячелетий назад, к тому мифологическому, дохристианскому времени, когда, как говорят этнографы, настоем мышей на растительном масле лечили больные суставы, ушную боль, когда высушенную и истолченную мышь могли привязать на шею при

---

<sup>180</sup> Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. С. 347–349.

воспалении горла или давали живьем есть больному падучей или иной неизлечимой болезнью<sup>181</sup>.

На первый взгляд кажется, что в мире Федор-Кузьмичска образ мыши сакрализуется. Однако в перевернутом мире голубчиков сакральная мышь доступна поеданию — ее используют в пищу. В одной из сцен Бенедикт готовится выйти из собственного дома и смахивает оставшиеся на столе крошки на пол. Жест героя противоестествен для русского сознания, он не соответствует национальному культурному коду, выводит его за пределы нормы, хранящей множество ментальных запретов, касающихся хлеба. Однако в голубчиковом сознании Бенедикта его «странному» действию имеется практическое объяснение — крошки предназначаются для подкорма мышей, которые должны от того стать «упитаннее» и которых должно быть больше.

В голубчиковом мире именно мышь подменяет и вытесняет культуру и знание: переподстановка слов «Пушкин // мышь» оказывается не только ироничным, но и *идеологичным* «приговором» жителям Федор-Кузьмичска. Остранение лингвистическое оказывается средством передачи остранения смыслового, псевдо-философского.

Однако в тексте «Кыси» Толстая обращается не только к мотиву вытеснения прежнего образа кумира-Пушкина, превращенного в уродливый деревянный столб, но и к трансформации *слова* Пушкина, т.е. к искажению в голубчиковом мире остаточных цитат, почти «случайно» сохранившихся в переписи.

«И академик, и герой, и мореплаватель, и плотник...» — так в стихотворении «Стансы» (1826) написал о Петре Первом А. С. Пушкин. Однако в мире голубчиков набольший мурза Федор Кузьмич, возомнивший себя центром послевзрывного мира, во-первых, обратил эти строки к себе, а кроме того программно нарушил правила грамматики при оформлении используемых номинаций: «И Академик, и Герой, и Мореплаватель, и

---

<sup>181</sup> Там же.

Плотник...» (с. 138). Грамматический сбой, порожденный использованием неографизмов, отразившийся в чужой цитате, акцентирует читательское внимание именно на этих остранениях, заставляя иронически воспринимать нескромность одного из центральных персонажей, о реальных достоинствах которого читатель уже имеет представление. Лингвистическое остранение становится указанием на смысловое снижение: Пушкин → мыши; Петр I → Федор Кузьмич. Языковой (в т.ч. лексический и графический) строй оказывается остраненным отражением сущности изменений, происходящих в «будущем» мире.

Толстая использует деформированную пушкинскую строчку и для того, чтобы передать самоощущение почувствовавшего собственную исключительность после удачной женитьбы главного героя Бенедикта. В данном случае прием деформации — остранения — опирается на замену личного местоимения в хрестоматийно известном пушкинском «Памятнике» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»). У Пушкина звучит: «Вознесся выше *он* главою непокорной...». У Толстой возникает «пушкинский» перевертыш: «Вознесся выше *я* главою...» (с. 112) — говлорит Бенедикт о себе. На этом уровне языковая остраняющая подмена снижает параллель: лирический герой Пушкина, Поэт-пророк, становится «равновеликим» голубчику Бенедикту, переписчику и в дальнейшем жестокому Санитару. Верх и низ поменялись местами, а выразителем и знаком этого «оборотничества» оказывается у Толстой «незаметное» местоимение.

Трансформированная цитата из пушкинского «Пророка» становится средством оценки («одобрения» — с. 212) *Идола* (памятника. — Л. Ц.) самого поэта Пушкина. Снижающее определение *шестипалый* (с. 212) вместо поэтически возвышенного *шестикрылый* (серафим) оказывается реализованной метафорой, опредмеченной в тексте Толстой (Пушкин, вырезанный Бенедиктом действительно, как уже отмечалось, имел шесть пальцев). Лексическая подмена «шестикрылый // шестипалый» оказывается

основой для стилевого остранения, когда стилистическая окраска фрагмента обретает строго противоположный смысл. Шестикрылый серафим (неизвестный сознанию безрелигиозных голубчиков) вытесняется шестипалым буратиной (деревянной куклой), обнаруживая легкость трансформации в голубчиковом мире высокого в низкое. И наоборот. Идеиная разно- и равновеликость голубчиковых представлений поддерживается образно-стилевым уравниванием разноуровневых понятий, т.н. стилевым нигилированием. Очевидно, что таковая форма использования претекста работает, в первую очередь, на удержание иронической повествовательной интонации «Кыси» (внутри текста) и выражению авторской позиции (вне его).

Интертекстуальная отсылка к Пушкину прочитывается и в вопросе прежнего Никиты Иваныча: «А то спрашивал загадку, али, говорит, дилемму: кабы выбирать, что б ты вытащил: кошку али картину? Голубчика али книгу? Вопросы! Еще вроде как мучился, сумлевался, головой качал, бородой крутил!..» (с. 227). Знаменитый пушкинский вопрос из повести «Дубровский» опрощен как на лексическом уровне, так и на стилевом. Грамматико-речевые нарушения «спрашивал загадку», «бородой крутил» дополняются использованием искаженной фонетической формы глагола «сумлевался», тем самым отвлекая от гуманистической сущности пушкинского вопроса, но активизируя его внешнее формальное воплощение. Проникнуть в суть серьезного философского — этического — вопроса голубчику Бенедикту не дано, и язык становится тому подтверждением.

Иной тип остранения прецедентного текста у Толстой обнаруживается при анализе деформации фольклорных текстов, использованных писателем. Среди них: «Хозяйство вести — не бородой трясти» (с. 155); «Бабского тулова, говорят, мало не бывает» (с. 278) и др. Толстая берет за основу устойчивые формы народных пословиц и поговорок, но лингвистически трансформирует их. Известное народное выражение «Своя рубаха к ближе к телу» и близкое к нему (из Библии) «В своём глазу бревна не видит, а в

чужом соринку разглядит» превращаются в тексте «Кыси» в выражение «Своя-то болячка — велик желвак, чужая болячка — почесуха!» (с. 141).

На реализацию художественной задачи направлены и установки Толстой по использованию *визуальных* цитат. Такой у Толстой-петербурженки оказывается портретная характеристика отца Оленьки — Кудеяр Кудеярыча.

