

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РОМАН «КЫСЬ» Т. ТОЛСТОЙ В СВЕТЕ
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профили Русский язык и литература
заочной формы обучения, 02031355 группы
Чередниченко Натальи Сергеевны

Научный руководитель
кандидат филологических наук,
доцент Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Художественное своеобразие романа Т. Толстой «Кысь»	8
1.1. Жанрово-стилистическое своеобразие романа.....	8
1.2. Образная система романа.....	23
Глава II. Интертекстуальность романа Т. Толстой «Кысь»	33
2.1. Понятие интертекстуальности как категории художественного мышления.....	33
2.2. Интертекстуальные связи в романе.....	38
Заключение	53
Список использованной литературы	58
Приложения	63

ВВЕДЕНИЕ

Работа посвящена изучению постмодернистской поэтики романа Татьяны Толстой «Кысь».

С середины 1980-х годов XX столетия, в связи с изменением идеологической обстановки в России, происходит разрушение такого понятия, как «советский тип ментальности», что вызвано рядом общественных и политических событий, объединенных общим понятием – «перестройка». На развитие русской литературы конца XX это не могло не наложить определенный отпечаток.

Видоизмененное направление социалистического реализма не справлялось с основными вопросами, связанными с уверенностью писателей в том, кто они и могут ли они сконструировать новую модель общественного устройства. Заявляет о себе так называемая «массовая культура», формирующаяся в недрах направления постмодернизм, основываясь на мифологизации окружающей действительности, хаосе, способном к самоорганизации и саморегуляции, а также на поиске компромиссного решения между хаосом и порядком. Все это нашло художественное воплощение в вышедших в то время романах, таких, как «Кысь» Т. Толстой, «Омон Ра» В. Пелевина и др. Следование традициям классического реализма отличает другое направление в отечественной литературе, представленное романами «Веселые похороны» Л. Улицкой и «Диверсант» А. Азольского. Исследователи в области литературоведения отмечают кризис в развитии жанра романа, главенствующего в эпоху реализма, . Однако многие учены сходятся во мнении. Что роман не сдает свои позиции, а, наоборот, обогащается, обращаясь к опыту предшествующих эпох, о чем свидетельствует творчество В. Максимова, А. Приставкина и др. Выдвинувшийся на первый план метод постреализма, пытаюсь понять и объяснить особенности человеческой души, внутренний мир человек

попытался объяснить через внешние причины и обстоятельства, повлиявшие на становление и формирование человеческой психологии.

В 1970-е годы возникает новое направление в истории развития русской литературы – так называемая литература «Новой волны», требующая до сих пор основательного изучения и постижения. Сложно выделить основные критерии, объединяющие писателей данного течения. С уверенностью можно сказать, что всех их объединяют, с одной стороны, временные рамки творчества, а с другой, интерес к новым жанровым формам. В рамках литературы «Новой волны» зародилась направление, получившее определение как «женская проза», представленная именами Т. Толстой, В. Токаревой, Л. Улицкой, Л. Петрушевской, Г. Щербаковой и др. Открытой остается проблема отнесенности их произведений к какому-то одному творческому методу, поскольку их отличала свобода творческого вымысла, свобода слова, отсутствие каких-то норм и ограничений. Представительницы «женской прозы» стремились определить свою позицию и найти оптимальный способ творческого самовыражения. С этим связано и то, что нет однозначного взгляда на поэтику произведений писательниц данного направления.

Одним из ключевых и самым ярким представителем так называемой «женской прозы» считается Т. Толстая, хотя писательница свое творчество относит к постмодернизму. Основное внимание Т. Толстая уделяет языку и стилю своих произведений, что и способствует отнесению ее к постмодернистскому направлению.

Представленные в творчестве писательницы сквозные темы, идеи, проблемы и образы говорят о наличии огромного количества интертекстуальных связей, главные из которых:

- сквозной мотив круга, представленный в произведениях «Факир», «Петерс» и «Спи спокойно, сынок»; круг у писательницы связан с понятием судьбы, не зависящей от воли человека; круг представляет собой хронотоп существования героя;

- сквозной мотив смерти;
- сквозной мотив игры, наиболее ярко представленный в произведении «Соня».

Мотив непонятости в окружающем мире, а, следовательно, и одиночества напрямую связан с проблемой дисгармонии между мечтой и реальностью. Данная проблема нашла свое активное воплощение в творчестве Т. Толстой, однако своими корнями она уходит в традиции русской классической литературы. В центре внимания писательницы оказывается «маленький человек», стремящийся найти себя и свое место в окружающем мире. Однако, его попытки тщетны, что приводит к бегству героя от действительности в мир иллюзий и мечтаний, то есть в вымышленный, созданный ими самими мир. Причина всего кроется в том, что такая судьба героям уготована изначально и изменить ее не в силах никто. Тем не менее, вера в лучшее, надежда на исполнение мечтаний и грез не покидает героев Т. Толстой.

Гуманизмом и огромным сочувствием проникнуты все произведения Т. Толстой, что является признаком особого авторского отношения к своим героям, а также своеобразной авторской позицией.

Вызывая постоянные споры и размышления, творчество писательницы, тем не менее, занимает свое особое положение на просторах современной отечественной литературы, однако, следует отметить тот факт, что ее произведения не имеют однозначной оценки в кругу критиков. Одни исследователи говорят о стремлении к извечным проблемам бытия, что, в принципе, не отрицает Т. Толстая. Но характерной особенностью является, что главные темы ее творчества получают сюжетное развитие на фоне современных обстоятельств и событий.

Роман «Кысь», напечатанный в 2000 году, мгновенно спровоцировал своим появлением ряд разнообразных отзывов и рецензий. Важно отметить, что многие отклики являли собой обыкновенный пересказ сюжета. Критики этого ряда не обращали внимание и не анализировали произведение с

литературоведческой точки зрения, не рассматривали основные проблемы. Однако, в последующие десятилетия роман стали интерпретировать сквозь призму литературоведческого анализа, выделяя особенности проблематики, тематики, композиционного строения. Особое внимание стало уделяться авторской позиции в тексте, образности языка и стиля, а также интертекстуальным связям.

Накануне проецируемого возможного конца света многих людей интересует тема постапокалипсиса. Ведь вполне вероятно, что мир не исчезнет, а возродится в новом качестве. О том, каким может быть постапокалиптический мир, рассказывает в романе «Кысь» Татьяна Толстая.

К огромному спектру вопросов истории и современности обратилась Т. Толстая сразу же после выхода из печати произведения «Кысь», освещающие основные вопросы эпохи: политические, идеологические, философские, социальные, идеологические и другие. Все это позволяет сделать вывод о том, что произошел стремительный прогресс в развитии творческого пути писательница.

На вопросы, поднимаемые в современном обществе и не получившие своего логического разрешения и завершения, пытается ответить своим романом «Кысь» Т. Толстая. Разнообразные и противоречивые отклики и отзывы были представлены в трудах современных критиков: А. Немзера [Немзер 1998], Н. Ивановой [Иванова 1988; Иванова 2001], Б. Парамонова [Парамонов 2000] – от положительных, хвалебных, комплиментарных. До резко отрицательных и негативных, вплоть полного неприятия романа.

Наличие множество споров и дискуссий критиков и литературоведов подтолкнула к особому вниманию к проблеме интертекстуальности в романе Т. Толстой «Кысь». Не остался без внимания и вопрос жанра.

Исходя из всего вышесказанного, **цель** выпускной квалификационной работы сводится к выявлению своеобразия постмодернистской поэтики романа Т. Толстой «Кысь».

Исходя из поставленной цели, сформулируем **задачи** выпускной квалификационной работы:

- 1) определение жанра произведения на основе выделения его основных жанровых признаков;
- 2) исследование стилистических особенностей романа, которые являются традиционными и новыми для авторского стиля;
- 3) анализ интертекстуальности романа.

Объект исследования в выпускной квалификационной работе – роман «Кысь» Т. Толстой.

Предмет исследования в выпускной квалификационной работе – во-первых, жанровая и стилистическая специфика романа и, во-вторых, интертекстуальные связи в произведении.

Главным литературоведческим **методом исследования** является структурно-функциональный.

Апробация результатов выпускной квалификационной работы прошла на Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2019: проблемы истории и филологии», проходившем в НИУ «БелГУ» в апреле 2019 года.

Структура. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения, содержащего методические рекомендации по изучению романа Т. Толстой «Кысь» в старших классах средней школы.

ГЛАВА I.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

1.1. Жанрово-стилистическое своеобразие романа

Рассмотрение жанрово-стилистического своеобразия романа Т. Толстой «Кысь» требует выявления общих особенностей стилового своеобразия писательницы.

Повествование разворачивается в Москве через несколько сотен лет после «взрыва», в котором теперь город назван в честь своего диктатора Федора Кузьмича. Персонажи романа разделены на три основные группы: первая – бывшие, которым удалось пережить взрыв и, за исключением несчастных случаев, продолжать жить, все еще сохраняя воспоминания о своем далеком прошлом. Вторая группа, большинство, состоит из людей, родившихся после стихийного бедствия: у этих людей есть ассортимент необычных физических качеств, например, у некоторых есть хвосты, у других когти и т.д. Третья группа наполовину человек, наполовину животное и служит рабами. Название романа относится к мифологическому животному большой силы, которое живет в окрестностях города и нападает на любого человека, который появляется в поле зрения. Герой повествования, Бенедикт, имеет хвост и является одним из тех, кто родился после катастрофы. Его работа состоит в том, чтобы переписать единственные разрешенные книги, написанные Федором Кузьмичем, который фактически занимается плагиатом всего, начиная с некоторых старых книг, которые у него есть. Другим работником является Оленька, дочь Кудеяра Кудейарича, так называемого «главного санитарца» и сторожа идеологической чистоты народа: его работа включает в себя энергичное соблюдение запрета на неофициальные книги. Бенедикт и Оленька в конечном итоге женятся, но не раньше, чем Никита Иванович, «бывший», родившийся до взрыва, пытается привить Бенедикту некоторые ценности до взрыва, побуждая его вырезать деревянную статую

Пушкина и ампутируя хвост в подготовке к своей свадьбе. Бенедикт обнаруживает, что у его тестя есть библиотека книг до взрыва; Прочитав их все, не понимая большинства из них, Бенедикт отчаянно желает большего и отправляется в убийственную кампанию по поиску незаконно удерживаемых книг. Тесть побуждает Бенедикта присоединиться к нему в успешной революции, чтобы отменить власть Федора Кузьмича. Кудейарич принимает власть во имя демократии, но становится самодержавным тираническим диктатором, называя город своим именем. За якобы распространяющиеся идеи, которые он не одобряет, Кудейарич приказывает сжечь Никиту Ивановича на костре. Кудейаричу удалось заполучить немного бензина, но огонь вспыхнул из-под контроля и поглотил почти весь город. Чудом, Никита Иванович, Бенедикт и еще один бывший выживают. Книга заканчивается тем, что два старика взялись за руки и взлетают, оставляя вопросы Бенедикта без ответа.

Критик А. Генис справедливо утверждал тот факт, что Т. Толстая «поразила читателей не столько содержанием своих произведений, а изысканной сложностью и красотой» [Генис 1999: 67]. Специфика поэтики романа особо привлекала внимание критика своей нарочито показательной сказочной манерой, характерной для произведений о детстве. Об этом говорят сюжеты таких романов писательницы, как «Любишь – не любишь», «Свидание с птицей», «На золотом крыльце сидели». Для юных читателей в ее произведениях отсутствует деление на реальную действительность и вымысел. Из этого можно сделать вывод о том, что у Толстой элементы сказочного находят свое воплощение в постоянных чувственных, эстетических и нравственных, впечатлениях героев, способных все себе подчинить. В пространных, а порой и неожиданных, сравнениях и метафорах, драматично оживляющих будничную действительность, и находит свое воплощение сказочность творческой манеры Т. Толстой.

Не только с фольклорной традицией связана подчеркнутая сказочность прозы Т. Толстой. Исходя из логики Толстой, детские сказки во многом

связаны с культурными сказками, с которыми живет Марьяванна или Симеонов из истории о реке Оккервиль, или Соня, или Милая Шура, или Петр из похожих историй.

Несоответствие между Автором и героем всегда проявляется в прозе Толстой в финале произведения. Этим характеризуются ее романы и рассказы «Факир», «Петерс», «Река Оккервиль», «Круг», «Милая Шура», «Пламя небесное», «Сонамбула в тумане». Избежать безнадежность бытия автор пытается при помощи литературных средств. Другое объяснение подобного финала связано с тем, что все герои проживают в своей собственной, выдуманной им самими реальности. Голос автора проявляется в заключении и поглощает собой голоса персонажей. Действительность, по Толстой, - это «бесконечное множество разноречивых сказок о мире, условных, знающих о своей условности, всегда фантастических и потому поэтических» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 471].

Иной вариант та же самая коллизия получает в романе «Кысь», начатом еще в 1986 году, а завершеном и вышедшем в свет через четырнадцать лет – в 2000 году. Ряд исследователей, которые писали о романе, вспомнили формула «энциклопедия русской жизни» и не только потому, что главы романа обозначены буквами древнерусского алфавита, но и потому, что, так сформулировал Б. Парамонов, «Татьяна Толстая написала – создала – самую настоящую модель русской истории и культуры. Работавшую модель. Микрокосм» [Парамонов: www].

Однако не все приняли роман Толстой с таким энтузиазмом. А. Немзер наиболее четко высказал точку зрения оппонентов «Кыси» в своем обзоре, увидев в романе только коктейль из «мастеровитой имитации Ремизова и Замятина» [Немзер 1998: 5], перепевов Стругацких, «сорокинско-го смакования мерзостей» и газетного «стеба». А К. Степанян, противопоставляя «Кысь» рассказам Толстой, утверждает, что в романе «точка зрения автора переместилась: она стала наблюдать своих героев снаружи, они стали для нее объектом, объектом иронии. Отсюда и

«головное» построение ее антиутопии (и по замыслу, и по структуре), и холодная издевка над узнаваемыми или типизированными личностями, ситуациями, образами отечественной истории, и бесцветный, лишь иногда сверкающий блестками-напоминаниями о прежнем великолепии, язык» [Степанян 2001: 71].

Все это позволяет сделать вывод о том, что основной стилиевой признак романа «Кысь» – это его интертекстуальность. Об интертекстуальности романа пишут Б. Парамонов [Парамонов 2000; Парамонов: www], А. Немзер [Немзер 1998] и другие критики. Как и в рассказах, в романе «Кысь» Т. Толстая использует все доступные формы интертекстуальности, и этот факт подчеркивается исследователями в трех аспектах: 1) постмодернистском осмыслении романной формы; 2) апелляции романа к разным пластам фольклора; 3) отражении интертекстуального заимствования в языковом плане.

Ю. Латынина определяет жанр романа у Толстой как «антиутопию». Одной из причин является то, что Т. Толстая описывает жизнь после катастрофы, а «писать про жизнь после катастрофы или возле катастрофы в XX веке привычно, и сочинения эти традиционно числятся по ведомству научной фантастики или ее почти независимого подвига, именуемого антиутопией» [Латынина 1992: 5].

По мнению других критиков, роман «Кысь» не является «чистой» антиутопией.

Например, Н. Иванова заявляет, что Т. Толстая «не антиутопию очередную пишет, а пародию на нее» [Иванова 2001: 12], что она соединила антиутопию «интеллектуальную» с русским фольклором, со сказкой, «научную фантастику» со «жгучим» газетным фельетоном: то есть массолит с элитарной, изысканной прозой».

Н. Лейдерман и М. Липовецкий прямо утверждают, что Толстая не прогнозирует будущее, поэтому «Кысь» никакая не антиутопия. Толстая, по их мнению, «блистательно передает сегодняшний кризис языка,

посткоммунистический распад иерархических отношений в культуре, когда культурные порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, скрытые внутри антисоветские культурные иерархии» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 471].

Критик Л. Беньяш [Беньяш 2001] также определил жанр романа как антиутопию, роман-предупреждение.

Некоторые критики считают, что жанр романа Толстой двойствен, амбивалентен. Таким образом, можно сказать, что его можно определить и как утопию, и как антиутопию, исходя из того, какие проблемы рассматривать при анализе романа.

Мы придерживаемся той точки зрения, что роман «Кысь» – это все-таки антиутопия. В переводе с греческого «утопия» означает «место, которого нет». В толковом словаре С.И. Ожегова это слово определяется как «фантастическая; несбыточная, неосуществимая мечта». Можно ли описываемое в романе назвать мечтой? Мы думаем, что вряд ли мир мутантов и «перерожденцев» можно считать мечтой. Таким образом, можно сказать, задача антиутопии – предупредить мир об опасности, предостеречь от неверно выбранного пути. В романе Т. Толстой содержится несколько таких предупреждений.

Первый - это экологическое предупреждение. В России произошел взрыв. Книга была написана с 1986 года; поэтому естественно возникает ассоциация с чернобыльской катастрофой. Через две или триста лет после этого читатель оказывается в каком-то небольшом поселении, окруженном крепостью со сторожевыми башнями. В поселении живут мутанты – похоже, бывшие москвичи и их потомки. Где-то за территорией данной местности живут такие же люди-мутанты, охарактеризованные писательницей подобным образом: А кто после Взрыва родился, у тех Последствия другие, — всякие. У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что» [Толстая 2001: 16]. Причина таких «чудес» – легкомысленное поведение

людей, «будто люди играли и доигрались с АРУЖЬЕМ». Здесь содержится прямое указание на актуальную проблему современности – гонку вооружений, накопление атомного оружия, проблему нестабильности мира.

Вторая, не менее значимая проблема, поднятая в романе «Кысь», - это поиск утраченной духовности, внутренней гармонии, утраченной преемственности поколений. Трудно не согласиться с таким мнением, поскольку судьба главного героя в романе связана с поиском «алфавита» - реального смысла жизни, которого он до сих пор не может найти. С этим тесно связана проблема исторической памяти. Никита Иванович, расставляя колонны с надписями «Арбат», «Садовое кольцо», «Кузнецкий мост», пытается сохранить для потомков кусочки прошлого, памяти и истории.

Критик Б. Тух в романе «Кысь» выделяет три основные проблемы: проблема идеологии, культуры и интеллигенции» [Тух 2002].

Н. Лейдерман и М. Липовецкий [Лейдерман, Липовецкий 2003] считают, что в романе есть некоторое забвение: в голове Бенедикта нет истории, и поэтому все является последней новинкой. Тот факт, что «голубчики» едят мышей, приговаривая «мышь – наше богатство», «мышь – наша опора», говорит о сознательном подчеркивании этого забвения, так как в античной мифологии мышь была символом забвения, и все, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти.

Поскольку традиции и история прерываются, они пишутся заново каждый раз, что остаются только названия вещей, а сущность теряется, человек постоянно чувствует, по справедливому замечанию Д. Ольшанского, некую «кажущность», несостоятельность реальности» [Ольшанский: www]. А чувство «кажущности», «несостоятельности» реальности, постоянно толкает человека к разрушению, а не созиданию. Показательно обращение Бенедикта к повелителю Федору Кузьмичу: «Слезай, скидавайся, проклятый тиран-кровопийца, – красиво закричал тень. У пушкина стихи украл!» [Толстая 2001: 289-290].

В романе «Кысь» Т. Толстая также поднимает проблему интеллигенции, проблему, существенную для любой нации.

Все это позволяет сделать вывод о том, что в романе «Кысь» можно выделить три категории представителей интеллигенции. Первую категорию представляет Никита Иваныч. Они восстанавливают культурные памятники и проповедают духовные ценности прошлого. Их статус и влияние в обществе заметно, но, тем не менее, их судьба predetermined: они сжигаются в конце романа. Перед нами некая притча, обозначающая отношение к интеллигенции в любую эпоху. Ко второй категории можно отнести «голубчиков» – интеллигенты нового поколения, которые хранят «старопечатные» книги и выражают сомнения в правоте официальной литературы, например, Варвара Лукинишна. Их судьба тоже трагична: Варвару Лукинишу убивает Бенедикт, чтобы отнять у нее книгу. К третьей категории относится Бенедикт (если можно называть его интеллигентом) и подобные ему люди. Это те, кто якобы любит искусство, и фактически лишен живого чувства, чувства «братства, любви, красоты и справедливости». Их всегда использует власть в качестве орудия для достижения собственных целей.

Другое предупреждение - опасность, которую представляют тоталитарные системы. В поселении царит доисторическая дикость и вполне современный тоталитарный произвол. Федор Кузьмич становится почти богом, которого хвалят в молитве. Он самый мудрый, самый талантливый, самый сильный и тому подобное, хотя на самом деле это просто жалкий карлик. В государстве каждый живет по порядку, нормам, любое отклонение вправо-влево строго наказывается. Таким образом, можно сказать, что проводится параллель с антиутопией Е. Замятина «Мы».

