

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### КАТЕГОРИЯ ПАРОДИИ И ТРАГИЗМА В РОМАНЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ *КЫСЬ*

### THE CATEGORIES OF PARODY AND TRAGEDY IN TATYANA TOLSTAYA'S NOVEL *THE SLYNX*

АННА ХУДЗИНЬСКА-ПАРКОСАДЗЕ

ABSTRACT. This article presents an attempt to specify the categories of parody and tragedy in the novel *The Slynx* which was written by Tatyana Tolstaya. Since the novel is a postmodern work, the presence of parody seems to be obvious. However, the category of tragedy in a work of this type is a curious novelty, which is analyzed by the author of this article.

Anna Chudzińska-Parkosadze, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

В 2000 году был опубликован первый роман Татьяны Толстой *Кысь*, за который год спустя писательница получила приз XIV Московской международной книжной выставки-ярмарки в номинации „Проза-2001”. Тогда, после десяти лет эмиграции в США, Толстая решила вернуться на родину. Оказалось, однако, что российская критика встретила роман Толстой не столь дружелюбно, как жюри выставки. Стоит лишь процитировать комментарий Марии Ремизовой, чтобы получить общую картину, создавшуюся вокруг романа и его автора в России:

Надо отдать должное критике – преодолев свою сервильную природу, подавляющим большинством голосов она выдала *Кыси* весьма низкую оценку: рефреном по общему тексту звучало роковое слово „провал”. Хотя нашлись и некоторые энтузиасты (тоже, что характерно, дамы – Наталья Иванова<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> См.: Н. И в а н о в а, *Татьяна Толстая. „Кысь”, „Знамя” 2001, № 3*, [в:] электронный ресурс: [http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec\\_tolst-pr.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec_tolst-pr.html) (12.04.2012).

и Алла Латынина<sup>2</sup>, – последняя, впрочем, с известной долей критицизма), – усмотревшие в романе приметы высшего пилотажа [...]»<sup>3</sup>.

Естественно, такое разногласие русской критики может вызывать обоснованное удивление и заставить задуматься о его причинах. Кажется, что Толстая совершила непростительный грех, включаясь в вечную дискуссию о русской душе и подавая ее в кривом зеркале пародии. Стоит при этом вспомнить хотя бы гонения русской интеллигенцией *Энциклопедии русской души* Виктора Ерофеева. Правда, в случае Ерофеева ситуация выглядела куда проще, так как вульгарный тон и пустота содержания не могли оправдать использование автором заданной им темы. Художественный образ „энциклопедии русской жизни“, обрисованный писательницей, выходит, однако, далеко за пределы национального дискурса, сосредоточенного вокруг Кыси-Руси<sup>4</sup>.

Роман Толстой исключителен, прежде всего тем, что, будучи постмодернистским произведением, одновременно разрушает узкие и абсурдные рамки постмодернистской парадигмы. Толстая не только не отказывается от категории трагического, что, впрочем, характерно для постмодернистов, а наоборот, сопрягая его с категорией пародии, выводит трагическое во внетекстовую сферу. Голоса критики как раз служат этому примером и доказательством.

Исследователи, обсуждая постмодернистские черты *Кыси*, отмечают, что роман строится по постмодернистскому алфавитно-каталожному принципу, с использованием чужого слова и активизацией мифологического, фольклорного и книжного сознания<sup>5</sup>. Подчеркивается главным образом ведущий композиционный прием – интертекстуальность, т.е. принцип „писать книги о книгах, делать книги из книг“<sup>6</sup>. При этом наблюдается своего рода парадокс, поскольку *Кысь* – это одно-

<sup>2</sup> А. Л а т ы н и н а, *А вот вам ваш духовный ренессанс*, „Литературная газета“ 2000, № 47, 22–28 ноября, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/project/arss/1/lat1.html> (12.04.2012).