Имя собственное персонажа представляет собой «цитату» из исторических песен, посвященных легендарному народному борцу с социальной несправедливостью, разбойнику Кудеяру. Между тем персонаж у Толстой получает фольклорное имя удвоенным (Кудеяр Кудеярыч), т.е. он оказывается разбойником в степени, удвоенным разбойником или, как уже говорилось, разбойником и магом. Но еще более любопытно то обстоятельство, что при создании словесного портрета Кудеяра снижение образа подчеркивается и усиливается иронической параллелью с впечатлением от портрета Петра Первого. Но не исторического, а современного — скульптурного изображения Петра I, выполненного Мих. Шемякиным и установленного на Соборной площади Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге. «Росту Кудеяр Кудеярыч *большого*, али сказать, *длинного*, и шея у него *длинная*, а головка *маленькая*. Поверху головка вроде *лысоватая*, а окрай плечи — *волос венчиком*, бледный такой волос, светленький. А бороды нет, *один рот длинный*, как палочка, и углы у него вроде книги *загибаются*. <...> А глаза у него *круглые* и желтые <...> и на дне глаз вроде как свет светится» (с. 179). Внешний облик шемякинского Петра со всей очевидностью прочитывается в портрете Главного Санитара, в данном случае остраненный не столько стилистикой Толстой, сколько авангардными приемами скульптора, подмеченными и отраженными писателем.

В отдельных случаях остранение интертекста у Толстой обеспечивается приемом самоцитирования. Из собственного «метатекста» писатель взяла одну из самых известных цитат — афористичную дефиницию

термина «социалистический реализм», предложенную ею еще в 1990-е годы. Социалистический реализм, по Толстой, — «восхваление начальства в доступных ему формах», дефиниция, тиражированная несколькими интернет-порталами. В романе «Кысь» используется ее аллюзийный вариант. Могущественный тесть Кудеяр объясняет Бенедикту, что «притча» — это «руководящие указания в облегченной для народа форме» (с. 225, 288). Аллюзийная «подмена» явно связана с прежним высказыванием писателя и актуализирует социальный (хотя и завуалированный) смысл.

О языковой стороне «лингвистического эксперимента» Толстой М. Липовецкий писал: «...парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейшей литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют *всю* мировую литературу — весь *логос*), а с другой стороны, роскошным квази-простонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью, он тем не менее оказывается блистательно-острой книгой о *культурной немоте* и о *слове*, немотой и забвением рожденном»<sup>182</sup>. Слова исследователя точно отражают как общую логостическую систему романа, так и функцию приема речевого остранения в нем. Обнаружению немоты и пустоты голубчикова будущего в немалой степени служит остранение как непосредственной речи персонажей, так и ее отражения (фиксации) на ментальном уровне. В обоих случаях — имплицитном и эксплицитном — язык и речь становятся не только средством общения персонажей, но и эффективным способом выявления авторской позиции, обнаружения ценностной шкалы, применимой автором к литературным героям.

Изобразительно-выразительный потенциал созданной Толстой художественной системы, несмотря на ее разнообразие, направлен на формирование весьма определенной картины мира — образа фантастического города Фёдор-Кузьмичска, обитатели которого утратили *прежнее* представление о высоком, духовном, нравственном существовании

---

<sup>182</sup> Липовецкий М. Н. Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь». С. 42.

человека. Стилистическое остранение становится мощным художественным инструментом в произведении Толстой, предлагая уникальные возможности для изображения примитивного сознания голубчиков.

Язык персонажей-голубчиков в значительной степени отражает системность выше выявленных и намеченных художественных приемов и стратегий и определяется их пронизывающим речевым наполнением, которое непосредственно соответствует принципу лингвистического остранения — на уровне орфографии, орфоэпии, графики, лексики, словообразования, грамматики и др. Языковые «странности» становятся выражением смысловой сущности того мира, в котором пребывают персонажи Толстой. Язык в романе оказывается не просто средством общения персонажей, но выразительной характеристикой ментального и морального состояния (деградации) общества, в котором существуют герои. «Лингвистический эксперимент», о котором говорила критика, языковые игры писателя позволили ей создать единый комплекс речевых и стилевых повествовательных ходов, которые обеспечили идейную сущность текста, обнажили уровень авторской не эксплицированной оценочности и придали повествованию иронико-критический ракурс.

На самом широком уровне обращение к несобственно-прямой речи, т.е. к сближению голосов повествователя и героя, позволило Толстой обеспечить мотивированность остранения языка повествования в целом и речи каждого отдельного персонажа в частности. Конструирование неологизмов, оформление неографизмов, деформация существующих в современном русском языке лексических единиц, использование фонетических и фонологических принципов письма, отклонение от грамматических и орфоэпических правил, оксюморонное наложение несовместимых стилевых пластов, нарушение контекстного окружения и отклонение от нормативной пунктуационной системы русского языка, «переименования» и лингвистическая трансформация цитатного интертекста — все это вместе стало в романе Толстой выражением цивилизационной деградации

«будущего» общества и отражением индивидуального писательского представления о природе человеческой эволюции. Формы остранения стилевой стихии языка в совокупности с остранением, проявленным на уровне трансформации хронотопического образа мира и персонажной системы романа, позволили современной писательнице создать емкий и выразительный образ возможного будущего человечества, озвучить тревожные пророчества относительно судьбы планеты.

Используя стилистическое остранение, Толстая создает уникальное по единству иронической тональности описание пространства, эпохи, которая началась после завершения истории мировой культуры. «Странности» этой эпохи нашли свое отражение в остраненном языке населения возникшей «новой» общности.

Приведенные выше (и смежные с ними, не затронутые в работе) слагаемые механизма остранения в художественном тексте Толстой, совокупность граней «странного» воплощения образа, характера, идеи, способа повествования позволяют иначе взглянуть на ранее известное и порождают возможность внимательнее рассмотреть прежде неизвестное. «Затруднение» порождает детальное «рассмотрение»: пользуясь понятиями В. Б. Шкловского, можно сказать, что мгновение познания перерастает в тексте Толстой в длительность.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как было рассмотрено во Введении, в знаменитой статье «Искусство как прием» В. Б. Шкловский, обращаясь к приему остранения в искусстве, рассуждает о том, что привычность и обыденность вещи или предмета порождают *автоматизм* восприятия, лишая увиденное новизны и стирая эмоциональность его воздействия на воспринимающий субъект. «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими, — пишет ученый. — Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны»<sup>183</sup>. Искусство как способ мышления образами позволяет, по мнению Шкловского, преодолеть обычность и «знакомость» увиденного, дает возможность «вернуть ощущение жизни», почувствовать вещи заново: «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является <...> прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, <...> восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен...»<sup>184</sup>

Как показывает проведенный анализ текста романа-антиутопии Татьяны Толстой «Кысь», именно по этому пути идет писатель, создавая остраненный образ этноцентрированной реальности — послевзрывного бывшего московского семихолмия. Постапокалиптическая действительность городка Федор-Кузьмичска остраняется Толстой в той мере, в какой это необходимо для того, чтобы создать развернутую художественную метафору деструкции постсоветского пространства, показать антиутопическую проекцию событий и явлений «русского мира» (вообще) и его советского варианта (в частности). Остранение, основанное на проективном отрицательном сравнении времен и пространств, прошлого и настоящего, настоящего и «будущего», позволяет писателю «вернуть ощущение

---

<sup>183</sup> Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 10.