В романе «Кысь» происходит смещение временных и пространственных структур, что также характерно для антиутопии. Предполагаемое время действия - неопределенное будущее, место - город Федор-Кузьмичск, бывшая Москва. Здесь также широко используются

художественная литература, символы, аллегории, гиперболы, постоянные мифы, архетипы.

Таким образом, консенсус по жанровой принадлежности «Кыси» еще не установлен. Форма романа имеет сложную структуру, включающую многочисленные элементы других жанров. Это, прежде всего, неомифологическая, сказочная притча, черты социально-сатирического и антиутопического жанра. Перечисленные структуры, так или иначе, присутствуют в работе, но преобладает антиутопия.

Для России в конце 20-го века сложилась ситуация социальной и политической нестабильности, отраженная и в литературе. Существует ярко выраженное направление, которое приводит к антиутопии у ее основных жанровых разновидностей («Москва 2042» В. Войновича (1987), «Носитель культуры» (1988) В. Рыбакова, «Невозвращенец» (1990) А. Кабакова, «Лаз» (1991) В. Маканина, «Новые робинзоны» Л. Петрушевской (1989)). Сюда же мы относим и роман «Кысь» Т. Толстой.

Все это позволяет сделать вывод о том, что жанрообразующими мотивами антиутопии являются: мотив разделения души и тела, мотив власти, библейские мотивы, настоящие утопические мотивы, мотив смерти, карнавальные мотивы.

Основой антиутопии является псевдо-карнавал, который отличается от классического карнавала, описанного М.М. Бахтин, тот факт, что основой карнавала является амбивалентный смех, основой псевдо-карнавала (продукт тоталитарной эпохи) является абсолютный страх, который является важным признаком антиутопии. Следовательно, можно сделать вывод, что как следует из природы карнавальной среды, страх сосуществует с почтением к могущественным проявлениям и восхищением ими. Так, в романе Т. Толстой «Кысь» «дорогой» они относятся к Набольшему Мурзе: со страхом, благоговением, с благодарностью за открытия, которые облегчают жизнь. Тоже происходит в Едином Государстве («Мы» Е. Замятина), такая же

дистанция между Главоуправителем и жителями Лондона в «О, новом дивном мире» О. Хаксли.

Герои антиутопии живут по законам «притяжения». Эта особенность карнавала оказывается эффективным средством построения сюжета, поскольку из-за экстремальной ситуации заставляет раскрывать глубину характеров персонажей. Аттракцион становится штрафом, суд строится по ритуальным нормам. Текст реализован как намеренно спровоцированная ситуация, нарушающая рамки того, что считается нормальным, для оказания психологического воздействия на других. В «Кыси» аттракционными являются сцены похорон Анны Петровны и казни Никиты Иваныча

Антиутопия включает в себя различные вставные жанры, и эту композиционную особенность относят на счет мениппейных традиций. М.М. Бахтин отмечал, что для мениппеи характерно широкое использование смешения жанров (новелл, писем, ораторских речей), а также прозаической и стихотворной речи. Так, по структуре роман «Кысь» представляет собой сложное образование, в котором соединяются элементы притчи, сказки, былички, анекдота, памфлета, фельетона, утопической легенды, сатирического произведения. А слой поэтического текста представляют многочисленные прямые цитаты поэтов XIX и XX веков.

Роман Т. Толстой «Кысь» представляет собой аллегорическую антиутопию, которая отправляет нас к басенным аллегориям, где животные персонифицируют те или иные человеческие качества, пороки и добродетели. В «Кыси» большая часть последствий «голубчиков» зооморфна (хвост, вымя, повышенная волосатость и т.д.). Внешнее сходство говорит о внутреннем родстве с животными. Этот момент отражается и в именах героев: Иван Говядич, Шакал Демьяныч, Клоп Ефимыч. Животные становятся узнаваемой пародией на известных деятелей, создают аллюзии на конкретные политические интриги и исторические события.

Перейдем к рассмотрению стилистического своеобразия романа Т. Толстой «Кысь». Одна из главных стилистических особенностей произведения – это его интертекстуальность.

Интертекстуальная форма романа «Кысь» проявляется и в его апелляции к жанрам народного словесного творчества (легенды, народные сказки и т.п.). Толстая, как считает А. Смирнов, создает особый «синтетически, по традиции назвать который можно сказочным, мир» [Смирнов 1995: 368].

Главная особенность этого мира в том, что фантастичное здесь плавно переходит в естественное, при этом, правда, теряя символ «чуда». Чудом же здесь является естественное для читателя. К примеру, в романе «Кысь» «необычные» куры Анфисы Терентьевны были задушены жителями Федоро-Кузмичьска, хотя читатель понимает, что они-то были совершенно нормальны. Следовательно, можно сделать вывод, что фантастические начала, переплетенные с реальностью в «Кыси», напоминают «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова, где мир реальный не отделен от мира фантастического, они – единое целое.

Все это позволяет сделать вывод о том, что интертекстуальность воплощается также в языковой плоскости текста, в котором присутствуют почти все языковые уровни: высокий, нейтральный, разговорный и просторечный. По мнению исследовательницы Н. Ивановой, в романе «авторская речь намеренно вытеснена словами героев» [Иванова 2001: 14] – сентиментальным (Бенедикт). Татьяна Толстая приводит пример подобной речи: «Оленька, душечка, рисунки рисует. Хороша девушка: глаза темные, коса русая, щеки – как вечерняя заря, когда к завтраму ветра ожидаем, – так и светятся. Брови – дугой, али, как теперь ведено будет звать, коромыслом; шубка заячья, валенки с подошвами – небось семья знатная Бенедикт только вздыхает да искоса посматривает, а она уж знает, лапушка: глазыньками моргнет да головкой-то эдак подернет. Скромница» [Толстая 2001: 24].

Также присутствует речь официозная (указы набольшего мурзы, а потом и Главного Санитара): « Вот как я есть Федор Кузьмич Каблуков, слава мне, Наибольший Мурза, долгих лет мне жизни, Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плотник, и как я есть в непристанной об людях заботе, приказываю... » [Там же: 74].

Роман написан и псевдонародным, стилизованно фольклорным языком: « Вот, стало быть, мимо ихней слободы пробежишь, бросишь чем али так – и на трясину. За неделю ржавь свежая подросла, красноватая али как бы с прозеленью. Ее курить хорошо. А старая побурей будет, ту на краску али на брагу больше применяют. Вот в сухой листик мелкой ржавки напехтаешь, самокруточку свернешь, в избу какую постучишь, огоньку у людей спросишь » [Там же: 50-51]. Нередки слова-монстры, такие как ФЕЛОСОФИЯ, ОНЕВЕРСТЕЦКРЕ, АБРАЗОВАНИЕ, РИНИСАНС и тому подобное, слова – обломки «старого языка» (язык образованщины). По нашему мнению, здесь можно усматривать предостережение, тревога за состояние современного русского языка, который может превратиться в такого же монстра без норм и правил. Что же касается синтаксиса, то Н. Иванова считает, что « синтаксис возбужденный, бегучий, певучий, – всякий, кроме упорядоченно-уныло-грамматически правильного » [Иванова 1988: 41]. Мы можем отметить, что синтаксис текста Толстой характерен для сказовой формы, где часто используются простые предложения и инверсия. Это синтаксис русского народного фольклора.

Для романа Т. Толстой характерно также смешение слов разных уровней. По мнению Е. Гоцило: « смешивая слова разных уровней даже в пределах маленького словаря, мы получаем стилистический оксюморон, это производит определенный эмоциональный эффект. Вы получаете нечто живое, возбуждающее эмоции. Хорошие писатели работают на определенных сдвигах между уровнями, постоянно используя их комбинации. Индивидуальный стиль писателя, прежде всего, проявляется в

этом выборе, это – мера его вкуса, чувства гармоничного баланса или намеренной дисгармонии » [Гоцило 2000: 143].

Несмотря на то, что в романе «Кысь» присутствует множество интертекстуальных элементов, на наш взгляд, нельзя рассматривать его как чисто игру автора с текстами. Следовательно, можно сделать вывод, что интертекстуальность в данном случае является не самоцелью, а средством, с помощью которого Т. Толстая соединяет все взаимосвязывающее в художественной реальности воедино, подражая и пародируя их для достижения наибольшего художественного эффекта и иронической силы.

Единство произведений Т. Толстой, очевидно, проявляется, прежде всего, в стилевом плане. И рассказы, и роман Т. Толстой глубоко интертекстуальны: переработка темы, использование элементов «известного» сюжета, явная и скрытая цитация, аллюзии, реминисценции, заимствование, пародия и другие приемы присутствуют в обоих жанрах. Как отмечает Б. Парамонов: «Татьяна Толстая не то что изменила свою манеру, отнюдь нет, но развернула ее в крупную форму: написала роман» (Парамонов: электронный ресурс).

Особую роль в романе играет цитата. Можно сказать, что весь роман практически построен на всевозможных цитатах. Цитата здесь выполняет функцию и элемента пародии на культурную жизнь Федор-Кузмичска и самого Мурзы, с его претензией на гениальность, и служат культурными ориентирами, играют роль аллюзий и реминисценций, давая читателю широкий простор для размышлений над проблемами романа. И, действительно, в ткань романа, созданного Т. Толстой, искуснейше вплетены бесчисленные нити явных и скрытых литературных цитат: от Библии до Окуджавы. Слепцы, т.е. слепые певцы, распевают арии из «Кармен» и песни Гребенщикова. Убогие мысли главных героев плавно чередуются с возвышенными строками из Лермонтова, Цветаевой, Мандельштама, Блока, Пастернака. Имя Пушкина, сам образ его, равно как и то, что им написано, стоит здесь на особом месте: от набившего оскомину рефрена «Пушкин – это

наше всё» до рукотворного памятника ему, вырезанного Бенедиктом под руководством Никиты Иваныча из древесины дубельта. Означенный памятник играет в романе чуть ли не самую важную роль: и идейную, и сюжетную, и композиционную. Неграмотные голубчики, т.е. обычные люди, привязывают к его шее веревки, тянущиеся к заборам, и развешивают белье. На пересечении сюжетных линий всенепременно оказывается деревянный идол. Наконец, казнить Никиту Иваныча должны не где-нибудь, а привязав к дубельтовому туловищу Пушкина, чтобы сгорели оба, но разве можно сжечь Литературу и Традицию? Оба, хотя и изрядно обгоревшие, остаются живы отныне и во веки веков.

Эта сцена, кроме того, представляет собой реминисценцию античного мифа – мифа о птице Феникс, никогда не умирающей и возрождающейся из пламени, а так же библейскую легенду о воскрешении праведников и вознесении их на небо.

Так же нужно отметить еще одну особенность текста романа. Он изобилует авторскими неологизмами: огнецы, ржавь, червыри, дубельт, кысь и так далее. Таким образом, мы можем сказать, что этот прием так же связан с проблематикой романа. Толстая, таким образом, показывает, эволюцию общества и слова, с одной стороны – создание нового, с другой стороны – забвение уже созданного. У автора в романе этот процесс происходит под знаком минус.

Произведения Т. Толстой сохраняют внутреннее единство и в том плане, что идеи ее романа заложены уже в ее публицистике. Например, критики выделяют статьи Толстой, из которых, собственно, и вырос роман «Кысь». В романе «Кысь» затрагивается вопрос о тоталитаризме, о «государственном уме» – вспомним эпизоды о назначении государством праздников и правил их отмечания. Этой проблеме посвящено также эссе Т. Толстой «Женский день».

Единство творчества Т. Толстой заключается также в том, что и в рассказах, и в романе происходит некая трансформация мифов в сказки.

Более того, по наблюдению Е. Гоцило, стиль художественного творчества Т. Толстой вполне « соответствует образу писателя как оратора, критика, журналиста, уровень ее интервью и некоторых примеров публицистики соответствует уровню ее рассказов » [Гоцило 2000: 73]. Т. Толстая просто перенесла свои авторские художественные приемы в другие жанры. Таким образом, мы можем сказать, что это главные особенности прозы Толстой озорной юмор, гротесковость, живая образность и тяга к повествовательности.

Из этого можно сделать вывод о том, что единство произведений Т. Толстой не означает однообразие ее творчества. Наблюдается эволюция творческого пути и развитие художественного сознания, которое заключается в следующем.

Во-первых, создание романа «Кысь» означает расширение круга интересов писателя и увеличение масштаба видения. Если критики говорят о тяге к «вечным темам» Толстой, о ее метафизических склонностях и об аполитичности ее рассказов, и о том, что советские реалии, такие, как жилищная проблема, магазины, пища, очереди, черный рынок и теневая экономика и т.д., служат лишь «привычным фоном» произведений, то, как мы выяснили, в романе «Кысь» автор становится лицом к лицу с этими вопросами. Роман практически коснулся всех сторон социальной жизни и даже может быть назван «энциклопедией» современной русской жизни.

Во-вторых, если в рассказах Т. Толстая ставит цель только изображать жизнь, описать темные ее стороны и невезущих в ней людей, т.е. показать «что», то в романе «Кысь» она пытается ответить на вопрос «что делать?». Путем создания положительного героя Никиты Иваныча она намерена, на наш взгляд, указать на путь разрешения проблем.

В-третьих, в технике повествования произошло некоторое смещение акцентов. Если в рассказах постоянно подчеркиваются авторская речь или авторские слова в виде несобственной прямой речи и разных «вставных»

сюжетов, то, по мнению критика Н. Ивановой, «так называемого авторского слова, авторской интонации в романе нет».

«Кысь», несмотря на броскую цитатность, деконструирует центральный миф русской культуры. Традиции – ожидание от книги (а шире: культуры) высшего и спасительного знания о жизни. Однако в отличие от иных оппонентов «литературоцентризма», Толстая далека от цинического восторга разрушения. Для нее (и ее героя) то, что неуклюже называется «литературоцентризмом», составляет смысл, радость и неотъемлемую красоту существования. Испытание этой идеи не может не быть мучительно драматичным.

Действие в романе происходит через пару столетий после ядерной войны в городе Федор-Кузьмичск, до того как ядерная катастрофа получила название simplyMoscow. После ядерного удара, многое изменилось. Люди, животные, растения мутировали, и старая культура была забыта. И только небольшая группа людей, которые жили до взрыва ("бывшие"), все помнят. Пережив взрыв, они жили веками, но никак не могут изменить этот новый мир.

В «Кыси» разворачивается та же, что и в рассказах Толстой, «трансформация авторитетных мифов культуры в сказочную игру с этими мифами» [Шафранский 2002: 40]. Ту острающую роль, которую в рассказах играло детское сознание, в романе сыграл Взрыв – всех (или почти всех) превративший в детей, отбросив в первобытное состояние (в романе буквально недавно было заново изобретено колесо). Именно Взрыв создает мотивировку, позволяющую всю прошлую, настоящую и, возможно, будущую историю, культуру и литературу России представить как одномоментно существующие в едином, постисторическом пространстве – после катастрофы, уничтожившей всю предыдущую цивилизацию и оставившей одни Последствия. С другой стороны, сами эти Последствия выглядят не столько страшно, сколько баснословно, точнее, сказочно: летающие зайцы и курицы, ядовитые яйца, охота на мышей и неведомых

агнцев, кошачьи когти у Главного Санитара и его семейства, женитьба героя на принцессе, оказавшейся оборотнем, присутствие на заднем плане страшной и невидимой Кыси, а главное – сказочная интонация повествования; все это представляет собой масштабную экспликацию сказочных мотивов, знакомых по новеллистике Толстой.

Однако в отличие от рассказов, в центре которых всегда невидимо возвышалась фигура творца – сочинителя реальностей, «Кысь» помещает в центр сюжета Бенедикта, абсолютного читателя, с равным пылом поглощающего все подряд, от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от Пастернака до «Таблиц Брандеса». Этот сдвиг очень показателен, поскольку Толстую интересует именно воздействие Слова на «малых сих». Спасает ли Слово – а Шире: культура и ее мифы – или только соблазняет и обманывает? Любовь к Слову, к букве – напоминающая безусловно о гоголевском Башмачкине – приводит героя «Кыси», переписчика Бенедикта, к Санитарам, главным гонителям книги, делает его пособником тестя Главного Санитара, захватывающего место набольшего Мурзы, но неясно, отдает ли себе Бенедикт отчет в том, во что он впутался: начав читать, он вполуха слышит и вполглаза видит все, что не принадлежит пространству печатного слова.

Из этого можно сделать вывод о том, что парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейшей литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют всю мировую литературу), а с другой стороны, роскошным квазипростонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью – он, тем не менее, оказывается блистательно острой книгой о культурной немоте и о слове, немоте и забвении рожденном.

1.2 Образная система романа

Создавая свой роман «Кысь» Т. Толстая, прежде всего, ставила цель подтолкнуть человечество в лице читателей задуматься над глобальными

проблемами современной действительности, чему способствовал, прежде всего, воссозданный на страницах произведения особый мир.

Федор-Кузьмичск, бывшая Москва, становится местом действия после произошедшего некоего атомного взрыв. Выжившие после взрыва люди проживают в нем, отличаясь рядом характерных особенностей : « ...ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился, тот уже после не старится. Это у них такое Последствие. Будто в них что заклинило... А кто после Взрыва родился, у тех Последствия другие...» [Толстая 2001: 16].

Обитая в непроходимом лесу, Кысь наводит страх и ужас на все живое вокруг: «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 сзади: хоп! и хребтину зубами: хреть! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет, не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят: сами спят, а сами ходят. Вот чего кысь-то делает» [Толстая 2001: 16].

Можно сделать вывод о том, что представляя картины ужасного будущего, которое ждет человечество, а также разгадывая в этой действительности прошлое, перед читателем развернулась так называемая «энциклопедия русской жизни». Прежде всего это проявляется в образе Мурзы Федора Кузьмича, занимающего пост градоначальника. Помимо этого, перед читателем предстают образы малых мурз, кутающихся в медвежьи шкуры. Самое бесправное положение у простого народа, не обладающего никакими правами. Следует добавить, что в романе также действуют страдающие от тяжелой болезни санитары в Красных санях. Своеволием в таком городе объявлены всякого рода размышления о социальном равенстве.

Из этого можно сделать вывод о том, что одна из тревожнейших эпох в истории государства российского, связанная с тиранией и страхом, ярко

развертывается в сюжете романа Толстой. Взрыв изменил коренным образом сознание выживших жителей Федор-Кузмичска. То есть, разрушены прежние нравственные основы и законы, пошатнулись устои, все понятия и определения приобрели совершенно противоположный смысл. Основываться на удовольствии и инстинктах стали не животные, а люди, ставшие похожими на зверей. Их внутренний мир убог и статичен, их сознание нацелено лишь на подчинение приказам сверху.

Жители – простые люди. Они живут в хижинах, едят мышей, червей и ржавые болота. Они мало-помалу зарабатывают на еду и боятся грозного Киси. Кыс-невидимое чудовище, живущее в денсфоресте. Никто ее никогда не видел, но все знают - если встретишь кошку, только и всего, прикройся. Поэтому они живут спокойно, мирно, боятся киши и не стремятся ни к чему особенному.

Особой замкнутостью, непроницаемостью характеризуется пространство, в котором разворачиваются основные события романа. В отличие от романа-антиутопии Замятина «Мы», в пространственной структуре которого пространство города отгорожено стеной, в Федор-Кузмичске наблюдаются другие преграды – густые дремучие леса, населенные голубчиками, а на южной стороне – чеченами. За персонажами постоянно наблюдает некое мифическое существо – Кысь. Отчужденность от окружающей действительности, неполнота восприятия жизни связаны с необъяснимым страхом перед невиданным существом.

Один из центральных персонажей – *Бенедикт*. Это невольный продолжатель прежнего общественного устройства, но, тем не менее, порождение новой эпохи. Его отличает отсутствие во внешности черт последствий взрыва.

Его мать Полина Михайловна, одна из "бывших". После ее смерти ("бывшие" хоть и живут веками, но все-таки могут умереть) Бенедикт берет друга своей матери, другого "бывшего" по имени Никита Иванович. Бенедикт работает переписчиком старых книг. Однажды Бенедикту везет, и

он женится на Оленьке - душелюбе, дочери местного "мужлана" Кудеяра Кудеяровича. Тогда размеренной жизни Бенедикта приходит конец, она начинает сильно меняться.

В представлении Бенедикта жизнь до взрыва, о которой ему рассказывает мать, относящаяся к так называемым бывшим, то есть с «оневерсетецким абразаванием – это всего лишь сказка, интересная, забавная, занятная, но совершенно невероятная, фантастическая. Отец же, также относящийся к Прежним, с детских лет учил ребенка работать руками. К прошлой жизни относился негативно, запрещал жене вспоминать былую жизнь, а в случае нарушения запрета бил ее. Главное в жизни, по его мнению, уметь что-то делать руками: «Каменный топор изготовить – шутки ли? А он может. Избу срубить – срубит <...> Печь сложить умеет. Баньку спроворить <...> Умеет Бенедикт скорняжить, сыромятные ремешки из зайца резать, шапку сшить – ему все с руки » [Толстая 2001: 18].