<sup>184</sup> Там же. С. 14.

новизны» (по Шкловскому), обратить читателя к самому себе, чтобы пробудить те нравственные составляющие, на которые неизменно ориентирована мировая литература и к которым устойчиво апеллировала русская классическая литература. Избранный Толстой иронико-саркастический ракурс изображения и игровой подход, кажется, «несерьезный» в своей основе, на самом деле не снимают значимости проблем, к которым обращается художник, скрывая за «легкостью» повествования глубину и важность «вечных» проблем «русского мира».

Смоделированная писателем концепция «новой» истории после-Московья несет на себе черты остранинного пространства и времени, измененного сознания голубчиков и перерожденцев, приметы выраженной трансформации чувственного и ментального мировидения. Деконструкция основных констант «русского мира» позволяет писателю обновить остроту восприятия собственной этики и современной морали (или аморальности), разглядеть социальные пороки цивилизационного развития народа (и шире — человечества), глубже проникнуть в психо-биологические недра человеческой природы, осознать несовершенство природы «естественного» человека. Сквозное иронико-сатирическое остранение позволяет Толстой выявить негативное в привычно позитивном, на примере деформированного федор-кузьмичского сообщества разглядеть «устойчивые» пороки как социального, так и морального уровня. В самом широком ракурсе — взглянуть на себя со стороны.

По Шкловскому, «вывод вещи из автоматизма восприятия совершается в искусстве разными способами»<sup>185</sup> — разнообразие способов и механизмов остранения демонстрирует и роман-антиутопия Толстой «Кысь». Остранению подвергаются как категории абстрактно-обобщенного плана — хронотопические доминанты, формирующие деформированное пространство и «обратное» время романа, так и категории предметно-содержательного уровня — «непривычная» образная система героев (полулюдей-

---

<sup>185</sup> Там же. С. 15.

полуживотных) и «странный» характер воплощения персонажных пар (и рядов) посредством поэтико-выразительных средств, вбирающих в себя острающие элементы и принципы их конструирования. Остранение у Толстой есть «почти везде, где есть образ» (В. Б. Шкловский).

Алогизму и абсурдизации у Толстой подвергается весь мир, в котором существуют ее герои. Городок Федор-Кузьмичск становится знаком-символом любого перевернутого мира, насквозь пронизанного случайностью мотивировок, алогичностью причинно-следственных связей, оксюморонностью пребывающих в нем существ и предметов. Единственной константой голубчикова мира оказывается *устойчивый хаос*. Совмещение пространственных (Федор-Кузьмичск — Москва — Рим) и временных (прошлое — настоящее — будущее) координат, лишенных видимых и мотивированных связей, опосредованных дискретностью и прерывностью, позволяет писателю сотворить «новый» остраненный мир, в котором отсутствуют привычные тенденции эволюционности или цикличности. Всеединство пространства Федор-Кузьмичска порождено не идеей гармоничной цельности мироздания, но наложением дискурсов рационалистического и мифологического, доисторического и современного. Инволюция как свертывание становится равновеликой эволюции как поступательному развитию. Векторность природного и социального прогресса подменяется и вытесняется у Толстой хаотичным «броуновским движением», единичность — множественностью, центр — сплошной и пронизывающей всё децентрализацией. Весь объем федор-кузьмичского мира оказывается у Толстой абсурдированно остраненным — при этом исходной точкой остранения становится трансформация и деструктуризация порождающего и воспринимающего сознания (как автора, так и героев).

Случайный в своей основе, «новопорождённый» мир Федор-Кузьмичска соответственно продуцирует у Толстой и странные и случайные образы обитателей этого пространства. Созданные писателем как «естественные люди», голубчики и перерожденцы кысского мира

представительствуют всевозможные пороки и отклонения от нравственной шкалы человеческого существования. Морально-этические нормы голубчикова мира демонстрируют фетишизацию «скрытых» пороков человека, приумноженных и абсолютизированных автором применительно к странному новому сообществу. Устройство мира «наоборот» опосредует сознание и чувства героев тоже «наоборот», превращая их из людей в нелюдей. В характерах толстовских героев стихийно-природное побеждает осмысленно-нравственное, натура доминирует над воспитанием, звериное берет верх над человеческим.

Изъятый из привычной среды, лишенный мотивирующего поведения, персонаж наделяется новосформированными чертами, трансформируясь в свою полную противоположность. Воспеваемая предшествующей литературой цельность человеческой личности (героя) подменяется многоликостью персонажа, двусоставностью и многосоставностью его образа — внешности, сущности, сознания. Разные типы мироосознания — рационалистическое и мифологическое — не просто накладываются друг на друга или органично совмещаются в том или ином голубчике, но порождают несовместимое и несоединимое мировидение, остранным отличным от логического и собственно человеческого. Биполярность и многополярность характера приводит к его нулевой составляющей, аннигилируя его суммарные слагаемые, нивелируя плюсы и минусы.

Изменение ракурса восприятия (система различных персонажей и их различных точек зрения, авторская *отстраненность* и *безоценочность*) устанавливает алогизм и абсурдизм в качестве нормы голубчикова мира. Утрата дифференциальных (отличительных) признаков вещи (предметности) и образа (героев) диктует разбалансированность (неустойчивость) всей аэротории голубчикова мира — его топоса, хроноса, сенсуса и этоса. Остранению подвергается все — содержательное и формальное, большое и малое, весь мир и каждая его деталь. Дегармонизация существа в децентрированном мире становится выражением неустойчивости и зыбкости

его существования, обнаружением озабоченности писателя «тонкими материями» человеческой природы в частности и человеческой жизни в целом. Суммарность (конгломерат) образов отдельных субъектов голубчиковой пост-культуры порождает обобщенный образ человеческого существа (человека вообще), мысль о котором пронизывает размышления писателя-постмодерниста. Парадокс обнаруживает себя как автопсихологизированная константа «нового» русского мира. Травестийная версия русской пост-истории оказывается знаком-воплощением идеи безвременья и одновременно устойчивости абсурдизма «русского социума». Созданный Толстой симулякр истории и соответствующая постисторическая модель «перевернутого» сообщества заключают в себе эсхатологические приметы «конца света» как развернутой метафоры мира современного, бывшего и будущего, тревожащего воображение писателя.

По словам Б. В. Шкловского, «художественный ритм состоит в ритме <...> нарушенном»<sup>186</sup>. В самом широком смысле Толстая именно так и поступает в тексте «Кыси», она остраниет, «нарушает» ритм образа, ритм пространства и ритм времени, тем самым порождая художественный образ новоявленной действительности, заставляющей пристальнее взглянуться в действительность современную. Поэтический образ кысского мира становится остранимой проекцией мира реального, мира привычных человеческих связей и закономерностей.

Механизм остранения в тексте Толстой формируется и складывается из приемов нарушения пространственно-временных координат, децентрации и деформации контекста, искажения дифференциальных признаков среды и ее обитателей, изъятия субъекта повествования из его привычной атмосферы, изоляции и абсолютизации характерологических признаков героя и образа, вещи и мира, разрыва причинно-следственных связей и взаимодействий между героями и предметным миром, невекторного развития личностного характера, оксюморонно случайных состыковок в рамках образных

---

<sup>186</sup> Там же. С. 24.

построений и, как следствие, продуманные аномалии композиционно-сюжетных стыков и мотиваций, уравнивания разновеликого в образах и понятиях, внимание к «странной» романной ономастике, остранение художественной детали и многое другое, что было прослежено по тексту при анализе романа-антиутопии и что может быть объединено понятиями *всепронизывающего алогизма и абсурдизма*, проявляемых на всех уровнях повествования, захватывающих как сферу голоса героя (героев), так и самого автора.

Художественно-поэтическая речь персонажей-голубчиков представлена Толстой в ее деформированности и трансформации. Остранению подвергаются все уровни языкового проявления: лексика, стилистика, парадигматика, словоформы, этимология, пунктуация и проч. Сокращение дистанции между автором и персонажем включает механизм действия несобственно-прямой речи, которая позволяет автору уподобить *объективизм* автора *субъективизму* героя. «Сдвинутая» (разрушенная) перспектива повествования порождает «мутации» языка, которые реализуются на уровне «изломанной» семантики, нарушенной грамматической выраженности, несоблюдения стилевой специфики. Лексический строй языка героев Толстой оказывается насыщенным неологизмами разного рода (окказионализмами, неографизмами и др.). Компиляции на уровне лексического состава языка, совмещение корневых морфем отдельных словоформ и наложение различных парадигматических признаков разных частей речи приводят к появлению «новояза» голубчиков, который в свою очередь становится выражением хаотизации пространства городка Федор-Кузьмичска, деструктуризации и деформации будущего «русского мира». Дефекты морального облика и пост-человеческой (бесчеловечной) сути голубчикова сообщества получают отражение на уровне речестилевого слома языка героев — голубчиков и перерожденцев, знаменуя собой абсурдизм и алогизм изображаемой кысской аэротопии.

Включение в текст антиутопии «чужого слова», т.е. интертекстуальных аллюзий и реминисценций, цитат и псевдоцитат, сопровождающихся нарушением смыслового и графического образа, опосредованного нормами (точнее — антинормами) современного русского литературного языка, становится у Толстой выражением постмодерного разочарования писателя в возможности воздействия литературы (и книги) на современного человека, на его сознание и душевный строй. Многообразие «лоскутных» цитат (и самоцитат) становится знаком обесмысливания и обесценивания высокого духовного воздействия литературы на человека и, следовательно, попыткой «от обратного» вернуть сакральную роль Словоу.

Иными словами, *мир, образ, речь* (по В. Б. Шкловскому, «закон затруднения для фонетики поэтического языка») становятся важнейшими категориями остранения романного повествования у Толстой. Именно эти сферы в самом емком плане подвергаются писателем трансформации и деформации ради создания особого ракурса восприятия предмета (образа, характера, вещи). Перенесение внимания с *обычного* на *необычное* порождает своеобразное семантическое изменение, по Шкловскому, выведение из автоматизма восприятия и, по Толстой, достижение возможно высокой силы поэтического воздействия текста на читателя.

Поведенный анализ текста романа Толстой «Кысь» и попытка рассмотрения способов и характера остранения различных повествовательных уровней ее антиутопии при всей (возможной) успешности произведенных наблюдений не может считаться исчерпывающей и завершенной. Перспектива дальнейшего анализа приемов остранения на материале романа «Кысь» предполагает обращение к рассмотрению остранения авторской позиции в тексте (в т.ч. авторского присутствия/отсутствия, прослеживаемого на уровне формирования несобственно-прямой речи, доминирующей в повествовательном пласте, авторской оценочности или безоценочности, и др.), а также внимание к особенностям жанрового воплощения и жанровой квалификации

остраненного повествования, мотивации выбора жанровой дефиниции (утопия, дистопия, антиутопия), вызывающих разногласия и разночтения в современной критике по роману Толстой. Система образного построения романа может быть углублена и дополнена, усовершенствована и квалифицирована по иным признакам.

Новый исследовательский взгляд поможет привнести новые ракурсы в восприятие тех проблем и идей, которые были прослежены и проанализированы в работе. Однако и на настоящий момент можно говорить о том, что ведущим признаком романного построения «Кыси» Толстой стало *остранение*, рассматриваемое в совокупности его слагаемых или могущих быть выделенными в единичные остранные образы, мотивы и детали. Так или иначе, прием остраниения опосредует все уровни романного построения и соответственно романного восприятия, пробуждая читательскую активность и новизну узнавания, художественно-поэтического и образного видения в противовес привычно-обыденному и «традиционному».

## БИБЛИОГРАФИЯ

### I

1. «На золотом крыльце сидели...»: Рассказы. М.: Молодая гвардия, 1987. — 198 с.
2. Любишь — не любишь: Рассказы. М.: Оникс; ОЛМА-пресс, 1997. — 381 с.
3. Сёстры / В соавт. с Н. Толстой. Эссе, очерки, статьи, рассказы. М.: ИД «Подкова», 1998. — 392 с.
4. Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова; Эксмо, 2005. — 462 с.
5. Двое / В соавт. с Н. Толстой. М.: Подкова, 2001. — 476 с.
6. Изюм. М.: Подкова; Эксмо, 2002. — 381 с.
7. Круг: Рассказы. М.: Подкова; Эксмо, 2003. — 345 с.
8. Кысь: Роман. М.: Эксмо, 2004. — 368 с.
9. Не кысь: Рассказы, статьи, эссе и интервью Татьяны Толстой. М.: Эксмо, 2004. — 608 с.
10. Белые стены: Рассказы. М.: Эксмо, 2004. — 586 с.
11. Кухня «Школы злословия» / В соавт. с А. Смирновой. М.: Кухня, 2004. — 360 с.
12. Женский день. М.: Эксмо; Олимп, 2006. — 380 с.
13. День. Личное. М.: Эксмо, 2007. — 461 с.
14. Ночь: Рассказы. М.: Эксмо, 2007. — 413 с.
15. Река: Рассказы и новеллы. М.: Эксмо, 2007. — 384 с.
16. Кысь. Зверотур. Рассказы. М.: Эксмо, 2009. — 640 с.
17. Та самая Азбука Буратино / в соавт. с О. Прохоровой. М.: Розовый жираф, 2011. — 72 с.
18. Лёгкие миры / Повести, рассказы, эссе. М.: Редакция Е. Шубиной, 2014. — 480 с.