Старые, то есть старопечатные книги, в новой жизни под запретом. Несмотря на то, что Бенедикт образован, то есть умеет читать, писать, о чем свидетельствует его должность писца в государственном учреждении, он кусками читает книги, на которые «ведется охота». Старые книги объявлены радиоактивными. Федор Кузьмич стер из памяти людей и из истории городка имена великих писателей и поэтов прошлого, а их произведения издает под собственным именем. Бенедикт же их переписывает. Обладая тягой к чтению, Бенедикт бессмысленно «поглощает» куски книг, совершенно не вникая в их содержание, не понимая их смысл, не видя в них ни образных средств – аллегорий и метафор, не угадывая переносного смысла многих слов. Исходя из сказанного, можно сделать вывод о том, что чтение его превращается просто в бессмысленный процесс, смысла которому нет.

« От зари роскошный холод
Проникает в сад, –
сочинил Федор Кузьмич.

Садов у нас, конечно, нету, это разве у мурзы какого, а что холодно – это да. Проникает. Валенки прохудились, нога снег слышит » [Толстая 2001: 48].

Амбивалентностью отмечено сознание Бенедикта, что связано с тем, что вследствие обученности матерью грамоте, он переписывает якобы написанные Федором Кузьмичом произведения. На самом же деле мечтой героя было стать истопником, так он считал, что данная должность способна ему дать власть над окружающими, чувство собственного превосходства.

Представители так называемых прежних – Никита Иваныч и Варвара Лукинишна – помогаю Бенедикту найти себя, выбрать единственно верный путь в жизни. Тем не менее, надежде, на то, что герой раскроет потайной смысл жизни, поймет важность и значимость литературы и искусства, не суждено сбыться. Его представление об окружающей действительности остается таким, каким его создал Федор Кузьмич.

Через весь роман проходит процесс становления главного героя как личности, представлены основные ключевые жизненные моменты – рождение, первая любовь, свадьба, а также полное одиночество и отграничение себя от окружающего общества, то есть до тяжелого, сложного выбора, который, тем не менее, следует сделать. Судьба целого города, народа живущего в нем, зависит от данного выбора.

Следует оговориться, что в начале романа читатель видит незначительность жизненного и социального положения Бенедикта. Толстая отмечает несколько точек так называемого «вознесения» героя, связанного, во-первых, связанное с имуществом, и, во-вторых, социальное. Читатель, соответственно, ждет третьего «вознесения» – духовного, но за ним следует только «падение», однако, его Бенедикт совершенно не замечает. Таким образом, можно сделать вывод, что сознание героя настолько ограничено, что он не способен к обновлению, к прозрению.

Со временем, предав и отправив на казнь своего друга – Никиту Иваныча, при помощи тестя расправившись с тираном – Федором

Кузьмичом, Бенедикт становится Санитаром. Причина тому – неумная жажда к чтению. Все указанные действия героя обусловлены стремлением получить очередные книги и прочесть их.

В руках не тех людей книга превращается в бессмысленную вещь, о чем и свидетельствует образ Бенедикта.

Близким товарищем Бенедикта выступает в произведении *Никита Иваныч*, выполняя также и роль наставника. Этот герой был рожден после взрыва, поэтому причисляется к «прежним»: «Он в Препрежее Время, до Взрыва, совсем стариком был, кашлял, помирать собирался. Это он матушке любил рассказывать, по сту раз повторял, вроде как гордился. А тут, – говорил, – это хозяйство как жахнет – и вот он я. И живу, – говорил, – и помирать, голубчики, решительно не намерен. И не уговаривайте» [Толстая 2001: 26].

Получив после взрыва способность своим дыханием создавать огонь, он оказался самым нужным жителем городка, поскольку люди так и не научились добывать себе огонь. Он работает истопником, тем самым спасая поселение от гибели. С теми, кто родился после взрыва, герой не поддерживает контакты, так как эти группы людей не способны понимать друг друга. Никита Иваныч очень умен, образован. Те, кто назван Толстой «голубчиками», не понимают его желание вернуть старые традиции, возродить культурное прошлое городка: «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». Спросишь: Никита Иваныч, вы чего? А он: чтоб память была. Пока, говорит, я жив, а я, говорит, как видишь, жив всегда, желаю внести свой посильный вклад в восстановление культуры. Глядишь, говорит, через тыщу-другую лет вы, наконец, вступите на цивилизованный путь развития, язвы вас в душу, свет знания развеет беспробудную тьму вашего невежества, о народ жестоковыйный, и бальзам просвещения

прольется на заскорузлые ваши нравы, пути и привычки» [Толстая 2001: 28]. Этими действиями герой пытается сохранить память о прошлом.

Являясь тонким ценителем и знатоком поэзии. Никита Иваныч пытается объяснить ее предназначение людям, но наталкивается на глухую стену непонимания, поскольку жители не способны пойти по истинному пути, понять искусство и литературу, у них отсутствует какая-либо мораль. Герой искренне рад появлению в городе памятника А.С. Пушкину.

Не только «голубчики, но и Бенедикт не способен понять Никиту Иваныча. Такого рода герои относятся к памятнику Пушкину только лишь как к столбу, привязывая к нему веревку, чтобы повесить выстиранные вещи просушиться. Со временем тропинка к памятнику зарастает укропом.

Нельзя назвать Никиту Иваныча деятельным героем, так как все его стремления сводятся лишь к словам. Он ничего не предпринимает для воплощения своих желаний и планов в жизнь. Герой лишь устанавливает таблички с названиями улиц бывшей Москвы и на этом его деятельность останавливается. Мечты об электричестве и трубопроводе остаются лишь мечтами. Герой только разговаривает с народом и ничего не предпринимает. То есть можно сделать вывод, что одному человеку это не под силу.

В государственном учреждении служит писцом, переписывая книни, и **Варвара Лукинишна**. Толстая дает ее подробное описание: «А у Варвары Лукинишны тоже беда: 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». Но, несмотря на ужасную внешность, героиня обладает рядом положительных качеств, среди которых – ее образованность, богатый внутренний мир. Варвара Лукинишна пытается во всем разобраться самостоятельно. Она родилась после взрыва, однако ничего общего с так называемыми «нынешними» у нее нет. Одно из увлечений Варвары – интерес к прошлому. Также она любит читать стихи и старается понять значение встречающихся в них неизвестных слов: «– 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?» [Толстая 2001: 41].

Скрывая дома старопечатную книгу, Варвара Лукинишна сознательно идет на преступление, которое обосновано ее интересом к прошлому городка. Риск был огромен: люди, у которых находили такие книги, объявлялись «больными», за ними приезжали санитары на красных санях, увозя их якобы на лечения, после которого еще никто не вернулся назад. Но женщина осознавала всю опасность столь ценной для нее книги и сумела ее спрятать настолько хорошо, что даже после ее смерти Бенедикт так и не отыскал запрещенную рукопись.

С уверенностью можно сказать, что образ Варвары Лукинишны очень важен для описания общества в целом: какие бы нравы ни были у «нынешних», какие бы ценности ни были ими забыты, все равно в однородной массе подчиняющихся найдутся сильные личности, способные здраво оценивать все происходящее. Найдутся люди, которые смогут жить среди обычных «голубчиков» и не принимать их взгляды, хотя они будут готовы поделиться своими знаниями со своими близкими так же, как и Варвара Лукинишна пыталась открыть свою тайну Бенедикту, надеясь на то, что он поймет и оценит. Да, пускай таких людей мало, но количество не всегда имеет значение. Если в обществе есть хотя бы один такой человек, то можно верить, что будущее будет светлым.

В романе насчитывается большое количество действующих лиц, но тем не менее, мы согласимся с рядом критиков, утверждающих, что центральный персонаж произведения – это *Книга*. Постоянно и много читает главный герой Бенедикт, однако, его чтение лишено какого-то смысла, поскольку он читает бездумно, не понимая прочитанного. Он охвачен жаждой чтения, читает все без разбора, однако это не прибавляет ему эрудиции, интеллекта, поскольку его мысли убоги и в тексте романа перемешаны с возвышенными и гениальными фразами русских поэтов и писателей – Лермонтова, Блока, Цветаевой.

Оглавление книги представлено в виде древнерусского алфавита, то есть не названия глав, а буквы. Но это не настоящий алфавит, так как часть букв отсутствует, другие – перепутаны местами. В то же время это и не современный алфавит: опять же кое-каких букв нет, кое-какие лишние, а другие перепутаны местами. Сразу возникает вопрос: что хотела автор этим сказать?

Из этого можно сделать вывод о том, что содержание лишней раз доказывает, что книга о Слове, но странный порядок букв наталкивает на мысли об использовании слов в жизни и их значении. Здесь можно провести параллель с использованием книги в романе и предположить, что смысл книг и слов утрачен в сознаниях людей ровно так же, как и утрачены некоторые буквы алфавита, и что многое из написанного воспринимается людьми неправильно, о чем и говорят буквы, переставленные местами.

Роман написан разговорным стилем, в нем народная, ругательная лексика, сочетающаяся с высоким, поэтическим стилем:

«...Фонарщик был должен зажечь,
да фонарщик вот спит,
Фонарщик вот спит, моя радость,
а я ни при чем...

В спальней горнице стук да бряк: Оленька с Терентием Петровичем в домино играют, смеются. В другое время ворвался бы в горницу, как лютый смерч, Терентию рыло бы наквасил, зубов поубавил, выбил из семейных покоев пинками; Оленьке бы тоже звездюлей навесил» [Толстая 2001: 271].

Любите Слово! Создается впечатление, что каждая страница романа восклицает это. Нельзя засорять наш великий, красивый язык бездумными цитатами, обрывками фразеологизмов и ругательной лексикой: «Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь!» [Толстая 2001: 221].

Одним из самых загадочных существ в книге, несомненно, является *Кысь*. Кто это, никто не знает, но в народе много слухов ходит об этом

существо: «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» [Там же: 7].

Никто никогда Кысь не видел, но страх перед ней буквально управляет людьми: они постоянно чувствуют на себе ее взгляд, а ночами слышат леденящий кровь крик этого животного: «...и северные леса представляются, пустынные, темные, непроходимые, и качаются ветки северных деревьев, и качается на ветках, – вверх-вниз, – 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!» [Толстая 2001: 55-56].

Неосознанный страх, управляющий людьми. Кошмарный сон наяву, не позволяющий выходить за пределы города. А может, еще один способ управления чужим умом? Стоит прислушаться к мнению Никиты Иваныча, уверенного, что кыси не существует вовсе.

Проанализировав мифический образ Кыси, мы пришли к выводу, что она является свидетельством страха людей перед окружающим их внешним миром. Городок не отделен от других поселений, нет никаких стен, заборов, но, тем не менее, люди пребывают в постоянном страхе и ужасе перед неизведанным, невиданным существом

Таким образом, роман способствует формированию новому взгляду на мир, на окружающую действительность. Т. Толстая очертила круг вопросов, остающихся злободневными и актуальными в любую эпоху, важные для любого времени.

ГЛАВА II.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНА Т. ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

2.1. Понятие интертекстуальности как категории художественного мышления

Постмодернистское искусство принято считать цитатным, ту же характеристику обычно получает и постмодернистский литературный текст, а так же способ мышления автора. Интертекстуальность, неотъемлемая часть постмодернистской поэтики, является приёмом создания художественных структур и инструментом анализа. В формировании теории интертекстуальности особое значение имеет концепция «чужого слова» М. Бахтина, в соответствии с которой «познавательный-этический момент содержания», необходимый для художественного произведения, берется авторами-творцами не только из «мира познания и этической действительности поступка», а при взаимодействии с предшествующей и современной литературой, создавая некий «диалог» [Бахтин 1975: 35]. Говоря об интертекстуальности, в первую очередь подразумевается присутствие в новом тексте элементов предшествующих художественных текстов.

Проблема чужого слова впервые обозначилась в работе М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». В ней была отмечена связь с диалогическими отношениями: «Путем абсолютного разыгрывания между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор становится рядом с героем, и их отношения диалогизируются» [Бахтин 1963: 136-146]. При создании художественного произведения происходит взаимодействие между авторами-творцами с одной стороны, и, с другой стороны, предшествующей и современной литературой. Такое взаимодействие создает диалог, предполагающий понимание и интерпретацию художественного произведения. И здесь главную роль будет

играть восприятие – потому как понимание всегда индивидуально, оно предполагает многовариантность и субъективность. Важно также отметить, что в диалоге встречаются люди, а не тексты. Таким образом, понятие диалога становится шире, чем понятие интертекстуальности.

Диалогические связи между произведениями существуют до и после каждого текста. Эта проблема и заставляет рассматривать текст в «пересекающемся поле многих семантических систем, многих «языков», и принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным перемещением семантических единиц. В тексте идет полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации картины мира» [Бахтин 1963: 136-146]. Они не ограничиваются взаимодействием двух или более субъектов, а существуют между народами, культурами, шире – эпохами, следовательно, необходимо принимать во внимание требование времени и ориентироваться на меру и качество ценностных систем народов в укладе их жизни и культуры. На этом и строили свои концепции М. Бахтин [Бахтин 1963; Бахтин 1975], Ю. Лотман [Лотман 1992] и др. В аспектах культуры и общения невозможно представить текст как монологический и как изолированный. По мнению М. Бахтина, монологизм присущ наукам точным, требующим точного знания, и является завершающим, овеществляющим. Диалогизм присущ наукам гуманитарным, ибо монологизм заглушает голос другого сознания. Диалогичность, по его мнению, предполагает открытость сознания и поведения человека в окружающей реальности, его готовность к общению на равных, дар живого отклика на позиции других людей. Существуют различные виды диалога. В разновидности диалога автор-читатель, читателю приходится преодолевать «чуждость чужого» и прояснять для себя истину, исходящую от автора, принимать его убеждения, взгляды, опыт. Изначально теория диалога была разработана Бахтиным относительно к истине, затрагивала сознание, язык, речевые жанры, она так или иначе была направлена на узнавание того, что должно было быть узнано. В схеме автор-текст-читатель предполагается

читатель исторический, для которого известны ранние коды диалога, и который может при принятии смысла произведения не только обогатить свой опыт, но и внести элементы собственного воззрения на мир.

Таким образом, важным понятием при рассмотрении диалогических отношений становится «понимание» – соотнесение одного текста с другим и переосмысление в новом контексте. В процессе развития диалога все смыслы будут меняться. Бахтиным отрицается существование первого и последнего слова, границ диалогического контекста. Все смыслы, даже «рожденные в диалоге прошедших веков», никогда не могут быть завершенными, конечными.

Идеи М.М. Бахтина нашли свое продолжение и развитие в трудах Ю.М. Лотмана и его школы. Ю.М. Лотман выдвигает идею памяти культуры, причем взаимодействие памяти культуры и ее саморефлексии «строится как постоянный диалог», при котором «некоторые тексты из хронологически более ранних пластов вносятся в культуру, взаимодействуя с её современными механизмами» [Лотман 1992: 148].

Термин «интертекст» появился в рамках французского постструктурализма. Создателем термина является Ю. Кристева, которая утверждает, что «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста» и «тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [Кристева 1995: 98].

Основой для формирования интертекстуальности послужила теория диалога М.М. Бахтина. При создании художественного произведения происходит взаимодействие между «авторами-творцами» и предшествующей и современной литературой, в результате чего появляется диалог. Важным понятием при рассмотрении диалогических отношений становится «понимание» – соотнесение одного текста с другими и переосмысление в новом контексте. В процессе развития диалога все смыслы будут меняться.

Бахтиным отрицается существование первого и последнего слова, границ диалогического контекста. Все смыслы, даже «рожденные в диалоге прошедших веков», никогда не могут быть завершенными, конечными.

Концепция М. Бахтина является одним из трех источников теории интертекстуальности, наряду с теорией анаграмм Ф. де Соссюра и научных взглядов Ю. Тынянова.

Ю. Тынянов [Тынянов 1977] разрабатывал проблему интертекста в свете изучения пародии, в которой видел фундаментальный принцип обновления художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов. Пародия выступает как двуплановый текст, сквозь который виден текст-предшественник. Весь смысл пародии возникает при ее «соотнесении с предшествующей традицией, которая обязательно включается в чтение пародического текста» [Пономарева 2007: 160].

Как в зарубежном, так и в отечественном литературоведении не существует четкого определения интертекстуальности. Обозначились два подхода к изучению данного явления: широкий и узкий.

В широком плане интертекстуальность понимается как универсальное свойство текста (текстуальности) вообще. Широкий подход к интертекстуальности, разрабатываемый прежде всего в рамках семиотики, освещен в работах Р. Барта [Барт 1994], Ю. Кристевой [Кристева 1995], Ю.М. Лотмана [Лотман 1992] и др. Этот подход предполагает рассмотрение всякого текста как интертекста. В соответствии с таким пониманием, предтекстом каждого отдельного произведения являются все конкретные предшествующие тексты и лежащие в их основе общие коды и смысловые системы. Между новым создаваемым текстом и предшествующим «чужим» существует общее интертекстуальное пространство, включающее в себя весь культурно-исторический опыт личности.

В соответствии с более узким подходом интертекстуальность обозначает не свойство текстов, а особое качество лишь определенных текстов (или типов текста). В этом случае под интертекстуальностью

понимаются такие диалогические отношения, при которых один текст содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам. При этом не только автор намеренно и осознанно включает в свой текст в его диалогической соотнесенности. Данная трактовка интертекстуальности получила реализацию в исследованиях Н.А. Фатеевой (1998), которая различает две стороны интертекстуальности: читательскую (исследовательскую) и авторскую. «Читатель ориентирует себя на более углубленное понимание текста, распознавание его за счет установления многомерных связей с другими текстами» [Фатеева 1988: 29]. Для автора интертекстуальность – это способ создания собственного текста и реализация своего поэтического «Я» посредством сложной системы отношений с текстами других авторов.

Рождение текста невозможно без опоры на уже существующие тексты. Н.А. Кузьмина не соглашается с постмодернистской трактовкой любого текста как «коллажа цитат», в котором новое возникает лишь за счет перекомбинаций» [Кузьмина 2004: 127]. Это онтологическое свойство любого текста (прежде всего художественного), определяющее его «вписанность» в процесс литературной эволюции, Н.А. Кузьмина называет интертекстуальностью.

В.Е. Чернявская рассматривает интертекстуальность, в первую очередь, как «*открытость текста*, которая может реализоваться по отношению к другим текстам, к адресату, смыслов и частей одного и того же текста друг другу» [Чернявская 2009: 238]. Общим же для всех служит постулат: всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты. Наиболее продуктивным при исследовании романа Т. Толстой «Кысь», как нам представляется, является узкий подход.

Из этого можно сделать вывод о том, что всякий текст является реакцией на предшествующие тексты.

Интертекстуальные связи в литературном тексте представляют собой разветвленную систему. Классифицировать, определить основные

структурные особенности этой системы пытались многие исследователи. К примеру, классификация Н.А. Фатеевой охватывает многообразие интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественных текстах, где можно выделить:

- 1) собственно интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте» (цитаты, аллюзии, цитонные тексты);
- 2) архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов;
- 3) гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого [Фатеева 1998: 32].

2.2. Интертекстуальные связи в романе

Роман Т. Толстой «Кысь», написанный в стиле постмодернистской поэтики, является таким текстом, который содержит конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам.

Т. Толстая, также как и многие другие писатели-постмодернисты, в своем произведении уделяет большое внимание мифологической стороне романа.

О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997], изучая происхождение фольклорного и литературного сюжета, связала генезис некоторых элементов поэтики художественного текста с возникновением искусства из древних мифологических представлений. Литературный сюжет, по определению Фрейденберг, соотносится не с жизнью, если под ней понимать историческую и бытовую конкретику эпохи, а с представлениями людей о ней, уходящими корнями в архаический миф. Произведение искусства, таким образом, оказывается не первичной моделью действительности, а вторичной, так как художественно моделирует не мир предметов и явлений действительности, а реальность человеческого сознания.

Миф – специфически человеческий способ творения (моделирования), освоения и познания реальности, некий универсальный образ мира, с которым связаны все другие формы человеческого бытия.

Роман «Кысь» является авторской оригинальной мифологической структурой. В этом произведении присутствует не только традиционный миф, но и современный – «неомиф», под которым понимается «сознательное конструирование произведений, структурно и содержательно отождествленных с мифом, а также ироническое его использование» [Пономарева 2007: 164]. В романе «Кысь» представлены различные виды мифов:

1) *Архетипические* (о создании мира, объясняют его причинность). Вопросы, вечные предпосылки мифологии, повторяющиеся по кругу: «Да и что мы про жизнь знаем? Ежели подумать? Кто ей велел быть, жизни-то? Отчего солнце по небу катится, отчего мышь шебуршит, деревья кверху тянутся, русалка в реке плещет, ветер цветами пахнет, человек человека палкой по голове бьет? Отчего другой раз и бить неохота, а тянет словно уйти куда, летом, без дорог, без путей, туда, на восход солнца, где травы светлые по плечи, где синие реки играют, а над реками мухи золотые толкутся, неведомы деревья ветви до воды свесили, а на тех ветвях, слышь, белым-белая Княжья Птица — Паули» [Толстая 2001: 56].