## II

1. Абрамова Е. И. Гибридно-цитатный язык романа Т. Толстой «Кысь» // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Междунар. науч. конф. Гродно, 2004. С. 73–76.
2. Акулова Е. Е. Творчество Т. Толстой в контексте современной женской прозы // Филологические штудии. Иваново, 2006. Вып. 10. С. 109–114.
3. Алгунова Ю. В. Малая проза Т. Толстой: Проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь, 2006. — 214 с.
4. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. М.: Либроком, 2010. — 541 с.
5. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. 1978. Т. 37. № 4. С. 296–333.
6. Архангельская Н. Н. Рассказ Т. Толстой «Чистый лист» и роман Е. Замятина «Мы»: реминисценции и метаморфозы // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Тамбов: ИД ТГУ, 2009. С. 697–700.
7. Атаева Е. А. Лингвистическая природа и стилистические функции оксюморона: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975. — 29 с.
8. Ашкеров А. Татьяна Толстая и власть интеллигенции // Русский журнал. 2002. 11 марта. С. 12–15.
9. Баландина Н. В. Молчит ли автор о сущности бытия? (Заметки о рассказе Толстой «Милая Шура») // Русская речь. 2002. № 3. С. 35–41.
10. Баранова К. И., Фомин А. А. Кысь в «Кыси»: смыслообразующий потенциал литературного онима и механизмы его реализации // Вопросы ономастики. 2010. № 2 (10). С. 5–40.

11. Барков Т. П. Ассоциативное поле и моделирование структуры концепта жизнь (на материале рассказа Т. Толстой «Круг») // Художественное слово в современном мире: сб. научных статей. Тамбов, 2006. Вып. 9. С. 73–77.
12. Бахнов Л. Человек со стороны // Знамя. 1989. № 7. С. 115–118.
13. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. — 506 с.
14. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. — 230 с.
15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
16. Бахтин М. М. Тетралогия / Сост., текстологич. подготовка, научн. аппарат И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998. — 608 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. — 445 с.
18. Белова Е. А. Пушкин в художественной рецепции Т. Толстой // Пушкинский сборник: К 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. Вильнюс, 1999. С. 68–177.
19. Беляков С. Царь-пушка Татьяна Толстая // Частный корреспондент. 2009. 19 мая. С. 17–18.
20. Беневоленская Н. П. «Кысь» Т. Толстой как идеологический роман // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. 2009. № 110. С. 132–142.
21. Беневоленская Н. П. Принцип двоемирия в художественных и публицистических текстах Т. Толстой // Контрасты и парадоксы современной русской прозы. Сер. «Литературные направления и течения». СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2008. Вып. 16. С. 21–22.
22. Беневоленская Н. П. Татьяна Толстая и постмодернизм. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2008. — 129 с.

23. Берштейн Е. Рецензия на книгу: Толстая Т. День: Личное // Новая русская книга. 2001. № 2. С. 231–232.
24. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры (на путях к гуманитарному разуму). М.: Прогресс–Гнозис, 1991. — 169 с.
25. Богданова О. В. «Пушкин наше все...»: Литература постмодерна и Пушкин. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2009. — 239 с.
26. Богданова О. В. «РАМАН» Татьяны Толстой «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: Сб. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2007. С. 16–36.
27. Богданова О. В. «Сомнамбула в тумане» и «Кысь» Татьяны Толстой // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. статей. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2007. С. 3–15.
28. Богданова О. В. Интертекст в рассказах Татьяны Толстой // Мир русского слова. 2002. № 3 (11). С. 81–86.
29. Богданова О. В. Интертекстуальные связи в творчестве Татьяны Толстой // Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 — 90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2004. С. 225–295.
30. Богданова О. В. Логоцентрическое и антилогоцентрическое начало прозы Татьяны Толстой. СПб.: Филологич. фак-т СПбГУ, 2013. Вып. 59. — 48 с.
31. Богданова О. В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме русской литературы 70 — 90-х годов XX в.). СПб., 2001. — 252 с.
32. Богданова О. В. Толстая Татьяна Никитична // Литературный Санкт-Петербург. XX век. Энциклопедический словарь: В 3 т. СПб, 2015. Т. 3. С. 388–392.
33. Богданова О. В. Филологическая проза, или Лингвистический эксперимент в «Кысь» Татьяны Толстой // Вестник СПбГУ. 2003. Сер. 2. Вып. 3. С. 85–101.

34. Богданова О. В., Аверьянова Е. А. «Кысь» Татьяны Толстой: герой и его «корни». Серия «Анализ литературного произведения». Вып. 64. СПб.: Филол. фак-т СПбГУ, 2013. — 57 с.
35. Богданова О. В., Богданова Е. А. «Она была мечтой поэта...»: рассказ Татьяны Толстой «Река Оккервиль». Серия «Анализ литературного произведения». Вып. 70. СПб.: Филол. фак-т СПбГУ, 2015. — 55 с.
36. Боровиков С. Татьянин день // Знамя. 2003. № 3. С. 134–135.
37. Брехт Б. Об экспериментальном театре // Называть вещи своими именами. / Сост. Л. Г. Андреев и др.; коммент. Г. К. Косикова и др. М.: Прогресс, 1986. С. 331–344.
38. Бушин В. С высоты своего кургана: Несколько нравственных наблюдений в связи с одним литературным дебютом: (О творчестве Т. Толстой) // Наш современник. 1987. № 8. С. 182–185.
39. Вайль П. Л., Генис А. А. Городок в табакерке // Звезда. 1990. № 8. С. 147–150.
40. Вайль П. Л., Генис А. А. Современная русская проза. Анн Арбор, 1982. — 122 с.
41. Веселая Е. Нежная женщина с книгой в руке // Московские новости. 1995. 10–17 сентября. С. 3.
42. Володина Д. Татьяна Толстая, учительница жизни // Час пик. 2001. № 9. 28 февраля — 6 марта. С. 4.
43. Воробьева Н. В. Женская проза 1980 — 2000-х годов: динамика, проблематика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2006. — 27 с.
44. Воробьева С. Ю. Пространственные координаты художественного мира в романе Т. Толстой «Кысь» // Вестник ВолГУ. 2007. Сер. 8. № 6. С. 47–50.
44. Выготский Л. С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987. — 345 с.