День и ночь: «Есть большая река, отсюда пешего ходу три года. В той реке живёт рыба – голубое перо. 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» [Там же: 9-10].

Зима, снег: «Зачем бы зима, когда лето куда слаще. Видно, за грехи наши». «На севере стоит дерево вышиной до самых туч. Само чёрное, корявое, а цветики на нём белые, махонькие, как соринки. На дереве мороз живёт, сам старый, борода за кушак заткнута. Вот как к зиме дело, как куры в стаи собьются да на юг двинутся, так мороз за дело примется: с ветки на ветку перепрыгивает, бьёт 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» (Там же: 10).

2) *Тотемный миф* (в основе лежат представления о фантастическом сверхъестественном родстве между определённой группой людей (родом или др.) и т.н. тотемами – видами животных и растений (реже – явлениями природы или неодушевлёнными предметами).

Мышь – как краеугольный камень счастливого бытия. Настала эпоха мышшиной фауны, «Мыши – наша опора» – лозунг жителей «города будущего»: и колбаска из мышшатишки, и сальце для свечек мышшиное, и испечешь их, и зажаришь, и обменяешь. Как указано в тексте романа, «мышшь – она другое дело, ее – вон, всюду полно, каждый день она свежая, наловил, ежели время есть, и меняй ты себе на здоровье, да ради Господа, – кто тебе слово скажет? И с покойником ее в гроб кладут вместе с домашним скарбом, и невесте связку подарить не возбраняется» [Там же: 88].

3) *Миф о культурном герое* (персонажи, которые добывают или создают предметы культуры).

Здесь таким персонажем является Федор Кузьмич, хранителя памяти, гармонии, тепла и света: «А принёс огонь людям Фёдор Кузьмич, слава ему. С неба свёл, топнул ножкой – и на том месте земля и загорись ясным пламенем». Фёдор Кузьмич приравнивается Прометею. «Кто сани измыслил? Фёдор Кузьмич. Кто колесо из дерева резать догадался? Фёдор Кузьмич. Научил каменные шарики долбить, мышшей ловить да суп варить. Научил бересту рвать, книги шить, из болотной ржави чернила варить, палочки для письма расщеплять...» [Толстая 2001: 19].

4) *Эсхатологический миф* (о конце света) – составляет антитезу мифу космогоническому. Это миф о конце, за которым обязательно последует начало, новая жизнь. Так и в романе Т. Толстой: мир, возникший после Взрыва, пройдя заданную траекторию круга, подходя к точке замыкания, должен обнаружить признак разрушения, этот миф амбивалентен: в нем космос и хаос, жизнь и смерть смыкаются. «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» [Там же 2001: 9].

5) *Астральные мифы (о звёздах и планетах).*

Небо, звёзды: «небо, чернее черного, а по небу, узором, голубоватые пятнышки звезд, то гуще, то слабее, словно бы дышат, пошевеливаются, словно бы тоже задыхаются, ежатся, хотят оторваться, а не могут, намертво приколочены к черной небесной крышке, накрепко прибиты, не сдвинутся. 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» [Толстая 2001: 71].

Интертекстуальность романа «Кысь» проявляется и в его апелляции к жанрам народного словесного творчества. Роман Т. Толстой представляет собой «энциклопедию фольклора»: сказки, заговоры, сказания, песни. Толстая создает особый сказочный мир. В тексте присутствуют различные виды фольклорного цитирования: образный, прямое цитирование, переделка фольклорного текста.

В тексте романа пересказаны сюжеты нескольких известных русских народных сказок: «Колобок», «Курочка Ряба», «Репка» с целью переосмысления и применения к реальной жизни Федор-Кузьмичска.

Главная особенность этого мира в том, что фантастичное здесь плавно переходит в естественное, при этом, правда, теряя символ «чуда». Чудом же здесь является естественное для читателя. К примеру, в романе «необычные» куры Анфисы Терентьевны были задушены жителями Федоро-Кузьмичска, хотя читатель понимает, что они-то были совершенно нормальны. Фантастические начала, переплетенные с реальностью в «Кыси», напоминают «Мастера и Маргариту» Булгакова, где мир реальный не отделен от мира фантастического, они – единое целое.

Один из таких легендарных образов – страшная *Кысь*, рассказ о которой создан как народная легенда, например, можно сравнить страшные рассказы о леших, водяных и прочей нечисти, которой изобилует русский фольклор: «В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь!» [Толстая 2001: 71].

Если же говорить о значении этого образа, некоторые исследователи считают, что *Кысь* – это сочетание всех низменных инстинктов в человеческой душе. Другие говорят, что *Кысь* – прообраз русской мятущейся души, которая вечно ставит перед собой вопросы и вечно ищет на них ответы. Не случайно именно в минуты, когда Бенедикт начинает задумываться о смысле бытия, ему кажется, будто к нему подкрадывается *Кысь*. Наверное, *Кысь* – что-то среднее между прообразом вечной русской тоски (а *Кысь* кричит в романе очень тоскливо, грустно) и человеческим невежеством.

Другой, не менее важный для романа образ – белая *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. И никому из людей от той белой птицы отродясь никакого вреда не бывало, нет и не будет. Аминь» [Толстая 2001: 56-57].

Их образы как будто остаются за рамками основного сюжетного повествования, но упоминаются настолько часто, что можно понять: «*Кысь* является нематериализованным воплощением бессознательных человеческих страхов, а *Княжья Птица Паулин* – отображением их надежд и подсознательной жажды красоты жизни» [Иванова 2001: 14].

В результате Взрыва повредился сам язык, пропала грамотность, все слова с абстрактным значением и иноземного происхождения искажены. В

Федоре-Кузьмичске бытуют древние мифологические представления о мире (вера в лешего, русалку, лыко заговоренное, Рыло, поэтический миф о Княжьей Птице Паулин).

Роман «Кысь» отчасти создан по мотивам устного народного творчества. Традиционным для волшебной сказки является мотив запрета, его нарушение непременно ведет за собой кару. В романе – это запрет на хранение и чтение печатных книг, якобы зараженных радиацией и опасных для жизни. Мотив выгодной женитьбы превалирует в русских народных сказках – принцесса и полцарства в придачу. В нашем случае это красавица Оленька – дочь Главного санитаря, «грозного Кудеяра Кудеярыча», у которого «когти на ногах», что вызывает аллюзию на образы чудовищ из русских сказок.

Цитирование фольклорного текста – элемент создания особого стиля романа. Авторское переосмысление фольклорных образов, мотивов и сюжетов помогает раскрыть глубину поэтики произведения.

Одним из самых заметных семантических приемов в произведении становится прием аллюзии.

Аллюзии, встречающиеся в тексте романа, чаще всего неатрибутированные. По своей внутренней структуре построения межтекстового отношения они лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом. Такова реплика Никиты Иваныча: «Но слово, начертанное в них, тверже меди и долговечней пирамид».

В данной строке присутствует не один предтекст: в первой части фигурируют элементы стихотворения М. Цветаевой «В черном небе – слова начертаны» из цикла «Версты II», вторая – отсылает к нескольким авторам. В стихотворении М.В. Ломоносова находим: «Я знак бессмертия себе воздвигнул / Превыше пирамид и крепче меди».

В «Памятнике» Г. Державина присутствуют следующие строки: «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный / Металлов тверже он и выше пирамид».

У Т. Толстой встречается заимствование, при котором частицы прецедентного текста рассредоточены по целой странице. Это цитата из романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Бенедикт узнает о хранящихся у людей старопечатных книгах. «Открытие» Варвары Лукинишны приводит его в смятение и наполняет сознание беспорядочными мыслями: «Переглядываются: у них, может, тоже старая книга под лежанкой припрятана...Двери закроем и достанем... Почитаем... Страх какой!» [Толстая 2001: 124].

Большое внимание Т. Толстая уделяет номинативной аллюзии, которая несет в себе информацию о литературных, исторических и политических эпохах и персонажах. Слово в современном тексте «не может пониматься отдельно, оторвано от всей предыдущей культурной традиции, оно в самом себе несет связь с предшествующими текстами» [Кузьмина 2004: 170]. Аллюзии, заключенные в именах героев и в нарицательных словах, служат средством связи романа с другими текстами, расширяют рамки произведения, позволяют глубже посмотреть на проблему.

Так, имя главного героя перекликается с именем героя романа Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». С самого начала романа осведомленный читатель, увидев, что главного героя зовут *Бенедикт*, пытается сравнить его с Венечкой Ерофеевым, но, вчитываясь, видит, что общего между ними нет. Наоборот, это, скорее всего, противоположные герои. Венечка – человек спившийся, но имеющий за своими плечами огромный запас культурных, литературных, исторических знаний. Его пьянка – это своего рода протест против общества, государства, несогласие быть таким, как все. Для Венечки живы вечные ценности: любовь, вера, чистота, невинность и др. – все то, что воспевалось в русской литературе до революции. Бенедикта же, напротив, вполне устраивает окружающее его общество, на наших глазах происходит его карьерный рост от писца до «Зам-по-обороне и по морским и окиянским делам». Главный герой романа не чувствует угрызений совести за совершенные им убийства. Он тоже

превозносит литературу, жертвуя всем ради книг, убив, предав. Это уже что-то другое, слепое бесчеловечное чувство, поклонение тому, что тебе малознакомо. Бенедикт смешивает самые разные тексты, тем самым он является постмодернистом. Но Бенедикт не усвоил духовный опыт русской литературы, он прошелся по верхам. Можно сказать, что он стал последним героем постмодернизма. Знаменитый хвостик Бенедикта тоже будет аллюзией. Связь Бенедикта с собакой намекает нам на другого героя русской литературы – Шарикова. Не случайно, «ампутация» хвостика, как операция в «Собачьем сердце», лишила героя простоты и доброты, он приобрел наглость и уверенность булгаковского героя.

Следующая, не менее интересная аллюзия возникает в имени жены Бенедикта *Оленьки*. Это явный намек на пушкинскую Ольгу в «Евгении Онегине». Её особенностями являются ее женская природа, отсутствие интереса ко всему, что выходит за рамки быта. Она красива, но глупа, живет интересами мужчины (например, «Душечка» А.П. Чехова). В первоначальном восприятии Бенедикта Оленька обманывает наши ожидания, связанные с ее именем (как и Ольга Ильинская из «Обломова»): она таинственна, загадочна, но с замужеством весь этот ореол стирается и перед нами возникает образ женщины-самки.

Аллюзия содержится и в имени *Никиты Иваныча*. Его способность добывать огонь – отсылка к Прометею и к сказочным огнедышащим драконам.

Аллюзии возникают и в имени Главного санитаря *Кудеяр Кудеярыча*. Кудеяр – имя былинного героя. Титло Кудеяр Кудеярыча насыщено аллюзиями: «Кудеяр-паша, Генеральный Санитар и Народный Любимец, жизнь, здоровье, сила, Теофраст Бомбаст Парацельс-и-Мария-и-Санчес-и-Хименес Вольфганг Амадей Авиценна Хеопс фон Гугингейм» [Толстая 2001: 302]. Здесь соединяются не только имена конкретных известных людей (Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм Парацельс – немецкий врач и естествоиспытатель, живший в середине века; Вольфганг Амадей

Моцарт – знаменитый композитор; фараон Хеопс), но и недвусмыслен намек на Иосифа Виссарионыча Сталина, которого называли гениальным отцом народов.

Имя *Федора Кузьмича* также перекликается, но уже не с литературными произведениями, а с историческими фактами и вымыслами. Так, существует легенда, что император Александр Первый по пути в Тагонрог не умер, а переоделся в старца и под именем Федор Кузьмич дожил до старости. Еще несколько ассоциаций с именем этого героя возникает при прочтении его титла: «Вот как я есть Федор Кузьмич Каблуков, слава мне, Набольший Мурза, долгих лет мне жизни, Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плтоник, и как я есть в непрестанной об людях заботе, приказываю...» [Толстая 2001: 108].

Аллюзии есть не только в именах собственных, но и в нарицательных: «Есть у нас малые мурзы, а Федор Кузьмич, – слава ему, – Набольший Мурза, долгих лет ему жизни».

Так, в обозначении начальников словом «мурза» заключена литературная аллюзия. В словаре значение этого слова определено так: «Мурза (тюрк., от перс. «мирза») – титул феодальной знати в Астраханском, Казанском, Касимовском, Крымском и Сибирском ханствах и в Ногайской орде» [БСЭ, т. 17].

Богато аллюзиями слово «санитары»: «И в санях – санитары, не к ночи будь помянуты. Скачут они в красных балахонах, на месте глаз – прорези сделаны, и лиц не видать, тьфу, тьфу, тьфу» [Там же: 44-45].

Эта слово содержит отсылки и к историческим, и к литературным фактам. В сознании читателя санитары в большей мере ассоциируются со служащими психбольницы. Также можно провести параллель со служащими органов ГПУ, забиравшими на «лечение» людей, чем-то провинившихся перед властью. Возможен намек и на любые карательные группы людей: палачи, инквизиция, опричники и др. Главная тема этого слова: «лечащие болезнь», поэтому для лучшего понимания смысла слова нужно обратиться к

значению слова «*Болезнь*»: «Горло першит или голову ломит – это не *Болезнь*, боже упаси, боже упаси. Палец переломил или глаз подбил – тоже не *Болезнь*, боже упаси, боже упаси... А какая он, та *Болезнь*, и когда придет, и что тогда будет – никому не ведомо» [Толстая 2001: 33].

С уверенностью можно сказать, что несомненны семантические расхождения с общеязыковым значением слова «*болезнь*». В романе слово «*Болезнь*» близко по своему значению словарному переносному, но имеет отличия (кроме написания с заглавной буквы). *Болезнь* в романе – это хранение старопечатных книг, а следовательно, свободомыслие (тот, кто не видел этих книг, не узнает, что все написанное в «*книжицах*» – самый настоящий плагиат, а не творчество великого Федор-Кузьмича). Все это подрывает авторитет власти, значит, нужно всех, кто видел эти книги, увозить на «*лечение*». Аллюзия в этом слове историческая – это 30-е годы прошлого века, когда по ночам представители КГБ могли приехать на своем легендарном черном воронке (романная аналогия – красные сани) практически в любой дом, произвести обыск (в романе: «*изъятие*») и увести человека на допрос («*лечение*»), причем, как и в романе, домой уже, как правило, никто не возвращался.

Простых горожан, населяющих Федор-Кузьмичск, называют «*голубчиками*». В этом слове заключается намек на официальное обращение к населению СССР: «*товарищи*». Над становлением казенным слова, передающего личное, теплое отношение субъекта речи, и иронизирует Толстая.

В слове «*Прежние*» («*Небось из Прежних, поговору чую*») возникает культурно-историческая аллюзия, это намек на тех людей, к кругу которых принадлежала Татьяна Толстая. Это интеллигенция, сохранившая связь с русской дореволюционной культурой, почитающая общечеловеческие ценности, не принимающая жестокость, бесчеловечность советской власти.

Название другой группы людей, населяющих роман, также представляет интерес. «*Перерожденцы*» занимают самое низкое положение в

социальной лестнице, их используют вместо лошадей: «а в сани перерожденец запряжен, бежит, валенками топчет, сам бледный, взмыленный, язык наружу. Домчит до рабочей избы и встанет как вкопанный, на все четыре ноги, только мохнатые бока ходуном ходят: хы-хы, хы-хы» [Толстая 2001: 6].

Возникает отсылка к роману А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»: «Сани и телегу тянут не лошади, а люди – тоже есть слово «*вридло*» (временно исполняющий должность лошади)». Также возникает аллюзия на устаревшее сейчас значение этого слова: «тот, кто идейно, политически, морально переродился, изменил передовым взглядам, революционному мировоззрению», как раз такие люди и оказывались в лагерях.

Особый интерес привлекает литературная аллюзия, содержащаяся в слове «*дубельт*», в ней содержатся размышления автора о творчестве, таланте: « – Дубельт? – спросил Бенедикт. – Кто?!?! Старик заругался, заплевался брызгами, глазенки засверкали; чего взбеленился – не пояснил. Красный стал, надулся как свеклец: – Пушкин это! Пушкин! Будущий!...» [Там же: 143-144].

Дубельт – это фамилия цензора Пушкина, который известен как свирепый гонитель русской литературы: требовал недопущения к печати сочинений А.С. Пушкина. То, что статую Пушкина делают из дерева под названием «дубельт» подчеркивает связь в русской культуре творчества и гонений, запретов. Это творчество «вопреки».

Таким образом, аллюзии, заключенные в именах героев и в нарицательных словах, служат средством связи романа с другими текстами, расширяют рамки произведения, позволяют глубже посмотреть на проблему, приоткрывают нам авторскую точку зрения, неявную в сказочной форме романа.

С уверенностью можно сказать, что выявление реминисценций и цитат необходимо для правильного прочтения текста, оно «обнаруживает скрытые

глубины в том, что казалось простым, позволяет «расшифровать» то, что казалось загадочным или даже бессмысленным» [Маркова 2005: 150].

Повествователь использует в своем произведении различные виды реминисценций. Безусловно, в романе «Кысь» они приобретают иное смысловое значение, но так или иначе рассчитаны на память и ассоциативное восприятие читателя.

Что касается героев романа, то обильное количество реминисценций с ее разновидностями преобладает в речи Прежнего населения и начинает расти у Бенедикта после прочтения им литературной классики. То же можно сказать и о повествователе: повышение его культурного уровня можно проследить по частоте использования в своей речи крылатых фраз и строк из известных произведений русских литературных классиков (А.С. Пушкин, М. Булгаков, М. Горький, Н.А. Островский). Среди них дословные реминисценции: из молитв: «...Отныне присно и во веки веков...», «...На веки веков, аминь»; из сочинений А.С. Пушкина: «...Глаголем жечь сердца людей...», «...Чего тебе надобно, старче?» и т.д.

Наличие в речи повествователя многочисленных реминисценций на произведения А.С. Пушкина свидетельствует о его начитанности, поэтическом вкусе и романтичности. Например, известные строки «Без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви» вызывают в памяти стихотворение А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье...».

Такие реминисценции дают понять читателю, что повествователь однозначно является современником, и у него существует определенная точка зрения на этот счет. Воспроизводятся самые различные элементы текста.

Примером реминисценций, как невольного воспроизведения автором знакомой фразовой или образной конструкции из других литературных произведений, служит следующая фраза: «С молчаливого согласия равнодушных как раз и творятся же злодейства» (намек на слова Б. Ясенского «Бойся равнодушных – они не убивают и не предают, но так с их

молчаливого согласия существуют на земле предательство и ложь»). Использование лексического повтора «думу думает», «рисунки рисует» и т.п. говорит, с одной стороны, о бедности языка повествователя, а с другой стороны, приводит к мысли о поэтическом характере повествователя, его языковом чутье и эрудированности.

Таким образом, межтекстовый диалог является определяющим фактором в формировании как смыслового поля, так и поэтики романа Т. Толстой «Кысь». Роман, являясь постмодернистским произведением, содержит вполне конкретные и явные отсылки к предшествующим текстам. Интертекстуальность является одной из важнейших категорий текста романа «Кысь», определяет художественное сознание автора, выступает универсальным способом построения постмодернистского текста, формирует его структуру и содержание, имеет специфические средства выражения.

С уверенностью можно сказать, что в романе Т. Толстой происходит «соединение традиционного мифа («древнейшее сказание») и современного существования мифа («неомифа»)» [Шафранская 2002: 37].

«Кысь» – это авторская интерпретация русского национального мифа, составными частями которого являются государственные праздники, традиции русского народа, литературное наследие нации, отдельно имя Пушкина.

«Кысь» представляет собой «энциклопедию фольклора». В тексте романа присутствуют различные виды фольклорного цитирования: структурный (герои делятся на две группы: представители реального «антимира» и фантастического «мира»), образный (Кысь – зло, Князь Птица Паулин – добро), прямое цитирование фольклорного произведения, переделка фольклорного текста, его осовременивание и пародирование. Основное функциональное свойство фольклорного интертекста – его комическое переосмысление. Главные герои «домысливают» сказочные сюжеты, дают новые интерпретации в контексте их современности, заново определяют жанр произведений.

Художественное пространство «Кыси» представляет собой плотный прецедентный текст, включающий в большей степени поэтические неатрибутированные цитаты, аллюзии и цитоны.

Преобразование и формирование смыслов авторского текста является основной функцией цитаты в романе Т. Толстой. Часто писательница точно воспроизводит фрагмент поэтического текста, полностью меняя смысловую нагрузку.

Незначительные изменения наблюдаются и в пунктуации цитируемого текста, что вносит в речь героев особую эмоциональность.

Аллюзии в тексте романа содержатся не только в текстовых отрывках, но и в отдельных словах. Номинативная аллюзия несет в себе информацию о литературных, исторических и политических эпохах и персонажах. Т. Толстая, уделяя большое внимание семантике, играет со словом, что отражается в переосмыслении цитат и придумывании нового значения.

С уверенностью можно сказать, что аллюзии, заключенные в именах героев и в нарицательных словах, служат средством связи романа с другими текстами, расширяют рамки произведения, позволяют глубже посмотреть на проблему.

Комическое переосмысление цитаты играет важную роль в раскрытии образа типичного человека из нового антиутопического общества, которому доступны старинные книги. В результате интерпретации Бенедиктом текстов художественной литературы становятся очевидными следующие характеристики героя: примитивность мышления, нежелание вдумываться в смысл очевидных утверждений, безрезультатное чтение огромного количества книг.

Исследование показало, что текст произведения глубоко интертекстуален. Особую роль в романе играют цитаты. Толстая использует выдержки из Библии, отрывки текстов песен, отрывки из русской классики. С помощью цитат поднимаются главные проблемы в романе, и в то же время

автор иронизирует, создаёт пародию, показывая тем самым несостоятельность попыток уничтожить слово и литературу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не случайно в литературоведении появился термин «женская проза». Это не просто произведения, написанные женщинами-писательницами, ибо в них присутствуют качества, объединяющие и В. Токареву, и Л. Петрушевскую, и Д. Рубину, и Л. Улицкую, и Т. Толстую и др.

«Женская проза» всегда занимала особое место в литературе. «Женский» взгляд на мир проявляется в том, что большое внимание уделяется таким понятиям, как дом, семья, верность, муж и жена, любовь, жизнь личная, индивидуальная, а не общественная. Зачастую герои, выстраивая свои отношения с внешним миром, должны прежде всего разобраться с отношением к самому себе, что говорит о глубоком психологизме «женской прозы».

«Женская проза» – это, можно сказать, и книги «о жизни». Чаще всего это бытовая история, сюжет, который может произойти за любимыми окнами. При этом важно то, что думают обо всем случившемся герои, какие уроки они, а вместе с ними и читатель, выносят, какова авторская позиция по отношению к своим героям. Поэтому «женскую прозу» можно определить как творчество, сконцентрированное на бытовой проблематике, но с частыми философскими отступлениями.

Герой «женской прозы» – герой мыслящий, размышляющий о смысле жизни; герой, лишенный гармоничной «формы личного существования»; герои «женской прозы» – простые люди.

В произведениях, относящихся к «женской прозе», обычно мы не столкнемся с пошлостью, штампованностью, клишированностью, так как в них – сама жизнь, уникальная и неповторимая.

Следовательно, к особенностям «женской прозы» можно отнести особенности исследования социально-психологических и нравственных координат современной жизни: отстраненность от злободневных политических страстей, внимание к глубинам частной жизни современного

человека. Душа конкретного, «маленького» человека для «женской прозы» не менее сложна и загадочна, чем глобальные катаклизмы эпохи. А также, круг общих вопросов, решаемых «женской прозой», – это проблемы отношений между человеком и окружающим его миром, механизмы оподления или сохранения нравственности.

В ходе выполнения дипломной работы нами была рассмотрена постмодернистская поэтика романа Татьяны Толстой «Кысь», жанрово-стилистические особенности и специфика интертекстуальности. Опираясь на мнения критиков и исследования самого текста, а так же используя теоретическую литературоведческую базу, мы пришли к следующим выводам.

Постмодернистская поэтика воплощается, прежде всего, в жанре, который представляет собой роман-антиутопию с ее отличительными признаками: 1) актуальная проблематика современной культуры, общества, экологии, так и не нашедшая своего разрешения. Роман становится романом-предостережением, предупреждающим об опасности, которая может ожидать, если проблемы так и не будут решены; 2) смещенность временных и пространственных структур; 3) широкое использование в тексте фантастики, гиперболы, гротеска, символов, аллегорий; 4) создан особый тип героя-бунтаря, бунт которого не нашел своего воплощения.

В стилистическом отношении роман сохранил ряд устоявшихся черт стилистики Толстой. Это сказочность, смешение фантазии и реальности, превращение культурных мифов в мифы культуры, игра с этими мифами, пародийность, ироничность. Она из главных особенностей романа «Кысь» – это его интертекстуальность. Она выражается и в выборе жанра – антиутопия, которая отсылает нас к другим подобным произведениям, в первую очередь к роману Е. Замятина «Мы», В. Войновича «Москва 2042», «О, дивный новый мир!» Хаксли, и «1984» Оруэлла, Рея Бредбери «457 градусов по Фарингейту». Также Татьяна Толстая апеллирует в своем романе к различным формам фольклора, будь то легенда, народная сказка. В романе

так же использована сказовая манера повествования. Текст содержит слова различных стилей и пластов языка: высокий стиль, нейтральный, разговорный, просторечия, речь сентиментальная, официозная на фоне стилизованного народного фольклорного языка. При этом роман содержит и слова современного русского языка, изуродованные и обезображенные корявыми нормами, а вернее, их отсутствием. Кроме того, текст изобилует авторскими неологизмами, отражающими процесс изменения слова и общества, который носит у Толстой негативное значение, хотя и отражает известный закон – все новое стремится занять место старого.

Особую роль в романе играют аллюзии и реминисценции. Текст романа практически построен на цитатах. Это и выдержки из Библии, и русские заговоры, и отрывки из русской классики, начиная от А.С. Пушкина и заканчивая С. Есениным, В. Маяковским, Серебряным веком и современностью. Таким образом, в романе охватываются все культурные пласты, т.е. выделяется Традиция культуры. С помощью цитат автор отсылает читателя к главным проблемам, поднимаемым в романе. Так же цитирование в контексте романа создает эффект пародии, иронии, показывая несостоятельность попыток уничтожить слово, литературу, традицию.

Взаимодействие романа Т. Толстой с фольклорными текстами осуществляется на различных уровнях: сюжетном, образном, мотивном, структурном. Цитирование фольклорных и литературных источников в художественном тексте «Кыси» «подвержено комическому переосмыслению, что указывает на особый характер диалогичности романа» [Пономарева 2008: 20]. Диалог не есть бессмысленное варьирование «чужого» текста. Диалог у Т. Толстой – это насмешка. Игровой, пародийно-иронический характер реминисценций ведет к разрушению господствующих в общественном и литературном сознании стереотипов. В центре процессов деканонизации и десакрализации находится образ Пушкина – знаковая фигура для российского читателя. Развенчание здесь достигается с помощью

постмодернистских приемов «панибратства», «осовременивания», «чтения в мыслях».

Повышенная степень интертекстуальности романа Т. Толстой приводит к насыщению текста знаками культуры, что позволяет выдвинуть на первый план культурную парадигму, а также поставить в новом аспекте проблему неразвитого мышления, неумения людей правильно и глубоко воспринять культурное наследие человечества.

Элементы «чужого» текста, с одной стороны, приводят к узнаванию, т.е. приближают изображенный мир далекого будущего к читателю. С другой стороны, будучи трансформированными, они вызывают эффект «остраннения», отдаляют объект от адресата. Попеременное действие разнонаправленных сил узнавания/остраннения создает ту динамику диалога, которая приводит к генерированию новых смысловых уровней.

Для популярного постмодернистского автора «Кысь» был действительно большим экспериментом, прежде всего лингвистическим, как выразился Лев Данилкин: «Кысь» – даже не стилизация под допушкинский язык; этот сказ – вполне оригинальная разработка ненавистного писательнице деградировавшего, туземного, нетронутого ни одной культурной инвестицией языка».

«Кысь» – это роман-антиутопия, мутировавший мир полного невежества в глубоком обрамлении русской народной сказки. Трудно представить, как живут "бывшие", которые смотрят, как все происходило после взрыва, и до сих пор помнят, как все было. Весь роман пронизан иронией и даже сарказмом. Временами мир, описанный толстым, кажется смешным, временами пугающим, но он, безусловно, заставляет задуматься.

Заслуживает внимания и необычный язык романа (который, впрочем, многих просто отталкивает). Все ее герои говорят на необычном диалекте, своеобразной «мешанине» устаревших и диалектных слов, а также неологизмов, придуманных самой Толстой. И только «бывшие» говорят на

знакомом нам русском языке, что делает их еще более отличными от других героев.

Таким образом, мы пришли к выводу, что роман Т. Толстой «Кысь» представляет собой антиутопическую фантазию, расположенный между «Бледным огнем» В. Набокова и «Заводным апельсином» Берджесса. Это блестяще изобретательное и мерцающее неоднозначное произведение искусства: рассказ о деградированном мире, который полон отголосков возвышенной литературы прошлого России; ухмыляющийся портрет человеческой бесчеловечности; дань уважения искусству в его суверенитете и беспомощности; видение прошлого как будущего, в котором будущее сейчас.

Можно с уверенностью сказать, что проза Т. Толстой, и в частности роман «Кысь», открыла новую страницу русской прозы, в которой явно обозначились стремление к «демифологизации реальности, раскрепощению человеческой фантазии и воображению, к полемике с мнимым народопоклонничеством и псевдодемократизмом» [Вахитова 1998: 446-447], что является убедительным свидетельством постмодернистской поэтики в ее русской форме.

Список использованной литературы

1. Баландина Н.В. Молчит ли автор о сущности бытия? О творчестве Т.Толстой // Русская речь. – 2002. – № 3. – С. 35-42.
2. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С.413-422.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 364 с.
5. Беньяш Е. Дунин сарафан (рецензия на роман Т. Толстой «Кысь») // Дружба народов. – 2001. – № 2. – С. 215-231.
6. Боровиков С. Татьянин день // Знамя. – 20003. – № 3. – С. 227-228.
7. Вайль П., Генис А. Городок в табакерке: Проза Т. Толстой // Звезда. – 1990. – 8. – С. 147-150.
8. Вахитова Т.В. Толстая // Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. словарь: в 2 ч. / Н.Н. Скатов. – М.: Просвещение, 1998. – Ч. 2. – С. 445-447.
9. Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – № 4. – С. 3-15.
10. Генис А. Рисунки на полях: Татьяна Толстая // Генис А. Иван петрович умер: Статьи расследования. – М.: НЛО, 1999. – С. 66-71.
11. Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 201 с.
12. Давыдова Т. Т. Роман Т. Толстой «Кысь» // Русская словесность. – 2002. – №6. – с. 25-30.
13. Ерохина М.В., Соловьева О.В. Семантические интерпретации в романе Т. Толстой «Кысь» [Электронный ресурс] // Материалы

- международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» // Режим доступа: [http://www.pspu.ru / liter 2005_shtml](http://www.pspu.ru/liter/2005_shtml).
14. Золотонос М. Татьянин день // Молодые о молодых: Сборник литературно-критических статей молодых критиков; Редкол.: В. Дементьев, Н. Машовец, И. Ростовцева, И. Слепнев. – М.: Молодая гвардия, 1984. – С. 27-39.
 15. Иванова Н. И птицу паулин изрубить на каклеты (рецензия на роман Т. Толстой «Кысь») // Знамя. – 2001. – № 3. – С. 12-15.
 16. Иванова Н. Точка зрения: О прозе последних лет. – М.: Сов. писатель, 1988. – 420 с.
 17. Кабанова О. Кысь, брысь, Русь (рецензия на роман Т. Толстой «Кысь») // Известия. – 2000. – 31 октября.
 18. Колядич Т.М. Т.Н. Толстая // Русская проза конца XX века / Т.М. Колядич. – М.: Академия, 2005. – С. 354-369
 19. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 9. – 1995. – №1. – С. 98-99.
 20. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
 21. Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия XX века. – М.: Онега, 1994. – 368 с.
 22. Латынина Ю.Л. Литературные истоки антиутопического жанра. Автореф. дис. на соиск. учен. ст. к. ф. н. – М., 1992. – 22 с.
 23. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Постмодернистская проза. Татьяна Толстая // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 т. – М.: Академия, 2003. – Т. 2. – С. 467-478.
 24. Липовецкий М. След Кыси. О романе «Кысь» Татьяны Толстой [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rodichenkov.ru/critic/tatiana_tolstaya/

- 25.Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ю.М. Лотман Избранные статьи. – Таллин: Александра, 1992. – С. 148-162.
- 26.Маркова Д.А. «Русский мир» Татьяны Толстой: Исторические и мифологические модели восприятия мира в романе «Кысь» // Свободная мысль – XXI. – 2005. – № 4. – С. 142-158.
- 27.Немзер А. Азбука как азбука. Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратин [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.guelmen.ru/slava/kis/nemzer.htm>.
- 28.Немзер А.С. Литературное сегодня: О русской прозе: 1990-е. – М.: НЛО, 1998. – 292 с.
- 29.Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск: Изд-во БГУ, 1998. – 342 с.
- 30.Ольшанский Д. Вышел роман Татьяны Толстой «Кысь» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://seven-days.ru/w3s.nsf/Archive/2000_234_life_text_olshanskii1.html
- 31.Парамонов Б. Застой как культурная форма: О Т. Толстой // Звезда. – 2000. – № 4. – С. 234-238.
- 32.Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.guelmen.ru/slava/kis/paramonov.htm>.
33. Пономарева О.А. «Диалогизм» романа «Кысь» Т. Толстой (фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты: Автореф. дис. на соиск. учен. ст. к. ф. н. – Майкоп, 2008. – 24 с.
- 34.Пономарева О.А. «Диалогизм» романа Т. Толстой «Кысь» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – №20 – С.160-165.
- 35.Пономарёва О.А. «Чужое слово» в романе Т. Толстой «Кысь» // Актуальные проблемы социогуманитарного знания. Сборник научных трудов. Выпуск XV. – М.: «Век книги – 3», 2006. – С. 163 – 165.

36. Попова И.М. Русская женская проза рубежа веков. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 100 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tstu.ru/education/elib/pdf/2008/popova-a.pdf>
37. Пронина А. Наследство цивилизации. О романе Т. Толстой «Кысь» // Русская словесность, 2002. – №6. – С.30-33.
38. Рабинович Е. Рецензия на роман Т. Толстой «Кысь» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk6/12.html>
39. Рубинштейн Л. Рецензия на роман Т. Толстой «Кысь» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2000/44/115903.html>
40. Руднев В. Постмодернизм // Руднев В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – С. 333-339.
41. Славникова О. Пушкин с маленькой буквы (рецензия на роман Т. Толстой «Кысь») // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 177-183.
42. Смирнов А.А. Современная русская проза (обзор): Постигание внутреннего мира человека: Т. Толстая // Русская литература XX века: Справочные материалы / Сост. А.А. Смирнов. – М.: Просвещение, 1995. – С. 366-369.
43. Степанян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. – 2001. – № 3. – С. 66-78.
44. Тарощина С. Тень на закате Интервью Т. Толстой // Литературная газета. – 1986. – 23 июля. – №30. – С. 7.
45. Толстая Т.Н. Кысь: Роман. – М.: Подкова, 2001. – 320 с.
46. Тух Б. Первая десятка современной русской литературы: Сб. очерков. – М.: Оникс 21 век, 2002. – 382 с.
47. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
48. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. АН Серия литературы и языка. – 1998. – №5. – С.25-38.

- 49.Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
- 50.Ханссон Й. Творчество Татьяны Толстой в контексте литературных течений XX-XXI вв. // XX век: проза, поэзия, критика. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 168-175.
- 51.Холодяков И. В. «Другая проза»: поиски, обретения, потери // Литература в школе. – 2003. – №1. – С. 36-40.
- 52.Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. – М.: Либроком, 2009. – 284 с.
- 53.Черняк М.А. Модель мира в современной антиутопии: Ю. Даниэль, В. Войнович, Л. Петрушевская, В. Маканин, Т. Толстаф, Д. Пригов // Черняк М.А. Современная русская литература. – СПб., М.: САГА: ФОРУМ, 2004. – С. 32-63.
- 54.Шафранская Э.Ф. Роман Т. Толстой «Кысь» глазами учителя и ученика: Мифологическая концепция романа // Русская словесность. – 2002. – № 1. – С. 36-41.
- 55.Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2007. – Вып. 2 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://main.isuct.ru/files/publ/vgf/2007/02/199.htm>
- 56.Шохина И.И. На перекрестке двух бездн: К урокам современной русской литературы в XI классе // Русская словесность. – 2003. – №5. – С. 23-29.
- 57.Щеглова Е. Человек страдающий: Категория человечности в современной прозе // Вопросы литературы. – 2001. – № 6. – С. 42-67.

Приложение

Методические рекомендации по изучению романа Т. Толстой «Кысь» в старших классах средней школы

Т. Толстая – русская писательница, телеведущая, публицист, писательница и публицистка из семьи Толстых, известная своей художественной литературой и «острыми очерками современной русской жизни». Толстая родилась в Ленинграде в семье писателей. Ее дед по отцовской линии Алексей Николаевич Толстой был пионером научной фантастики, а сын графа Николая Александровича Толстого (1849-1900) и Александра Леонтьевна Тургенева (1854-1906), родственник декабриста Николая Тургенева и писателя Ивана Тургенева. Бабушкой Толстой по отцовской линии была поэтесса Наталья Крандиевская. Михаил Лозинский (1886-1955), ее дед по материнской линии, был литературным переводчиком, известным своим переводом «Божественной комедии» Данте. Сестра Толстой Наталья тоже была писательницей. Ее сын, Артемий Лебедев, является основателем-владельцем арт-студии Лебедева, российской фирмы веб-дизайна.

Толстая получила образование на кафедре классической филологии Ленинградского государственного университета. Она переехала в Москву в начале 1980-х и начала работать в издательстве «Наука». Ее первый рассказ «На золотом крыльце» появился в журнале «Аврора» в 1983 году и ознаменовал начало литературной карьеры, а одноименный сборник рассказов утвердил Толстую одним из выдающихся авторов перестройка и постсоветского периода. Как пишет Мичико Какутани, «можно найти отголоски ... работы ее пра-прадедушки Льва Толстого - его любви к природе, его психологической проницательности, его внимания к деталям повседневной жизни». Но «ее яркие, навязчивые истории наиболее настойчиво напоминают работы Чехова, отображая внутреннюю жизнь персонажей и несбывшиеся мечты с необычайной симпатией и проницательностью», а также демонстрируют «авторскую набоковскую любовь к языку и ее склонность к странным экскурсиям в сюрреалистическое, напоминает Булгакова и Гоголя.». Большую часть восьмидесятых и девяностых она провела в Соединенных Штатах и преподавала в нескольких университетах.

Ее роман «Кысь» представляет собой антиутопическое видение постъядерной российской жизни в том, что когда-то было (теперь забыто) Москвой, представляя негативного билдунгсромана, который частично противостоит «разочарованию политической и социальной жизни постсоветской России». Он был описан как «рассказ о деградированном мире, который полон отголосков возвышенной литературы российского прошлого; ухмыляющийся портрет человеческой бесчеловечности; дань уважения искусству как в его суверенитете, так и в его беспомощности; видение прошлого как будущее, в котором будущее сейчас».

Система вопросов для анализа произведения:

1) Каким изображает нам мир и общество Т. Толстая?

В изобретенном Толстой мире общество находится на примитивном научном уровне. В результате взрыва, сам язык был поврежден, грамотность была потеряна, все слова с абстрактным значением и иностранного происхождения были искажены. В Федоре-Кузьмичске бытуют древние мифологические представления о мире (вера в лешего, русалку, лыко заговоренное, Рыло, поэтический миф о Княжьей Птице Паулин).

2) Как в романе взаимосвязаны мутация русского языка и самих людей?

Жители города напоминают скорее мутантов: у одних появились жабры или щупальца, у других все тело покрыто петушиными гребешками, которые лезут даже из глаз. У кошек появился длинный нос, больше напоминающий хобот, а хвосты стали голыми. Куры теперь могут летать, а зайцы живут на деревьях. В качестве полезного ископаемого люди используют ржавь, которая пригодна и для растопки печи, и для питья, и для курения. Есть в городе и бессмертные люди – Прежние. Они родились еще до Взрыва и практически не имеют мутаций.

Изменения в языке напрямую связаны с основной проблемой произведения – духовным забвением.

3) Какую роль в романе играют авторские неологизмы и трансформация мысли?

Игра со словом является самой характерной особенностью произведения. Композиционно оно оформлено как «азбука» жизни от аза до ижицы.

Роман «Кысь» наполнен авторскими неологизмами (клель, дубельт, сусень, грибыши, червыри, ржавь, хлебета, огнецы, кохинорцы) и трансформациями смысла.

Можно выделить такие приметы, как непонимание Голубчиками Прежних людей (потенциал, развитие, реставрация...), деформация слов из былой жизни (МОГОЗИНЫ, не ВРАСТЕНИК...) и существование слов в совершенно несвойственном им значении.