45. Высочина Ю. Л. Интертекстуальность прозы Татьяны Толстой: на материале романа «Кысь»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Челябинск, 2007. — 16 с.
46. Габриэлян Н. М. Взгляд на женскую прозу // Преображение: (Русский феминистский журнал). М., 1993. № 1. С. 102–108.
47. Габриэлян Н. М. Ева — это значит «жизнь»: Проблема пространства в современной русской женской прозе // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 30–50.
48. Гей Н. К. Знак и образ // Контекст 1973. М.: Наука, 1974. С. 281–305.
49. Генис А. А. Беседы о новой словесности. Рисунок на полях: Татьяна Толстая // Звезда. 1997. № 9. С. 228–231.
50. Генис А. А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 336 с.
51. Генис А. Два: Расследования. М.: Подкова, Эксмо, 2003. — 342 с.
52. Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема / перев. с итал. С. Козлова // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 110— 123.
53. Головин Б. Н. Язык художественной литературы в системе языковых стилей. Горький: Изд-во Горьковского ун-та, 1974. — 187 с.
54. Голубков М. М., Маркова Д. А. К вопросу о природе постмодернистского текста: роман Т. Толстой «Кысь» как преодоление канонических принципов постмодернизма // Русский язык: история, судьбы и современность. Международный конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 621–622.
55. Гордович К. Д. Роман Т. Толстой «Кысь» в контексте постмодернистской литературы // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе»: сб. науч. статей. Самара: Изд-во Администрации Самарской обл., 2003. С. 265–271.

56. Гошило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенковой. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000. — 202 с.
57. Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир. 1998. № 1. С. 252–256.
58. Гугнин А. А. Бертольд Брехт // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 577–587.
59. Гюнтер Х. Остранение // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 183–185.
60. Давыдова Т. Т. Жанрово-стилевые новации в нереалистической прозе первого десятилетия XXI века // Литературная учеба. 2010. № 5. Сентябрь–октябрь. С. 216–221.
61. Давыдова Т. Т. Роман Т. Толстой «Кысь»: проблемы, образы героев, жанр, повествование // Русская словесность. 2002. № 6. С. 25–30.
62. Егоров Е. А. «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева в структуре романа Татьяны Толстой «Кысь» // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе»: сб. научных статей. Самара: Изд-во Администрации Самарской области, 2003. С. 260–271.
63. Елисеев Н. КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШ! // Новая русская книга. 2000. № 6. С. 271–276.
64. Ерофеев Вик. Русские цветы зла. М.: Зебра Е; Эксмо-Пресс, 2001. — 321 с.
65. Ефимова Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой // Вестник МГУ. 1998. Сер. 9. № 3. С. 60–71.
66. Жолковский А. К. В минус первом и в минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев — ахматовиана и архетипы // Литературное обозрение. 1995. № 6. С. 25–41.
67. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М.: АО ИГ «Прогресс», 1996. — 395 с.

68. Жукова Т. Е., Шахова Л. А. Трансформация прецедентных феноменов в рассказах В. С. Токаревой и Т. Н. Толстой // Вопросы современной науки и практики. Тамбов, 2009. № 5. С. 21–25.
69. Заика В. И. К вопросу о функциях языка // Вестник Новгородского гос. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 1996. № 4. С. 111–117.
70. Заика В. И. Очерки по теории художественной речи: Монография. В. Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. — 407 с.
71. Заика В. И. Понятие остраннения и компоненты художественной модели // Вестник Новгородского гос. ун-та. 2004. № 29. С. 97–103.
72. Золотоносов М. Кто в Букере сидит? // Московские новости. 2001. 4–10 декабря. С. 3.
73. Золотоносов М. Мечты и фантомы // Литературное обозрение. 1987. № 4. С. 58–61.
74. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛЮ, 2000. — 432 с.
75. Зумбулидзе И. Г. «Женская проза» в контексте современной литературы // Современная филология: мат-лы Междунар. заоч. науч. конф. / под ред. Г. Д. Ахметовой. Уфа: Лето, 2011. С. 21–23.
76. Иванова Н. Б. И птицу *паулин* изрубить на *каклеты* // Знамя. 2001. № 3. С. 219–221.
77. Иванова Н. Б. Намеренные несчастливцы // Дружба народов. 1989. № 7. С. 238–241.
78. Иванова Н. Б. Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8. С. 219–228.
79. Иванова Н. Б. Скрытый сюжет: Русская литература на переходе через век. СПб.: Русско-Балтийский информац. центр «Блиц», 2003. — 560 с.
80. Иванова Н. Б. Современная русская литература: метасюжет и его восприятие: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. СПб., 2006. — 38 с.

81. Иванова Н. Б. Татьяна Никитична Толстая // Русские писатели XX века. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, «Рандеву АМ», 2000. С. 687–688.
82. Иванова Н. Б. Точка зрения: О прозе последних лет. М., 1988. —264 с.
83. Иванова Н. Б. Ускользящая современность: Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 30–53.
84. Ильин И. П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / науч. ред. А. Е. Махов. М.: Интрада, 1998. — 255 с.
85. Казарина Т. В. Татьяна Толстая. Мудрость глупцов, или Лечение сказкой // Современная отечественная проза. Самара: Изд-во Самарской гуманитарной академии, 2000. С. 167–176.
86. Карпенко Г. Ю. Литературная критика о прозе Татьяны Толстой // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе»: сб. научных статей. Самара: Изд-во Администрации Самарской области, 2003. С. 238–245.
87. Ковтун Н. В. Русь «постквардартной» эпохи (К вопросу о поэтике романа «Кысь» Т. Толстой) // *Respectus Philologicus* (Ceeol). 2009. № 15 (20). P. 89–93.
88. Колотаев В. Структура зримого в теории поэтического языка В. Б. Шкловского // *Логос*. 1999. № 11–12. С. 37–54.
89. Крыжановская О. Е. Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2005. — 19 с.
90. Ксенжек Э. Сказочный мир в романе Т. Толстой «Кысь» // Русский язык как фактор стабильности и нравственного здоровья нации: мат-лы второй Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Тюмень, 2010. Ч. 2. С. 239–244.

91. Кузичева А. «...Король, королевич, сапожник, портной. Кто ты такой?..»: (Проза Т. Толстой) // Книжное обозрение. 1988. 15 июля. С. 46–51.
92. Кузьменко О. А. Свой — Чужой в прозе Л. Петрушевской, Т. Толстой // Русская литература в современном культурном пространстве: мат-лы юбилейной конференции. Томск, 2001. С. 131–135.
93. Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 т. / гл. ред., сост. и автор проекта С. Я. Левит. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. — 645 с.
94. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. — 386 с.
95. Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5. С. 201–213.
96. Ладохин П. Кыш, Кысь, кыш // Русская словесность. 2002. № 1. С. 39–41.
97. Латынина А. Н. «А вот вам ваш духовный Ренессанс!» // Литературная газета. 2000. № 47. С. 10.
98. Латынина Ю. Л. В ожидании Золотого века: От сказки к антиутопии // Октябрь. 1989. № 6. С. 177–187.
99. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950 — 1990-е годы: в 2 т. М.: ИЦ «Академия», 2003. Т. 2. — 688 с.
100. Липовецкий М. Н. Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. ст. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2007. С. 37–58.
101. Липовецкий М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. № 20. С. 25–31.
102. Липовецкий М. Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008 г. — 852 с.

103. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. — 317 с.
104. Липовецкий М. Н. След Кыси // Искусство кино. 2001. № 2. С. 77–80.
105. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и составитель А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
106. Лукоянова Ю. К. Особенности восприятия времени в рассказах Т. Толстой. Казань, 2005. С. 71–75.
107. Любезная Е. В. Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой: авторф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2006. — 16 с.
108. Любезная Е. В. Бинарные концепты в эссеистике Татьяны Толстой // Русский язык в Европе. Методика, опыт преподавания, перспективы. Милан, 2007. С. 197–200.
109. Любезная Е. В. Фольклорные средства комизма в прозе Татьяны Толстой // Современные проблемы филологии: материалы I Междунар. науч.-практ. интернет-конференции. Тамбов, 2011. С. 105–111.
110. Любезная Е. В., Ду Жуй. Фольклорный интертекст как способ выражения авторской идеи в прозе Татьяны Толстой // Современные проблемы филологии: мат.-лы I Междунар. науч.-практ. интернет-конф. Тамбов, 2011. С. 112–118.
111. Люй Цзиюн. Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тамбов, 2005. — 16 с.
112. Максимова О. В. «Живое» в рассказе Татьяны Толстой «Чистый лист» // Художественное слово в современном мире: сб. научных статей. Тамбов, 2008. Вып. 13. С. 48–49.
113. Малышкина О. Г. Игровые мотивы в романе Т. Толстой «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь». Серия «Текст и его интерпретация». СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2007. С. 59–84.

114. Маркова Т. Н. О некоторых аспектах динамики речевых форм в художественной прозе конца XX века // Вестник ОГУ. 2002. № 8. С. 126–129.
115. Марченко А. Вмestороманье // Новый мир. 2004. № 4. С. 153–163.
116. Медведева Н. Г. Повествователь и герой в рассказах Т. Толстой // Проблемы типологии русской литературы XX века: межвузовский сб. научных трудов. М.: Гос. ун-т им. М. Горького. 1991. С. 137–147.
117. Мелешко Т. А. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Кемерово, 2001. — 88 с.
118. Метафора в языке и тексте: сб. научных трудов. М.: Наука, 1988. — 325 с.
119. Михайлов А. О рассказах Т. Толстой // Толстая Т. «На золотом крыльце сидели». М.: Молодая гвардия, 1987. С. 189–190.
120. Нагорная Н. А. Сновидения в постмодернистской прозе // Русская словесность. 2003. № 8. С. 14–23.
121. Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой // Аврора. 1986. № 10. С. 111–120.
122. Немзер А. Азбука как азбука: Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратин // Время новостей. 2000. № 156. 27 октября. С. 6–9.
123. Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003. — 478 с.
124. Неминущий А. Н. Мотив смерти в художественном мире рассказов Т. Толстой // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 120–125.
125. Новиков Л. А. Структура эстетического знака и остраннение // Новиков Л. А. Избранные труды. М., 2001. Т. 2. — 286 с.

126. Новикова Э. Г. Малая проза Татьяны Толстой в лингвопоэтическом аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Томск, 2013. — 24 с.
127. Новикова Э. Г. Модель культуры в рассказе Татьяны Толстой «Факир»: лингвопоэтический аспект // Молодая филология — 2009: Континуальность и дискретность в языке и тексте (по мат-лам исследований молодых ученых): межвузовский сб. научных трудов. Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. педагог. ун-та, 2009. С. 52–62.
128. Ованесян Е. Творцы распада // Молодая гвардия. 1992. № 3–4. С. 249–262.
129. Остранение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 703–709.
130. Остраннение // Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Дрофа, 1998. — 366 с.
131. Осьмухина О. Литература как прием. Татьяна Толстая // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 46–48.
132. Парамонов Б. Застой как культурная форма (О Т. Толстой) // Звезда. 2000. № 4. С. 234–238.
133. Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // Время-MN. 2000. 14 октября. С. 9.
134. Пастухова В. Я. Парадигматическая и синтагматическая связанность компонентов оксюморонного сочетания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 1980. — 24 с.
135. Пашкова К. Д. Особенности прочтения образа Бенедикта в романе Т. Толстой «Кысь» // Молодежь и наука: сб. мат-лов IX Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 385-летию со дня основания г. Красноярска. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2013. С. 12–13.

136. Пейкова А. К. Роль интертекстуальных связей в художественной концепции романа Т. Толстой «Кысь» // Русский язык и литература рубежа XX–XXI веков. Самара: Изд-во СГПУ, 2005. С. 497–501.
137. Переяслов Н. В. Жизнь после взрыва // Литературная газета. 2001. № 4. С. 7.
138. Песоцкая С. А. Художественный мир современного писателя и проблема коммуникации «писатель — читатель»: на материале рассказов Т. Толстой // Коммуникативные аспекты языка и культуры. Томск, 2001. С. 256–261.
139. Пискаревская Г. Г. Реализация авторской позиции в современном рассказе о мечте: По произведениям Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т. Толстой. М., 1992. — 24 с.
140. Пискунова Е. Интервью для проекта «НаСтойщая Литература: Женский Род» // <[http://tntolstaya.narod/interview\\_tolstaya\\_real\\_lit.htm](http://tntolstaya.narod/interview_tolstaya_real_lit.htm)>
141. Пискунова С. Пискунов В. Уроки Зазеркалья // Октябрь. 1998. № 8. С. 188–198.
142. Пономарева О. А. «Диалогизм» романа «Кысь» Т. Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09; 10.01.01. Майкоп, 2008. — 18 с.
143. Попова И. М. Концепт «безблагодатности» в рассказах Татьяны Толстой // Фундаментальные и прикладные исследования, инновационные технологии, профессиональное образование: сб. трудов XI научной конф. ТГТУ. Тамбов, 2006. С. 279–286.
144. Попова И. М. Тема будущего в антиутопиях Е. И. Замятина «Мы» и Т. Толстой «Кысь» // Творческое наследие Е. И. Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 2004. С. 173–176.
145. Пронина А. Наследство цивилизации: О романе Т. Толстой «Кысь» // Русская словесность. 2002. № 6. С. 31–32.
146. Прохорова Т. Г. Постмодернизм в русской прозе: учебное пособие. Казань, 2005. — 96 с.