Еще важнее отсутствие слов. Потеряно слово ЧЕЛОВЕК.

4) Как в романе прослеживается образ Кыси?

Образ Кыси – какого-то ужасного существа – проходит через весь роман, изредка появляясь в представлении и мыслях Бенедикта. Сама по себе Кысь в романе не фигурирует, вероятно, являясь плодом воображения персонажей, воплощением страха перед неизвестным и непостижимым, перед тёмными сторонами собственной души. По мнению героев романа, Кысь невидима и обитает в густых северных лесах.

5) Каким предстаёт перед нами Бенедикт в начале романа? Какими чертами его наделяет автор?

Образ Бенедикта неоднозначен. С одной стороны, Бенедикт – человек молодой, резвый, пытливый. Иногда задумывается над вопросами

философскими, что сразу отличает его от других «голубчиков», которым нужно, чтобы было только тепло и сытно. Но от своих размышлений Бенедикт бежит: это не философия, это Кысь ему в спину смотрит. Тянется к знаниям, ходит на службу в Рабочую избу, переписывает, перебеливает сказки, или поучения, или указы самого Федора Кузьмича. Типичный, кажется, герой русской прозы.

6) Каков круг читательских интересов Бенедикта? Что он выносит из прочитанного?

Показательным становится эпизод о впечатлении, которое произвела на Бенедикта сказка «Колобок» (глава «Добро»). Восприятие героем мира напоминает восприятие ребёнка. Так же, как ребёнок, запоминает он и стихи, не понимая их смысла.

7) Почему книги не меняют Бенедикта нравственно?

Так как нет «морального закона в груди». Причина состоит в том, что чтение Бенедикта носит исключительно механический характер бездумного восприятия знаков. Никита Иванович заявляет герою: «Читать ты по сути дела не умеешь, книга тебе не впрок, пустой шелест, набор букв».

8) Для чего автор изображает противостояние в романе между жителями города и «прежними»? Как взаимодействует с «перерожденцами» Бенедикт?

В разговорах с «прежними» Бенедикт демонстрирует абсолютную неспособность понимать переносное значение слов и выражений. Для героя, живущим исключительно материально-бытовыми ценностями, сфера духовности и культуры находится за пределами его восприятия.

9) Для чего автор выражает главную проблему романа через символический образ Книги?

Главная проблема «Кыси» – это поиск утраченной духовности, внутренней гармонии, утраченной преемственности поколений.

Утраченная духовная культура, погубленная катастрофой, воплощена в книгах. Однако культура эта — мертва, ибо ее жизнь не в отвлеченных черных знаках на белом фоне — буквах, а в людских сознаниях.

Приложение

Стилистика русского постмодернизма и роман Т. Толстой «Кысь»

Проза постмодернизма – это термин, который часто используют отечественные писатели и критики в отношении многих новых произведений литературы, появившихся в России в конце 1980-х и 1990-х годов. Хотя точное определение термина остается неясным, общепринятый взгляд большинства ученых состоит в том, что постмодернизм является ответом на модернизм, и Шнейдман отверг этот комментарий, высказанный в 1995 году: «Постмодернизм – это не реакция на модернизм, а скорее отвращение к бывшим социальным, идеологическим и эстетическим ценностям и реакция на социалистический реализм. Это сочетание того, что можно назвать постсоциалистическим реализмом, с примесью различных элементов западного постмодернистского искусства. В конце 1980-х большинство работ, ранее запрещенных советскими цензорами или созданных в советском культурном подполье, были включены в сферу постмодернистского искусства. Эта литература сняла прежние табу» (Шнейдман 1995: 173). Десять лет спустя Шнейдман оплакивал русскую письменность предыдущего десятилетия: возможно, 1990-е годы были первым десятилетием в истории русской литературы, которое не выдвинуло ни одного имени великого нового писателя, или произведение прозы, которое можно было бы отнести к признанным классикам. Сегодня роман в России часто уже не является тщательно продуманным художественным сооружением, а скорее случайным коллажем, написанным в большинстве случаев на плохом русском языке и залитым сленгом и иностранными словами. Структура этого романа свободна, и нет психологического исследования причин, которые мотивируют человеческие действия. Характеристика избегается, и прямая речь и эзопов язык заменяются в таких романах игрой слов и фрагментов различных стилей. Современному герою часто присуще болезненное воображение и болезненные фантазии».

Роман Татьяны Толстой «Кысь» представляет собой смесь фантазии, мифологической символики, элементов научной фантастики, сказа, антиутопии и русского фольклора. Одной из положительных черт романа является его образный орнаментальный язык.

Критики считают, что современная литература в целом и Толстая в частности подходят к литературе по горизонтали (на «горизонтальном» уровне), тем самым гарантируя, что «вертикальный подход к оценке вышел из моды и все ценности одинаковы». Казалось бы, исследователи утверждают, что постмодернизм состоит только из репрезентативных техник, неспособных масштабировать высоты высокой страсти и нравственности, предупреждая нас, что «через десять лет появятся новые мастера, со своим собственным» видением». Роман Толстой, безусловно, можно проанализировать как постмодернистский текст, и такой текст не должен исключать уровни страсти и эмоций. Но на самом деле различия между ним и «реалистическими» или «социалистическими реалистическими» текстами

заканчиваются в переходе от модернизма к постмодернизму или, что мы утверждаем, является даже неомодернистским текстом. Можно сказать, что доверие к классическому тексту, основанное на силе повествовательной структуры и стиля для представления внешнего мира, заменяется в модернистских текстах такими понятиями, как самосознание и самоссылка, в которых очень приоритетными являются стилистические элементы, открытые повествования, зеркальные структуры, размытие границ между вымыслом и реальностью, пародия, множественность повествовательных уровней – все это находит сильное представление.

По словам критика Майкла Эпштейна, постмодернизм – это «производство реальности как серии правдоподобных копий», или то, что французский философ Жан Бодрийяр назвал «симуляцией», которую последний определяет как «гиперреальный отныне защищен от мнимого и от любого различия между реальным и мнимым, оставляя место только для первоначального повторения моделей и для смоделированного генерирования различий». Ключевым отличием Эпштейна является то, что в постмодернизме идеи всегда имели тенденцию заменять реальность, поскольку в советском обществе реальность создавалась так, чтобы совпадать с теми идеями, которыми она была описана, и таким образом становилась ничем иным, как созданием тех идей, где идеология воссоздала мир по своему образу и подобию. Эпштейн указывает, что в 1970-х годах родился русский словесный постмодернизм, что ассоциируется с появлением московского художественного движения концептуализма, «используя цитату, молчание и пародийный конформизм против себя, они разоблачили иллюзии самости, переопределения идеологии и монологического дискурса, открывающие тем самым советско-русскую культуру опыту молчания, чего-то (или небытия), лежащего за его пределами».

Отечественный критик Марк Липовецкий утверждает, что на самом деле произошло сокращение употребления терминологии «постмодерн» среди широкого круга читателей, которые накопились после успеха романов Виктора Пелевина и Владимира Сорокина на конец восьмидесятых и начало девяностых, а затем Татьяна Толстая со своим романом *Кысь*. До конца 1980-х годов постмодернизм, по словам Липовецкого, был синонимом литературы альтернативного соцреализма или просто господствующего реализма, приводя в конце 1980-х и начале 1990-х к таким синонимам, как «авангард», «подземная», «текущая» или «альтернативная» литература; следовательно, русский постмодернизм отличается природой и отличается от западной модели. Затем этот термин стал синонимом господствующего реализма, и именно с этого периода появились современные синонимы постмодернизма, такие как «авангард», «подполье» и «альтернативная литература», что подчеркивает различия между русским постмодернизмом и западным. По мнению д-ра Слободанки Владив-Гловера, мы должны рассматривать русский постмодернизм как «элемент в процессе восстановления потерянных лет исторического авангарда и восстановления присущей ему

саморефлексивности, саморефлексивности, которая проявляется в самоанализ и эксперименты, а также новые способы видения и изображения реальности».

В этом разделе будут подробно рассмотрены различные стилистические стратегии, использованные в романе Толстой («поиграть со знаком»), чтобы выделить стиль и сделать язык и, следовательно, сам текст, преобладающим компонентом литературного произведения. Ключевой областью исследования будет игра слов, где автор подрывает стандартные формы языка, где то, что критик Нина Колесников называет «лексическим эксгибиционизмом», рассматривается как существенный постмодернистский литературный прием, чтобы «разоблачить ложность старых понятий и отвергнуть язык рационального и прагматического».

Постмодернизм и политика различий.

Авторы постмодернизма, как правило, стремятся показать, как дискурсы власти используются во всех обществах для маргинализации подчиненных групп. Согласно Батлеру, такие дискурсы власти не только способствуют децентрализации и деконструкции личности; они также служат для изоляции тех людей, которые в них не участвуют. В целом можно сказать, что постмодернистская мысль, отрицая любую доминирующую идеологию, создает пространство и поощряет политику различий: в условиях постмодерна упорядоченная классовая политика, предпочитаемая социалистами, уступила место гораздо более диффузной и плюралистической политике идентичности, который часто включает в себя самоосознанное утверждение маргинальной идентичности против доминирующего дискурса). В качестве примера «политики идентичности» приводятся отношения между постмодернизмом и феминизмом – протест против ситуации, когда женщины исключены из патриархального символического порядка или из доминирующего мужского дискурса, что действительно предполагает, что они были «иными», как низший по отношению к этому дискурсу. Когда это происходит, становится очевидным, что женщины подвергаются «ложной иерархии», поскольку им присваиваются слабые ценности, а не сильные, вложенные в мужественность. Если мы примем так много феминистских мыслей, связанных с постмодернизмом тем, что они выступают против легитимирующего метадискурса, используемого мужчинами, и, таким образом, пытаются ослабить концептуальные границы наших мыслей о поле (и расе, и этнической принадлежности), мы можем найти это полезным для характеристики женщин в романе Толстой, чтобы установить, действительно ли такая точка зрения расходится с ее протестами против феминизма. Во многих отношениях мы можем провести параллель между осуждением Толстой западного феминизма и ее приверженностью разуму, т. е. логике и рациональности, в отличие от ложных представлений о русской душе или душе). Эта позиция перекликается с вопросом Батлера о постмодернистском мышлении, когда он спрашивает, призывает ли оппозиционный характер

такого мышления к «неприводимому плюрализму», отрезанному от каких-либо «Объединение основ веры и, в более широком смысле, отказ от» тех идеалов Просвещения, которые лежат в основе правовых структур большинства западных демократических обществ и нацеленных на универсализируемые идеалы равенства и справедливости».

Еще один комментарий Толстой в этой области взят из интервью, которое она дала в 1990 году: «Я чувствую, что на Западе женщины угнетают мужчин и что женщины сами стеснены давлением, чтобы быть как можно более мужским [...] Советские женщины были менее репрессированы, чем советские мужчины. Преследование разрушает что-то в личности [...] наших людей, которых не хватало, и многие из них потеряли чувство этических критериев. Женщины не были; и они остались людьми. Они пытались защитить свое маленькое пространство от влияния государства. Они заперлись с семьей и детьми [...] Западный мир построен на логике; наш мир построен скорее на интуиции, размышлениях и мифах. Иррациональность пронизывает нашу жизнь. И это традиционно женский принцип [...], мне кажется, что в самом высоком человеческом духе он андрогинен. Он включает в себя как мужские, так и женские принципы [...] феминисток, которые перетягивают физиологию в литературу. Они утверждают, что мужчина не может чувствовать себя так, как женщина. Это мусор. Секс не самая важная вещь в человеке. Примитивно предполагать, что это так. Но тогда в западном обществе есть много примитивных черт ...».

Хотя роман «Кысь» не слишком углубляется в характеристику женских персонажей, очевидно, что фигуры Оленьки и Варвары противостоят друг другу. Зажиточная Оленька с ее ослепительной красотой вскоре превращается в лишнего веса и сырой, а Варваре, которая ловила мышей и обменивала их на книги, которые она любила, суждено было перенести петушиный гребень, торчащий из ее одного глаза. Тем не менее, Бенедикт взволнован, чтобы плакать после смерти Варвары, в то время как смерть Оленьки не является, по-видимому, нежелательной, и, таким образом, интеллект побеждает поверхностную красоту. Во многих отношениях это суждение перекликается с суждением Толстого, сделанным в более ранней истории «Луна вышла», описывающей жизнь женщины, оставленной в любви, осужденной на жизнь в тоскливой коммунальной квартире: «На летних бульварах сидели пожилые женщины, которые знали лучшую жизнь: позолоченные чашки, морозная флора кружевных подол, крошечные муравьиные грани флаконов с чужим ароматом и, возможно, скорее всего – тайные любовники; они сидели, скрестив одну ногу над другой, их взгляд был поднят туда, где небесный вечерний театр безмолвно растекался горящими алыми, золотыми сокровищами; и любящий западный свет венчал голубые волосы этих бывших женщин чайными розами. Но рядом, сильно раздвигая свои опухшие ноги, с опущенными руками и опущенными головами, обмотанными точечными косынками, все погасло пламя, словно мертвые лебеди сидели те, кто годами жил в коричневых коммунальных

кухнях, в тусклых коридорах, те, кто спал на железе каркас кровати рядом с глубоко посаженными окнами, где за пестрой синей запеканкой, за тяжелым запахом брожения, за слезоточивым стеклом, стена другого человека темнеет и набухает от осенней муки». Этот отрывок, оплакивающий неисполнение лет беднейших женщин, контрастирующих с более обеспеченными, и недостойную, унижительную судьбу жизни в коммунальной квартире, наводит на мысль, что Толстая на деле имеет большое сочувствие к участию нормальной маленькой женщины, также к «маленькому человеку».

Мы выбрали три примера из романа «Кысь», первые два из которых содержат нелестные ссылки на женщин. «- Батюшка истопник, Бенедикт Карпыч, дай огоньку! Моя печь зазевалась. Отец Стокер, Бенедикт Карпыч, дай нам немного огня! Этот идиот там не наблюдал, и моя печь вышла из строя. И мы как раз собирались поджарить партию блинов, что вы можете сделать ... ». Из этого примера не сразу ясно, что «этот идиот там» на самом деле женщина, и, кроме того, ссылка на его жену, в которой используется конструкция притяжательного местоимения плюс частица – для обозначения членов семья в демонической речи.

«Спасибо, что вы есть! Спасибо! – это бабы». Здесь довольно пренебрежительная последняя словесная фраза: «это бабы», использующая разговорный термин «бабы», термин для замужних крестьянских женщин, здесь почти с ощущением аморфного, коллективного «женщины», таким образом возможное «это от женщин», довольно достойно обозначенное в целевом тексте включением глагола «добавлено».

Интересно, что для различных комментариев, которые изображают Толстую антифеминисткой, в романе есть некоторые сцены, которые, хотя и кажутся насмешливыми над кротостью и пассивностью женщин, могут быть истолкованы как разумное нападение на патриархат, не в последнюю очередь указ или указ, объявленный Величайшим Мурзой, объявляет государственный праздник (в комплекте с работой) для женского дня.

Фольклор и сказки в романе

Самый очевидный пример интертекстуальности в романе, когда Толстая широко цитирует русскую поэзию (которая, как она утверждает, образует одну прядь души человека) и обширный список авторов и работ на сцене библиотеки Бенедикта, пародия на советский. Интертекстуальность привносит в роман отголоски фольклора, древних верований, подозрений и сказок. «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».

В произведении Толстой есть много фольклорных и сказочных элементов, постоянных аллюзий на обычаи и верования, традиции и суеверия, шутки и каламбуры, в основе которых лежит традиционная русская культура. В характере Бенедикта мы можем распознать наивного и

отзывчивого сказочного героя Ивана Дурака, что заставляет нас ожидать структуры сказки, которая будет включать в себя приключение героя, во время которого он встретится и женится на прекрасной девице, все закончить со счастливым концом. Действительно, обращаясь к сказочному сюжету, изложенному русским структуралистом Владимиром Проппом), мы можем проследить трансформированную версию в романе Толстой. В анализе Проппа сказка начинается с предыстории и физического описания героя, после чего следует его уход из дома его родителей, вызванный каким-то злодеянием. Герой отправляется в путешествие, успешно завершает серию испытаний с помощью волшебного помощника. Герой прибывает на суд могущественного короля, становится его помощником, предпринимает дальнейшие успешные приключения, наказывает злодея и возвращается домой, женившись на своей принцессе и утверждая свое право на престол. Мы можем распознать некоторые элементы этой схемы в романе «Кысь» в том смысле, что Бенедикт становится сиротой, выходит из дома, чтобы жениться на Оленьке, дочери главы государственного секретариата по безопасности. Он уезжает в роскошное жилище своих родственников и нанимается на работу, чтобы помочь его тестю обеспечить соблюдение государственного запрета на книги. На фигуре тестя с его магической способностью светить глазами мы можем видеть фигуру «магического помощника». Вместо этого, однако, выйдя победителем из своих испытаний, Бенедикт добился четырех убийств, неуклюже и смертельно ранив двух товарищей-голубчиков крюком во время книжных налетов, неуклюже упав на больную Варвару Лукинишну и, наконец, сам отправил Великого Мурзу Федора Кузьмича – опять неуклюже, с крюком. Возможно, пародируя отсутствие человечности в тоталитарном государстве, каждое убийство сопровождается ироничным комментарием. После сцены, в которой Бенедикт ищет книгу и использует свои ноги, чтобы схватиться с крышкой коробки под кроватью Варвары, он берет руку Варвары за поддержку. Интерпретируя его усиливающееся одышку и волнение как признак его расстроенной любви, она громко спрашивает: «Вы в равной степени обезумевшие? Уважаемое сердце! Может ли это быть ... это правда? ... ». Это ее последние слова, когда в прекрасной трагикомедии Бенедикт страдает от судорог, падает и кидается к ней. Понимая, что она мертва, он зовет на помощь Тетерия Петровича, который услужливо говорит: «Вы должны собирать людей вместе, подшучивать над грязью, блаженством и прочим, и убедиться, что есть куча выпивки». Точно так же, когда Константин Леонтьич убит за крючок Бенедикта, рассказчик криво комментирует, что его не пропустят по количеству сотрудников, потому что его «взяли на лечение». Когда, наконец, сам диктатор Федор Кузьмич был убит, Толстая снова использует бахвальство, чтобы подчеркнуть общую уязвимость и гуманность, при этом намекая на традиционный ритуал перед лицом зла: «Лопнуло что-то; звук такой тихий, но отчетливый; на крюке напряглось и обмякло [...] Тельце чахленькое, а сколько возни было. Бенедикт сдвинул

колпак, обтер рукавом нос [...] Тесть подошел, тоже посмотрел. Головой покачал. - Крюк-то запачкамши. Прокипятить придется».

Было доказано, что во всех четырех убийствах Бенедикт был антигероем, неудачником и антитезисом или извращенной версией Ивана Дурака. В следующем примере мы видим ссылку на практику выкуривания или «выкуривания», когда комната больного человека окуривается, чтобы убрать злого духа. «Всю пакостину извели, в курятнике березовым дымом помахали, чтоб снова не завелось нехорошего, и Гогу Юродивого приводили, чтоб заговор наложил: на четыре угла, на четыре двора, с-под моря зеленого, с-под дубапаленого, с-под камня горячего, с-под козла вонючего; тай, тай, налетай, направо дую, налево плюю, айн, цвай, драй. Заговор крепкий, проверенный, должно держаться».

Гогу называют просто «Дураком», по русской традиционной вере это образ Юродивого или «Дурака Бога», который действительно идиот, но считается, что идиот обладает Божественным даром пророчества. Приключение в путешествии Бенедикта еще более испортилось тем фактом, что, хотя он и выигрывает у своей принцессы, они не живут долго и счастливо, поскольку его прекрасная жена полнеет, теряет блеск и привлекает очарование бывшего мутанта Терентия Петровича. «Куча твоего навоза, Терентий Петрович, заскочил на твою жену, сапожник, насмешник, услужливого дилера? Неужели его непристойные, пустые разговоры прорвали комнаты? Он соблазнял чудесными чудесами?». Снова мы видим, как Толстая игриво подрывает сказочный мотив красной девицы или «прекрасной девы», когда Ольга превращается в антитезу последнего, превращаясь в существо со свитками жира и спутанными волосами.

Мифическое существо, известное как Кысь, можно рассматривать как аналог дьявола. Поскольку дьявол обладает способностью менять свою форму, он может выглядеть как человек, черная кошка, черная собака, свинья, лошадь, змея, волк, заяц, мышь, лягушка и сорока, и даже как клубок ниток или куча сена. На самом деле, согласно народным убеждениям, опасно упоминать дьявола по имени, чтобы он не появился сразу, в ущерб говорящему. И снова Толстая иллюстрирует традиции и обычаи голубчиков в Федоре Кузьмичском, уподобляя их жизнь старым дням.

Таким образом, роман функционирует на двух уровнях – на поверхностном уровне роман может рассматриваться как сатира, подчеркивая нелепости и печали жизни в тоталитарном государстве с помощью иронии, пародии и других сатирических приемов. Однако на более глубоком уровне мы видим, что во многих намеках на знакомый мир русского языка фольклор и сказки в представлении о памяти как о способе духовного просвещения придают роману своеобразие «энциклопедии русской жизни». Толстая отражает идею о том, что фольклор продолжает оказывать влияние на речь, поведение и мышление простых людей и использует его для постмодернистской критики присвоения фольклора в советском обществе коммунистической пропаганде.

Следующий пример. Бенедикт размышляет над реакцией своих коллег, когда кто-то опаздывает на работу. Нам рассказывают, как люди начинают шептаться и обмениваться взглядами, задаваясь вопросом, может, заболел ли работник: «Хорошо, что не опоздал. Опоздать-то оно ничего, да пойдут переглядывания да перешептывания: а не заболел ли, Боже упаси, Боже упаси? Тьфу, тьфу, тьфу, не сглазить бы».

Считалось обычной деятельностью ведьм наносить сглаз (дурной глаз) на детей, молодых животных и посевы. У взрослых злой глаз обычно считается причиной мигрени и бессонных ночей. Фокусники со способностью вызывать дурной глаз регулярно обвиняют в коликах у младенцев, в гибели молодых животных, в сморщивании плодовых деревьев и даже в неудаче целых культур. Очевидно, что Толстая демонстрирует примитивные, подозрительные убеждения, которые все еще преобладают среди голубчиков, когда она изображает их «трижды стучащими», чтобы отразить сглаз («Злой глаз»): «Не злой глаз будет брошен», «Тьфу, тьфу, тьфу». Согласно Конраду, традиционные русские заговоры могут состоять из (1) краткого вступительного христианского вызова: «Господи, спаси, Господи, спаси», (2) пояснительного раздела: не заболел ли, описывающего болезнь или проблему, и (3) закрывающей формулы исключения: «Тьфу, тьфу, тьфу, не сглазить бы». Точно так же магические числа, такие как три, используются для увеличения силы данного заклинания пропорционально частоте их появления. Поэтому полный эффект формулы очарования является обязательным – отогнать злодеяние, а эффект плеванья трижды означает утроить магическую силу этого оберега, после чего следует команда, что любое потенциальное злодеяние прекращается – «не бросайте злой глаз»

Другим примером является рифма, заклинание, чтобы уберечь хлев от глаза:

«Ячень-ячень,
Жичинка-жичинка,
«Кукиш-кукиш.
«На кукиш ничего не купишь.
Купишь топорок,
Разрубишь жичинку поперек».

Оригинальная рифма намекает на использование «подражательной магии» (в которой выражение «на глазу» можно обозначить как ячень в ритуале, предназначенном для излечения состояния, называемого выклевание или «выклевка». В одном варианте одно или несколько зерен ячменя дают человеку с хлевом и затем дают курице или петуху для еды. Здесь игривое оригинальное очарование следует этой формуле, предлагая расколоть целое зерно топором, после чего все будет так, как если бы рука его убрала.

Научная фантастика

Отличительной чертой научной фантастики является то, что мир, в котором происходит эта фантастика, заметно странный или прерывистый от жизни, какой мы ее знаем. Другие формы художественной литературы будут включать в себя странность персонажа или повествования, но только если структура повествования содержит инновации. Часто жанр включает в себя конфронтацию между миром, к которому мы привыкли, и странную альтернативу, очевидным примером которой является вторжение в космос, как в «Войне миров» Г.Г. Уэллса (1898 г.). Популярным дополнением к этому сценарию является посещение землянами других миров, концепция, вновь исследованная Уэллсом в «Марсианских хрониках» (1901). Хотя сюжеты, связанные с поездками в незнакомые места, обычно проецируются на будущее, это не всегда имело место. Однако такие произведения, как «Затерянный мир» Артура Конан Дойля (1912), больше не заслуживают доверия, поскольку Земля во всех отношениях полностью изучена. Будущие миры составляют основу многих научных фантастических произведений, некоторые из самых известных из них – антиутопические видения, такие как «Храбрый новый мир» Олдоса Хаксли (1932) и Джорджа Оруэлла «1984» (1949). Связь между модернистской фантастикой и детективными историями, расширяя ее, чтобы связать постмодернистскую фантастику с научной фантастикой. Прежняя связь основана на утверждении о том, что доминанта (фокусирующий компонент) художественной литературы модернизма связана со знанием: «Что нужно знать? Кто это знает? Откуда они это знают и с какой степенью уверенности?». «Научная фантастика, как и постмодернистская фантастика, управляется онтологической доминантой ... мы можем думать о научной фантастике как о неканонизированном или «низком искусстве» двойника постмодернизма». Даже если постмодернистская фантастика и научная фантастика преклоняются перед одной и той же доминантой, они продвинулись независимо, хотя есть свидетельства того, что идеи из научной фантастики внедряются в постмодернистскую фантастику: пример «гаджета», любимого научной фантастикой, внедряемой в сочинения Берроуза и Делилло. Тем не менее, в целом «постмодернистские писатели более заинтересованные в социальных и институциональных последствиях технологических инноваций [...] большинство постмодернистских фьючерсов представляют собой мрачную дистопию [...] мотив мира после рецидива Холокоста или некоторого апокалиптического срыва». Наблюдается явное сходство популярности антиутопических представлений в обоих жанрах, хотя в «постмодернистских мирах будущего» обычно используется «нулевая степень» временного смещения, проецируя будущее время, но без каких-либо особых условий для преодоления временного разрыва между настоящим и будущее; этот мост оставлен читателю для постройки».

Советская научная фантастика, которую иногда называют «фольклором научно-технической революции», была чрезвычайно популярна как в брежневские годы, так и в 1980-е годы, когда спрос всегда превышал

предложение – «Как и вся популярная культура эпохи, наука, художественная литература нацеливала свои критические ошибки на недостатки системы, включая низкую научную грамотность и бюрократический консерватизм, но не на саму систему». Сама Толстая не претендует на подобные политические мотивы в создании своих антиутопических фантазий.

Влияние антиутопии на «Кысь»

Толстая использует научную фантастику, в частности поджанр антиутопии, в которой ставит свой роман, хотя, как было отмечено ранее, этот жанр романа, как правило, не пользуется популярностью у критиков, которые считали его старомодным, больше не свежие и более созвучные литературе конца восьмидесятых годов. Другие по-разному указывали на «Мы» Замятина, антиутопическую сатиру о тоталитарном обществе и «Москва 2042» Владимира Войновича как влияния. Роман Замятина, однако, сам по себе не рисует картину разрушения порядка и гражданской войны, материальной реальности жизни в 1920-е годы, а предлагает мир и порядок жизни в одном государстве и в этом отношении может быть трудно различить цели Замятина в «Мы». Мнение критика Эдварда Брауна таково: «восстание Замятина ... не направлено против какой-либо конкретной версии современного массового общества. Он направлен не на социализм или коммунизм как таковой, а скорее на формы регулирования, возникшие в результате роста огромной и сложной индустриальной цивилизации». Критик Никита Елисеев (2000) уходит в прошлое и предполагает, что роман Толстой демонстрирует влияние сатирического романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», тогда как для Андрея Немзера (2000) влияние фантастики в творчестве Алексея Ремизова (1877-1957) и научной фантастики братьев Стругацких, Аркадия (1925-1991) и Бориса (1933-) очевидно.

Критики неизбежно комментируют параллели с антиутопическими романами, такими как «1984» Оруэлла (1949), в которых подробно описана деградация Уинстона Смита в руках «Полиции мысли» в тоталитарном государстве «Океания». Также упоминается «Прекрасный новый мир» Хаксли (1932), где люди живут в постапокалипсисе «Мировое государство» и принимают наркотическую сому, чтобы вызвать счастье. Третий возможный намек, широко упоминаемый российскими критиками, – футуристический роман «451 по Фаренгейту» американского автора Рэя Брэдбери (1953). В последнем главном действующем герое является пожарный, Гай Монтэг, чья работа влечет за собой наложение запрета на книги, уничтожая их путем сжигания, Брэдбери признает пагубность цензуры Маккартизма как вдохновение, работает как литературный и культурный фон, который, возможно, создал рамку романа Толстой, здесь нет намерения определить источники или авторов научной фантастики, которые, возможно, непосредственно повлияли на творчество Толстой, а скорее принести облегчение конфронтации идей, которая могла привести в его состав

В интервью московской новостной газете сама автор утверждает, что она была лишь частично вдохновлена на написание романа событиями чернобыльского взрыва: «Я хотел бы уйти от этой конкретной ассоциации. У каждого есть свои взрывы, свои катаклизмы, войны и крушение миров, к которым они привыкли. А как насчет 1917 года? В нашей истории никогда не было ничего хуже этого. И страшно гадать, что еще впереди». По словам Натальи Ольшанской, литературный жанр антиутопии стал заметным в первой половине двадцатого века как реакция на утопические романы более ранних времен: демонстрируя, как утопические устремления обычно ведут к насилию и деспотизму, антиутопия функционирует как гротескная инверсия утопии. Авторы антиутопий считают, что в обществах будущего доминирует тираническая идея, которая нарушает правила традиционного социального развития, а также моральные и психологические нормы индивидуального поведения. Ольшанская цитирует Хаксли, который в одном из своих писем заявляет, что одержимость «лучшим будущим» может привести к пренебрежению настоящим: в тот момент, когда вы получаете религию, которая в первую очередь думает о большем и лучшем будущем – как сделать все политические религии от коммунизма до нацизма до нынешних, безобидных, потому что неорганизованных и бессильных форм гуманизма и утопизма – это рискует стать безжалостным, ликвидировать людей, которых он находит неудобными сейчас, ради людей, которые, гипотетически, станут намного лучше, счастливее и умнее в 2000 году». Это хорошо согласуется с ответом Толстой, когда ее спросили в том же интервью «Московские новости», желает ли она продемонстрировать своим романом, что ждет ее в будущем: она отвечает: «Нет. Наш вечный подарок. Это правда, что когда вы пишете антиутопический роман, он как-то неизбежно интерпретируется как политическая сатира, но я не собирался этого делать. Я хотел написать о жизни и о людях. О загадочных русских людях. Это секрет, который чище, чем пирамида Хеопса. Будь вы обычным парнем или властью - нет никакой разницы». Она также категорически отрицает, что ссылки в романе дают политический комментарий: «Я думаю, что это предложение верно и для Руси Екатерины Великой. И всей русской истории. Раньше крестьян пороли, потом было решено, что в этом нет необходимости. Раньше крепости были построены – но теперь прогуляться, это вполне возможно. До реформ Александра справедливость была в соответствии с классом – потом все были равны перед законом. Тогда у вас не могло быть родственников за границей, а теперь делайте это, как душе угодно. Тогда частная собственность – это плохо, теперь Вы можете получить это снова. Но в Европе, скажем, с тех времен, когда «положить в нож» перестало быть приемлемым, сейчас этого уже не делается, тогда как в нашей стране они все еще стремятся вернуться к нему. Я действительно хотел убрать или свести к минимуму все политические намеки. Я изменил и отбросил целые куски текста, чтобы не давать повода для таких дешевых комментариев, когда они говорят: «Это примерно то-то и то, что он сделал».

В другом месте влияние сюрреалистического романа Владимира Набокова «Приглашение на казнь» наиболее часто упоминается российскими критиками. В этом фантастическом романе изображено отчаяние главного героя, Цинцинната С. Он приговорен к смертной казни за преступление "гностической терпимости" и заключен в тюрьму, сначала один, а затем вместе со своим тираническим палачом. Роман был написан Набоковым через пятнадцать лет после ухода от большевистского режима и незадолго до того, как нацистский режим «достиг своего полного объема приветствия», о чем говорится в его предисловии к изданию на английском языке.

Два романа явно разделяют тему ненависти к репрессиям, но самое интересное сходство можно найти в сюрреалистическом характере их соответствующих окончаний. В романе Набокова сцены реализма во время казни – например, когда палач надевает белый фартук, «из-под которого показался его сапог», или Цинциннат лежит на виселице, как его показали », – но он сразу же закрыл заднюю часть шеи руками» – перемежаются с таковыми из высокой фантазии. Когда Цинциннат, похоже, встает, видны «все еще раскачивающиеся бедра» палача, и можно увидеть бледного библиотекаря, «раздвоенного, рвотного», предполагающего, что казнь состоялась, после чего мы читаем вывод: все распалось. Все падало. Вращающийся ветер поднимался и кружил: пыль, тряпки, щепки из крашеного дерева, кусочки позолоченной штукатурки, картон из картона, плакаты; сбежал засушливый мрак; и среди пыли, и падающих вещей, и колеблющегося пейзажа Цинциннат направился в том направлении, где, судя по голосам, стояли существа, родственные ему.

В романе «Кысь» читатель может различить то же отрицание о победе зла, когда Толстая рисует картину сожжения на костре Прежний (Никита Иванович). Комический насмешливый реализм проникает в тщательный описание жены и свекрови Бенедикта, присутствовавших в их летних экипажах – под кружевными зонтиками, причудливыми и такими толстыми, что под ними склонились оси, а колеса превратились в квадраты. Точно так же, когда Никита Иванович находит время, чтобы исправить искаженное толпой произношение слова «бензин», Бенедикт реагирует, спрашивая его, какое возможное изменение это может сделать сейчас? Даже в этот момент высокой драмы старый стокер сердито размышляет о том, что «точно не трудно», что буквально подчеркивает превосходство « правильного произношения » над ненормативной речью. В конце романа, когда Никита Иванович восстанавливает контроль над ситуацией, поджигая сам огонь, здесь также появляется элемент фантастики, и «Бывший» появляется живым, связывая руки с другим «Бывшим», двое из них начинают подниматься в воздух. Толстая играет здесь со множеством стилей, реалистичных и фантастических, используя цитатные и другие содержательные ссылки на другие тексты, которые будут понятны информированному читателю.

Использование интертекстуальности еще более подкрепляется последним эпилогом короткого стиха Натальи Васильевны Крандиевской,

которая также отражает видение Набоковым духа «восстания» и «умышленного» ветра, преследующего «пепел» оставил после себя: о безрадостный, безболезненный момент! Дух поднимается, нищенский и яркий, Упрямый ветер дует сильно и ускоряет Охлаждающий пепел, который следует за ним в полете. Бывшие, как и Цинциннат С, одержали победу над репрессиями, но когда Бенедикт спрашивает, действительно ли они живой, ответ: «Выясни это как можно лучше!». Вывод остается «открытым», и читатели тоже должны дать ему свое толкование – текст постмодерна «фактически не имеет границ: его интерес к контексту настолько велик, что очень трудно понять, где заканчивается «работа» и начинается «ситуация». Возможно, вознесение просто предполагает возможность духовного роста, наделив участников религиозным или подобным ангелу статусом. Или это может сигнализировать об отказе, так как нет возможности продвигаться на север (слишком много густых лесов), на юг (там живут чеченцы) или на запад (где леса легкие и вкусные "огненные") – но любовь к России исключает это. Таким образом, нам напоминают, что «центр тяжести» текста [...] все чаще располагается за пределами текста».

Мнения критиков об антиутопии Толстой.

Говоря о взрыве Чернобыля в 1986 году, критик Галина Нефагина напоминает нам, что «вторая половина восьмидесятых была очень сложным временем. Как показывает история литературы, именно в такие времена чувство приближающейся катастрофы или ощущение последствий революционных изменений особенно служат для активизации жанра антиутопии. 1989 год впервые принес нам «невозвращенного» А. Кабакова, «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской. Соглашение о фантастике, которое составляет основу антиутопии, гиперболизации и, таким образом, выявляет общие тенденции, придает ему чувство объема».

Следует также отметить, что несколько критиков придерживались мнения, что «Кысь» на самом деле был не антиутопическим романом, а фактически пародией на антиутопический роман. Критик Наталья Иванова рассказывает нам: «Когда газета вышла в свет, критики объявили, что «Кысь» антиутопичен. Но если это действительно антиутопический роман, популярный в конце 80-х годов, то Толстая, скажем так, соскучилась по лодке и вышла из моды, поскольку сегодня антиутопический роман не актуален в литературном смысле. Я не знаю, я просто не знаю: со своей стороны, как сам писатель, преодолевая силу материала и выбирая жанр, он либо делает его актуальным на сегодняшний день, либо скрывает его. Толстая пишет не рутинный антиутопический роман, а пародию на него».

Тынянов: «Она объединила «интеллектуальный» антиутопический роман (последствия взрыва от известного американского фильма «На пляже» до «Последнего пастыря» Алексея Адамовича) с русским фольклором и со сказкой; она объединила «научную фантастику» (популярной темой которой является взрыв земли в средневековье) с раскаленной газетной сатирой; то есть литература масс с элитной, утонченной прозой. Она объединила эти

вещи, а затем немного увеличила их количество. В каком смысле? С разочарованием, скептицизмом, горечью. С пеплом неосуществленных иллюзий, надежд и мечтаний. С грустью о том, что было потеряно понемногу. Именно это напряжение (между печалью и яростью его внутреннего послания и надуманным замыслом его исполнения) делает роман Толстой особым словом в новой русской прозе».

Для Александра Агеева роман Толстой вовсе не антиутопичен, а появился скорее потому, что «влияние многолетнего опыта написания сатирических статей для периодических изданий» сказалось. Он ссылается на некоторые статьи, из которых, по-видимому, вырос роман: «Занимает основную роль, конечно же, статья «Русский мир», уже написанная к 1993 году для газеты «Гардиан». Жестокая статья, плотная, с ее русофобской концентрацией, с которой бессмысленно соглашаться или оспаривать, поскольку это чисто артистизм: «Это с вашей точки зрения, с точки зрения наблюдателя в сторонке. Россия ползла от океана к океану, а вы, используя свою прямую, прямую западную логику, верите в направления света, в розовый куст ветров, в атмосферное давление в милях и километрах. Но с российской точки зрения мы ЗДЕСЬ. Мы можем пройти тысячу миль отсюда, и снова мы будем ЗДЕСЬ. Мы не верим в арифметику. Где мы находимся – вот где ЗДЕСЬ. Так не все ли где? Говорить о стагнации бессмысленно, потому что мы живем СЕЙЧАС, а застой – это процесс, а мы не понимаем процессов. Бессмысленно говорить о разрушении – о разрушении какого-то красивого собора или другого. Вчера это существовало – СЕГОДНЯ это не. Но тогда, конечно, возможно обратное: СЕГОДНЯ нет ничего, но ВЧЕРА оно существовало. Но ДЕНЬ ДО ВЧЕРА его снова не существовало. Случилось так, что ДЕНЬ ДО ВЧЕРА ничто не является совсем не то, что СЕГОДНЯ и ВЧЕРА – это капризный всплеск волны, булькающий и исчезающий. Возможно, он снова будет булькать».

Агеев: «Кысь» не является «утопическим романом» или «антиутопическим романом», и все же еще не является «антиутопическим романом», как принято говорить, и даже не «романом сатирической тематики», как я впервые подумал, но это не что иное, как эссе - неуспешное эссе, потому что оно длинное, скучное с большим количеством не очень совершенных литературных недостатков».

Критик Вячеслав Курицын вообще не ссылается на жанр антиутопии, предпочитая видеть в приключениях Бенедикта замечательный сюжет для притчи – «маленького человечка» на ледяных ветрах существования: русская меланхолия и депрессия, очерченные невероятно пронизательная ясность, но затем что-то в романе ломается. В том-то и дело, что антилоготипцентрическая идея, так сказать, исчерпала свой творческий потенциал, породив несколько страстных статей и несколько страниц Сорокина. Трудно поверить, что работа Толстой продвигает эту концепцию, но ... Когда идеология входит в роман, сказочная печаль и мука исчезают, и начинается сатирическая статья. Когда диссидент попадает в поле зрения

читателя, у нас появляется карикатура. Новый правитель пишет Указы – у нас есть брошюра. Намек на изобилие, как ржавчина (даже «семья» Кремля получает галочку, или так может показаться ...). И измученный автор перестает бросать свежий уголь в печь языка. Финал звучит так: двое кулинарных диссидентов говорят: «Давай взлетим, друг!», И прочь, они взлетают. В небо. Но это скорее анекдот за обеденным столом, чем окончание Великого романа, не так ли: Толстая не столько побеждает логоцентризм, сколько подчеркивает, насколько мы сильны в его руках».