147. Прохорова Т. Г. Пушкинские реминисценции в творчестве Т. Толстой // Ученые записки Казанского ун-та. 1998. С. 89–96.
148. Прохорова Т. Г. Толстая Татьяна Никитична // Русская литература XIX–XX веков. Казань, 2006. С. 482–487.
149. Ремизова М. GRANDES DAMES прошедшего сезона // Континент. 2002. № 2. С. 396–405.
150. Роман Татьяны Толстой «Кысь» / ред.-сост. О. В. Богданова. Серия «Текст и его интерпретация». Вып. 2. СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2007. — 194 с.
151. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. — 384 с.
152. Рыжова О. Дачница из литературного шоу // Литературная газета. 2004. № 19. С. 11.
153. Рыньков А. Н. Метафорические сочетания в языке художественной литературы XIX в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1981. — 23 с.
154. Савицкая Н. В. Способы вербальной репрезентации различных типов авторского сознания в постмодернистском тексте (на примере произведений В. О. Пелевина и Т. Н. Толстой): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Омск, 2011. — 29 с.
155. Савицкая Н. В. Языковые особенности именованных персонажей в рассказах Татьяны Толстой // Омский научный вестник. 2008. № 6 (74). С. 93–96.
156. Семантическая структура слова: Психолингвистические исследования: сб. статей. М.: Наука, 1971. — 216 с.
157. Сергеева Е. А. От сказа к мифу: образ рассказчика в малой прозе Т. Толстой // Известия Самарского научного центра РАН. 2011. Т. 13. № 2 (2). С. 450–453.

158. Сергеева Е. А. Поэтика рассказов Татьяны Толстой: сборник «Река Оккервиль» как художественная система: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2013. — 19 с.
159. Скаковская Л. Н. Фольклорные мотивы в романе Т. Толстой «Кысь» // Художественный мир человека в творчестве современных писателей: сб. научных статей. Ставрополь, 2003. С. 270–279.
160. Скаковская Л. Н. Фольклорные образы и их роль в романе Т. Толстой «Кысь» // Русская литература веков: проблемы теории и методологии изучения: мат-лы научной конференции. М., 2004. С. 390–392.
161. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта; Наука, 2002. — 416 с.
162. Славникова О. Пушкин с маленькой буквы // Новый мир. 2001. № 3. С. 178–183.
163. Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / отв. ред. С. М. Толстая. Т. 3. М.: Междунар. отношения, 2004. — 691 с.
164. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: семантические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. — 335 с.
165. Текст как объект комплексного анализа в вузе: межвуз. сб. научных трудов. Л., 1984. — 346 с.
166. Тамарченко Н. Д. Повествователь // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 168–169.
167. Телия В. Н. Метафоризация как основной прием создания лексических и фразеологических средств языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М.: Наука, 1988. С. 173–213.
168. Товт А. М. Выразительные средства создания художественного образа в текстах Л. Улицкой и Т. Толстой // Вестник Тамбовского

- университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2010. Вып. 7 (87). С. 188–193.
169. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 2. М., 1938. — 1552 с.
170. Тресиддер Д. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.
171. Трофимова Е. И. Стилиевые реминисценции в русском постмодерне 90-х // Общественные науки и современность. М., 1999. № 4. С. 14–16.
172. Тульчинский Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии // Психология процессов художественного творчества. Л.: Наука, 1980. С. 241—245.
173. Тульчинский Г. Л. Остранение // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб.: Алетейя, 2003. С. 285—286.
174. Тух Б. Внучка двух классиков. Но дело не в этом: Татьяна Толстая // Тух Б. Первая десятка современной литературы. М.: Оникс 21 век, 2002. — С. 346–357.
175. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. — 574 с.
176. Фасмер М. Кудеяр // Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М., 2004. Т. 2. С. 400.
177. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 5. С. 105–109.
178. Фатеева Н. А. Неологизм // Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной. 2008. С. 141–142.
179. Финк Э. Мифология нашего времени и позиции писателя: о книге Татьяны Толстой «День: личное» // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе». Самара: Изд-во Администрации Самарской области, 2003. С. 137–231.

180. Хазагеров Г. Жрецы, рыцари и слуги. Приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе // Знание — сила. 2001. № 12. С. 63–69.
181. Ханссон Й. Творчество Т. Толстой в контексте литературных течений XX–XXI веков // XX век: Проза, поэзия, критика. М., 2003. С. 168–175.
182. Хворостьянова Е. В. Имя кыси: Сюжет, композиция, повествователь романа Татьяны Толстой «Кысь» // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве. СПб.: Европейский дом, 2002. — 128 с.
183. Цуркан В. В. Игровое начало в творчестве Татьяны Толстой // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. док. Междунар. конф. Магнитогорск: Изд-во МаГУ. 2003. С. 453–486.
184. Чернорицкая О. Трансформация тел и сюжетов // Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 296–309.
185. Шафранская Э. Ф. Роман Т. Толстой «Кысь» глазами учителя и ученика: Мифологическая концепция романа // Русская словесность. 2002. № 1. С. 36–39.
186. Шахова Л. А. Чёрный квадрат белого листа в рассказах Татьяны Толстой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2009. № 1 (3). С. 213–215.
187. Швец Т. П. Мотив круга в прозе Т. Толстой // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и постмодернизма. Ульяновск, 1998. С. 27–42.
188. Шилова Н. Л. Видение как прием в русской прозе 1996–2000 гг. // Русская словесность в контексте мировой культуры: мат-лы Междунар. конференции РОПРЯЛ. Нижний Новгород, 2007. С. 479–483.
189. Шилова Н. Л. Визионерские мотивы в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов (Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая, В. Пелевин). Петрозаводск: Изд-во КГПА, 2011. — 120 с.

190. Шифрин Б. Поэтика странного в русском модернизме: от Хармса к Хлебникову // *Художественный текст как динамическая система*. М.: 2006. С. 579—586.
191. Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1 — 396 с. Т. 2 — 388 с.
192. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. — 384 с. (Искусство как прием. С. 9–25).
193. Шкловский В. Б. Тетива: О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. — 376 с.
194. Шулежкова С. Г. Жизни мышья беготня: (Пушкин и Пушкин в романе Т. Толстой «Кысь») // *Пушкин: Альм.* Магнитогорск, 2002. Вып. 3. С. 30–46.
195. Щедрина Н. М. Стилиевые доминанты романа Татьяны Толстой «Кысь» // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе. Самара: Изд-во Администрации Самарской области, 2003. С. 252–259.
196. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000. — 368 с.
197. Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.
198. Эпштейн М. Эрос остранения // <http://old.grani.ru/erotology/articles> >
199. Goscilo H. Paradise, Purgatory, and Post-Mortems in the World of Tatjana Tolstaja // *Indiana Slavic Studies*. 1990. № 5. P. 97–114.
200. Goscilo H. Perspective in Tatyana Tolstaya's Wonderland of Art // *World Literature Today: Russian Literature at a Crossroad. A Literary Ouarterly of the University of Oklahoma*, 1993. Vol. 67. № 1. P. 80–90.
201. Goscilo H. Tolstaian Times: Traversals and Transfers // *New Directions in Soviet Literature*. New York: St. Martin's Press, 1992. P. 36–62.

202. Tolstaya T. Pushkin's Children: Writings on Russia and Russians /  
Trans. by Jamie Gambrell. Boston, New York: Houghton Mifflin C°, 2003.  
— 46 p.