Марк Липовецкий, соглашаясь с другими, что Толстая действительно создала энциклопедию России, очень реальную модель российской истории и культуры, считает, что эта модель не историческая, а скорее метафизическая или даже научная. «Россия как самосохраняющийся процесс, как вечное движение по замкнутому кругу. Рисуя эту картину, Толстая не предсказывает будущее (поэтому «Кысь» ни в коей мере не антиутопична), но она блестяще передает современный кризис языка, современный крах иерархических отношений в культуре – когда рухнули культурные режимы советской цивилизации, одновременно похоронив и альтернативные антисоветские культурные иерархии. И те приказы, которые организованы для сознания, не затронутого излучением советского опыта, также звучат так же, как лекции бывших народов в романе Толстой – вероятно, логично, но совершенно непостижимо и, конечно, совсем не о нас. Принципиальное сходство заключается в том, что в том взгляде на культуру, который возник в России в 1990-х годах, как и в сознании главного героя Толстой Бенедикта, нет истории. И в нашей стране есть только один исторический ориентир – Взрыв, который разделит все время на «до» и «после». И в этом случае не имеет значения, как долго длился взрыв, секунды или 70 лет. Он по существу отменил время и историю, сделав забвение единственной формой культурной преемственности».

Для Дмитрия Ольшанского этот роман еще раз не должен восприниматься как антиутопический, а как «энциклопедия русской жизни»: «Роман Татьяны Толстой имеет вид антиутопии, но на самом деле полная энциклопедия русской жизни. Сюжет – это история Древней Руси, возникшая на фоне отравленного мусора в Москве в неустановленный год, явно вызванного Чернобылем – Кысь началась в 1986 году. Тем не менее, этот переход к традиционному Фантастическому – не что иное, как метод так называемая клевета, возможность взглянуть на всю «великую, грубую и тяжелую правду», какова русская жизнь издавна. Результат получился грандиозным. В конце концов Татьяна Толстая передает эту русскую, нежную и искреннюю ноту кошмару, который она описывает. Любой национальный миф запутывается в населении, но только в России это население возвращает какую-то удивительную доброту».

Карен Степанян, возможно, является одним из критиков, выражающих свое отвращение к роману Толстой, обвиняя тот факт, что «точка зрения автора изменилась по отношению к ее персонажам по сравнению с ее более

ранней работой» и возражая против ее саркастического, квази-религиозного описания работать на правительство, и, казалось бы, издеваться над теми, кто так поступает: ... она начала наблюдать за своими персонажами со стороны, они стали для нее объектом, объектом иронии. Это является источником «мозговой» структуры ее антиутопии (как по своей структуре, так и по структуре: выкладка всего текста осуществляется с помощью глав, имеющих символические названия в порядке букв древнерусского алфавита, ситуациями, изображениями родной истории и безвкусным, порой даже сверкающим языком, сверкающим сверкающими напоминаниями о былой славе: «Сельское хозяйство – это работа для руки каждого», « вот когда ты чувствуешь, что государственная служба такая же, как эта, та же сила, слава и земная власть, во веки веков, аминь ». Возможно, некоторые люди находят это смешным, но я не думаю. Причина этого – пагубное влияние многолетнего опыта написания сатирических статей для периодических изданий (с удовольствием читаем мы), многолетнего проживания за пределами национального элемента ее рождения или более глубоких, более личных причин, которые невозможно судить. Мы просто не хотим терять лучших прозаиков последнего десятилетия нынешнего века».

Евгений Беняш, пишущий в «Дружба народов», откровенно пишет о романе Толстой: «Эта публикация, в лучшем случае, встречалась с горько-сладкими рецензиями: (очевидно, мы должны отбросить в сторону экстаические и довольно необоснованные рецензии, которые предшествовали публикации. Скорее, это обычная практика в коммерческой процедуре издательства, особенно неизбежная при сегодняшних достижимых цифрах продаж – и у романа Толстой тираж 10 000 экземпляров). Мы должны отметить, что эталон для серьезной литературы растет эмпирически. На задней обложке книги Толстого, как обычно, размещены рекламные цитаты двух ведущих литературных деятелей – Бориса Акунина и Александра Гениса, а также Дуни Смирновой. В этот момент невольно вспоминается давно вышедшая из моды питьевая песня среди кузнецов, давших сарафан некой Дуни (была ли она подругой). Или их родственник. «Носи его, Дуня, не пачкай его, надевай его на каждый праздник!» Но пока сарафан Дуни лежал в сундуке, в ожидании этих праздников в его жевательных отверстиях лежал «кровавый великий таракан». Нечто подобное произошло и с относительно тонким по размеру романом Татьяны Толстой, которому все четырнадцать лет писалось. Тот факт, что этот литературный сарафан, все время пылящийся в компьютере, оказался оскверненным его рецензентами и публицистами, является еще одним несчастьем. Но случилось нечто еще худшее. Никогда еще не изношенный предмет одежды безнадежно выходил из моды. Более того, он никогда не оказывался полностью неблагополучным, если судить по современным социальным условиям. Подозревать Татьяну Толстую (со всей ее аристократической эстетикой!) В склонности к народному повествованию или откровенным настроениям было бы слишком абсурдным. Там тогда

остаётся пародия. Но тут писатель безнадежно и полностью опоздал. На мой взгляд, пародия на сказ полностью исчерпана бессмертной миниатюрой Ильфа и Петрова. «Вторичный» – практически на каждой странице романа Толстого стоит эта невидимая отметка. Сказать, что оно является производным, значит, что это скучно не только в стилистическом смысле, но и с точки зрения жанра. Кысь - антиутопический роман. Поучительный роман. Его сюжет относится к тому же общему типу, что и такой роман. Взрыв произошел в России. (Книга была начата в 1986 году, поэтому естественно возникает связь с чернобыльской катастрофой). В то время как Толстая сочиняла свой роман, темы, затронутые в нем, много, много раз поднимались и обсуждались, пережевывались и пережевывались снова и снова не только в журналистике, но и в научно-исторической, политической и даже философской литературе. Это отчасти связано с упорной цикличности, в котором быть история России скользит мимо. Этот очень схоластический тезис стал одним из главных мотивов романа. По сути, есть два мотива. Помимо только что упомянутого, есть еще один, который следует назвать основным. И это может быть сформулировано в таком банальном предложении, как это: «он смотрит в книгу и видит фигу». Однажды Толстая написала прекрасные истории. Это правда, что она писала редко. По ее собственным словам она начала писать вообще, чтобы показать, как это действительно должно быть сделано. Вы скажете, она ничего не показала. И только для чего она написала этот роман "Кысь"? Конечно, она не решила стать профессиональным писателем? Каким бы ни был спрос на него, когда он ушел, он не сработал для другого. Это случается – это называется творческим процессом».

В своей статье в «Литературной газете» Алла Латынина подчеркивает, что начало проекта Толстой по написанию романа совпало с популярным увлечением «антиутопией», которое в то время охватило интеллектуальный слой общества. Это, а не Чернобыль, возможно, вдохновило автора, поскольку начало перестройки фактически было временем публикации книг, запрещенных годами, временем, когда они читались массами, и временем их большого обсуждения в *Нажмите*. В то время Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза и Политбюро еще существовали, и КГБ казался всемогущим. Принципы коммунизма преподавались в высших учебных заведениях, и либерализм «архитекторов перестройки» не шел дальше, чем признание того, что в стремлении построить абсолютно справедливое общество было допущено несколько ошибок. Латынина, как и другие, сетует на то, что книга Толстого не вышла в то время, когда ее действительно считали бы острой сатирой советской реальности. Латынина замечает тот факт, что роман действительно меняет положение классического утопического романа, когда Бенедикт фактически предаёт своего доброжелательного учителя, придавая повествованию дополнительное ироническое прикосновение: но возможно ли создать работает «модель российской истории» с помощью интенсивной атаки на

«обычные позиции» и едкого сарказма? Боюсь что нет. Я хочу надеяться, что российская история, тем не менее, имеет смысл, что она не вращается по исключительному кругу, на мой взгляд, Толстая не создала универсальной модели российской истории и, слава Богу, нет однозначных ответов на эти вопросы. «Вечные вопросы» в романе и что там? Существует мастерски придуманный коктейль из антиутопического письма, сатиры, парадоксально переработанных торговых марок научной фантастики, изящно украшенной изысканной лингвистической игры и щедро приправленной толстовской мизантропии. Роман не глубокий, но блестящий. Не более, но не менее».

Язык романа «Кысь»

Язык толстовского романа «Кысь» был частично изобретен, хотя и основан на русской языковой системе. В значительной степени он состоит из смеси демотической речи, архаической и фольклорной речи, сленга и жаргона. В этом разделе будет предпринята попытка изучить методы, используемые Толстой для создания такого языка, и попытаться оценить его влияние на структурирование романа, используя при этом устройство остранения, которое является понятием «незнакомство» или «создание», когда мы поражаемся новому взгляду на вещи новым способом, как говорил Шкловский: «Привычка пожирает работы, одежду, мебель, жену и страх перед войной. «Если вся сложная жизнь многих людей продолжается бессознательно, то такие жизни, как если бы они никогда не были». И существует искусство, что можно восстановить ощущение жизни; оно существует, чтобы заставить человека чувствовать вещи, сделать камень каменным. Цель искусства состоит в том, чтобы передать ощущение вещей так, как они воспринимаются, а не так, как они известны. Техника искусства состоит в том, чтобы сделать объекты «незнакомыми», сделать формы трудными, увеличить сложность и продолжительность восприятия, потому что процесс восприятия является эстетической целью сам по себе и должен быть продолжительным. В искусстве важен наш опыт строительства, а не готовый продукт».

В своих журналистских статьях Толстая много писала о необходимости сохранить красоту и сложность русского языка, и утверждалось, что представление искаженного языка в романе «Кысь» может представлять читателям мольбу о том, что это следует прекратить: «но новое поколение склоняется к другому варианту русского языка, не так очаровательному, как предыдущее, но идеально подходящему для простого общения. Его основными проявлениями являются снижение словарного запаса в сочетании со словесными пнями».

В этом разделе будут рассмотрены те формы демотической и разговорной речи, которые выделяются в романе, различное использование разными персонажами, а также искажение и слово-методы построения, использованные при его создании, в том числе неологизмы. После этого будут рассмотрены примеры «лингвистического эксгибиционизма» в прозе

Толстой, в том числе ее использование каламбур, звукоподражания, самого ритма и других словесных игр.

Демотическая речь

Демотическая речь определяется как «популярную речь», находящуюся ниже нормального регистра разговорной речи и являющуюся «спонтанной, неформальной речью необразованного человека», элементы которой звучат противоречиво даже в нормальном состоянии. Разговорная речь и в образованной речи. По словам Оффорда, такая речь «не соблюдает нормы».

Для Л.А. Капаназе такая речь является бессмысленно, т. е. «Не имеет письменного языка» и отражает устную традицию, или, точнее, «эквивалент неграмотного письма»: «Книжный эквивалент просторечия – безграмотное письмо человека, не знакомого с эпистолярными жанрами литературного языка. Однако здесь мы не можем (так!) говорить о каком-то новом виде просторечия, так как на письме не появляются ни новые синтаксические конструкции, ни специфические формы речи, неизвестные устной традиции».

В отличие от других регистров стандартной речи, демотическая речь не соответствует каким-либо нормам, причем многочисленные искажения распознаются в рамках морфологии и синтаксиса, а также на фонетическом и лексическом уровне. Далее Капаназе комментирует, что словарные записи такого языка выглядят «непоследовательными» или «несоответствующими», и именно эта «неоднородность» категории речи лежит в основе этого.

После взрыва все в Федор-Кузьмиче было повреждено, люди, животные и природа. Люди должны были выживать, принимая деградацию мышей и червей. Возникли две основные группы – те персонажи романа, которые были живы более 300 лет: перерожденцы и прежние и вторая группа, состоящая из всех других жителей, а именно голубчики, родившиеся после взрыва. Сорич указывает, что у перерожденцев и прежних, голубчиков есть свой собственный язык, язык петушиных костей вообще не понимают жители Федора-Кузьмича и что прежние и голубчики могут понимать друг друга чуть лучше: «И после смерти матери Никиты Ивановича не так уж и много, но, похоже, стало больше молчать. Это понятно: первое читается, и есть почти, если не перевоплощается, и они, кажется, не похожи на людей, но с утками без груди, с нами, то есть вы не можете получить этот разговор. Да, а потом сказать: наши прошлые слова не понимают, но мы их. И почему Кинеш, потому что эти Кочиноры не говорят по-нашему. «Бал-Бал-Бал да Бал-Бал-Бал», и это все, и вы ничего не можете понять. И почему они так говорят, почему мы этого не хотим, кто их знает. Может быть, не зря. Или, может быть, привычка так плоха, это тоже случается. И даже сказать, они вредят себе. Что они могут сказать в Кохинорах? По нашему мнению, это гораздо удобнее: я сел, судил медленно: просто так, говорят, и так; это это И все понятно. А эти - вот и вы, отдохнули и все. Ну, кто говорит, что они просто мешают своим носам; они говорят, что были бы рады сесть и поговорить по нашему мнению, но вот носы. Их носы к полу - верно, смех один. Это их следствие».

Мы видим, что в основном все жители Федора-Кузьмича говорят в демотическом стиле, за исключением «стариков», которые ясно изображают русскую интеллигенцию. «Голубчики» используют язык, который, как можно видеть, имеет в своем роде диалект, а элементы диалекта будут присутствовать в фонетике, морфологии, фразеологии, синтаксисе и лексикологии романа. Перерожденцы, жившие столько же, сколько «старика», но значительно отличающиеся от них, говорят в другом типе демотической речи, которая может рассматриваться как тип жаргона или социолекта. Как мы увидим, значение многих слов и понятий, использованных «старинами», в частности абстрактные или философские категории слов, такие как «университет», «образование» «интеллигенция», «ренессанс», «философия», а также слова, обозначающие технический прогресс, такие как «оружие» и «асфальт», и слова культурного значения - «магазины», «музей», «Давид», «мед». «- все стали чуждыми и потерянными для» голубчиков », и это невежество подчеркивалось искаженными представлениями Бенедикта самому себе: например, «ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ (УНИВЕРСИТЕТСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ) МОГОЗИНЫ (МАГАЗИНЫ) ОСФАЛЬТОМ (АСФАЛЬТОМ) ЭНТЕЛЕГЕНЦЫИ (ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ) ТРОДИЦЬЮ (ТРАДИЦИЮ) РИНИСАНСА (РЕНЕССАНС) МЕТ (МЁД) ШАДЕВРЫ (ШЕДЕВРЫ) МОЗЕЙ (МУЗЕЙ) ФЕЛОСОФИЯ (ФИЛОСОФИЯ)»

В приведенных выше примерах мы видим, что также возможно не только подражать демотической речи, но также создавать искусственные версии, используя в качестве модели нормальные формы склонения, таким образом увеличивая чувство остранения для читателя. Четвертый пункт особенно интересен, поскольку он не только диссимилирует гласные, но и создает новое слово от замены суффикса существительного женского рода ия на прилагательное окончание ый. Таким образом, контраст между основанием и окончанием является неожиданным. Будет предпринята попытка выделить и проанализировать те особенности языка в романе, которые фокусируются на использовании Толстой демотической речи, профессионального жаргона, архаизмов и неологизмов и общих эффектах разноречия или полифонии, созданных таким образом, без которых, по словам Бахтина стилистический анализ романа не может быть продуктивным.

Следует также отметить, что в романе присутствует большое количество юмора, некоторые из которых созданы с помощью искусства «стёб». Таким образом, современный дискурс может подорвать и отвергнуть языковой код прошлого посредством иронии, игры слов и пародии.

Как указывалось ранее, Толстая очень обеспокоена потерей богатства русского языка, и очевидным примером этого могут служить формы обращения, принятые в романе, где разговорные термины голубчик (голубчик), «дорогой, молодец» и голубушка (голубушка), «дорогая, дорогая леди», используются в качестве пародии на советские термины адреса

товарищ «товарищ» или «товарищ» и гражданин «гражданин» и гражданка «гражданство». Последние термины выступают в качестве кальки *titleititen / citoenne* «гражданин», введенной во Французской революции, как общая форма обращения, выражающего равенство.

Соглашаясь с тем, что роман Толстой, безусловно, можно проанализировать как постмодернистский текст, будет высказано предположение, что такой текст не должен исключать уровни страсти и эмоций, но на самом деле различия между ним и «реалистическими» или «социалистическими реалистическими» текстами могут быть оттянутым из его сосредоточения на самосознании и самореферентности, в котором само первоочередное внимание языка и стилистических элементов, открытых повествований, стирание границ между беллетристикой и действительностью, пародия, множественность уровней повествования все находят сильное представление. Как мы видели, постмодернистская письменность отличается в значительной степени на основе стилистического новаторства и отказа от формальных ограничений более ранних времен. Таким образом, наиболее очевидной стратегией русских писателей постмодерна является лингвистический эксгибиционизм, когда используются редкие, очень заметные слова, которые подчеркивают конструктивный характер текста.

Разговорный язык развил целую систему средств выражения субъективных элементов на разных уровнях языка, и там, где задействованы эмоционально-выразительные нюансы, они могут быть представлены частицами, – короткие, иногда неприметные слова с довольно специфическими значениями, в свою очередь часто трудно определить выполняя широкий спектр функций. Такие частицы придают особую окраску речи человека и придают ей богатство эмоционально-выразительных оттенков, яркости, богатства, спонтанности и иногда «хитрого веселья, осмысленных коннотаций и т. д.».

Многие частицы добавляют разные оттенки значения в зависимости от их положения в предложении, и одно и то же предложение, содержащее одинаковые частицы, может быть

Выражается с другой интонацией, которая также меняет смысл высказывания. Наконец, различные частицы могут встречаться в разных сочетаниях в одном и том же предложении, создавая новые и более сложные сочетания семантических и эмоционально-выразительных оттенков. Иногда частицы могут составлять специальные фразы, которые в зависимости от контекста и интонации могут выражать удивление, разочарование, огорчение, несогласие, недоумение, иронию и т. д. Выдающийся советский лингвист и академик В.В. Виноградов определил такие частицы как «классы тех слов, которые, как правило, не имеют полностью независимого реального или материального значения, но по большей части вводит дополнительные оттенки в значения других слов, фраз или предложений или используется для выражения всех видов грамматики (и, следовательно, логического и

выразительного) связь. Лексическое значение этих слов соответствует их грамматическим, логическим, стилистическим и выразительным функциям. Поэтому семантический диапазон частиц чрезвычайно широк, их лексические и грамматические значения очень гибки, и они зависят от их синтаксического использования». Такие наполненные слова в изобилии в человеческой речи служат увеличению богатства высказывания, внушают человеческие голоса и позволяют им взаимодействовать и взаимопроникать друг с другом. Как литературное устройство, они используются для создания слоя за слоем значения в повествовании и между повествователем, персонажем и читателем.

Социолекты

Помимо демотической речи, произнесенной Бенедиктом и Голубчиками, образованной речи, произнесенной бывшими, и правительственного голоса власти, пародированного в четырех указах Федора-Кузьмича, можно также обнаружить язык профессии в высказываниях Тетеря Петровича, члена перерожденцев, которые выполняют эквивалентную роль современных таксистов. Помимо ругательств и грубых комментариев о проходящих мимо женщинах, эта группа изображается как грубая и бесполезная: «Давно ли пешком ходил, шеф?». Петрович обращается к Бенедикту, используя знакомую от второго лица форму глагола «ходил», несмотря на то, что последний является его боссом (шеф). Таким образом, контраст между двумя производит юмористический эффект. Когда Бенедикт спрашивает, куда Терентий Петрович думает, что он едет, ответ быстро приходит в качестве ироничного комментария о полезности таксистов в бывшем Советском Союзе: «А мне в парк!». Еще один пример социолекта на работе можно разглядеть на «опросных» сессиях, которые Бенедикт переживает от руки своего свекра, который играет роль в романе, эквивалентном главе КГБ или тайной полиции. Бенедикт говорит, что он поучать любит, любит задавать вопросы (любит задавать вопросы, почти как если бы он проверял): «- Ну, зять, какие мысли не начинались? - Какие мысли? - Мысли плохие? - Это не началось. - А если подумать? - И я не могу думать. Переедать. - Может подлость тянет? - Не тяни. - А если подумать? - все равно не тянет. «Может быть, убийство чего?» - нет. - А если подумать? - нет. - А если честно? - Что ты имеешь в виду под Богом! Хорошо сказано: нет! - А начальство не мечтает? - Слушай, я пойду спать! Я не могу сделать это! «А если во сне, какие смертельные сны придут?»

В этом обмене мы можем ясно видеть работу полицейского следователя. Ответы Бенедикта почти случайны для цели разговора – получить признание. Интересное использование прилагательного душегубные. Слово определено как принадлежащее «популярной речи» в довоенных словарях (Ушаков: 1935) и имеет корни в слове «душегубство», означающем «убийство». Однако в советских словарях после Второй мировой войны мы встречаем добавление производного слова «душегубка» в значении «мобильная газовая камера», которое эксплуатируется нацистами -

фашистский автомобиль для умерщвления людей газом (Ожегов: 1978), более зловещая коннотация не вспомнил в переводе. Выбор Гамбреллом «убийства», безусловно, менее силен для британской читательской аудитории, для которой убийство, как известно, может быть «оправданным», а также «уголовным» по закону.