<sup>3</sup> М. Р е м и з о в а, *GRANDES DAMES прошедшего сезона*, „Континент“ 2002, № 112, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/continent/2002/112/remiz-pr.html> (12.04.2012).

<sup>4</sup> Б. П а р а м о н о в, *Русская история наконец оправдала себя в литературе*, „ВРЕМЯ-MN“ 2000, 14 октября; его же, *Дорогая память трупа*, „Звезда“ 2010, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/2/pa16-pr.html> (20.04.2012); М. Л и п о в е ц к и й, *След Кыси*, „Искусство кино“ 2001, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/project/arss/1/lip1.html> (20.04.2012); Г.Л. Н е ф а г и н а, *Русская проза конца XX века*, Москва 2003, с. 150.

<sup>5</sup> Г.Л. Н е ф а г и н а, указ. соч., с. 152–153; О. О с ь м у х и н а, *Литература как прием*, „Вопросы литературы“ 2012, № 1, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/o3-pr.html> (20.04.2012).

<sup>6</sup> Б. П а р а м о н о в, *Дорогая память трупа*, указ. соч.

временно „книга о культурной немоте и о слове, немотой и забвением рожденном“<sup>7</sup>. Борис Парамонов, например, воспринимая постмодернистскую тенденцию как игру, „отвечающую только за себя“, считает, что в *Кыси* изображен

конец детства, проза, едва ли не бытовая, вторгающаяся в волшебный мир детства и разрушающая его. И тут можно было заметить, что это разрушение Толстая ведет не без садистического удовольствия, что она любит ломать своих кукол. Фея оказалась злой, подбрасывающей колкие веретена. Возникал образ колдуньи, Бабы-яги, орудующей всеми этими игрушками<sup>8</sup>.

В наших рассуждениях насчет постмодернистских тенденций в романе Толстой считаем необходимым сослаться на выводы П.Е. Спиваковского, который утверждает, что в основе постмодернистского мышления лежит вовсе не эклектическая игра с цитатами, а представление об изначальной релятивистской многозначности, а следовательно, и бессмысленности любого текста и мира как текста<sup>9</sup>. В этом отношении Толстая, как современный „постмодернист“, используя опыт ортодоксальных постмодернистов, проявляет вполне недвусмысленное стремление к отказу от релятивистской аксиологии. Эта тенденция видна хотя бы в эпизоде, когда „Набольший Мурза“ Федор Кузьмич изображается как своеобразная персонификация абстрактной фигуры постмодернистского скриптора (он выдает тексты классической литературы за свои собственные), а Бенедикт предстает в виде „идеального“ постмодернистского читателя, который не способен воспринять подлинный смысл прочитанного. Как подчеркивает ученый, эта „идеальная“ постмодернистская ситуация осмысливается в романе как патологически неестественная, а постмодернистский тип восприятия текста – как проявление чудовищного нелепого бескультурья. Итак, художественно воссоздав постмодернистскую ситуацию, писательница фактически „взрывает“ ее изнутри, осмысливая изображаемое в антипостмодернистском духе<sup>10</sup>.

Стоит при этом обратить внимание на то, что хотя Толстая представляет в сюжетном плане типичную постмодернистскую ситуацию (квазиавтор, или же мертвый и забытый автор – непонимающий чита-

<sup>7</sup> М. Л и п о в е ц к и й, указ. соч.

<sup>8</sup> Б. П а р а м о н о в, *Дорогая память трупа*, указ. соч.

<sup>9</sup> П.Е. С п и в а к о в с к и й, *Постмодернистская теоретическая утопия и попытки ее реализации в новейшей русской литературе*, [в:] *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Международной научной конференции, Москва 10–11 ноября 2004 г.*, Москва 2004, с. 255.

<sup>10</sup> Там же, с. 258–259. П.Е. Спиваковский приводя данный пример из текста, ссылается также на работу М.М. Голубкова (М.М. Г о л у б к о в, *Русский постмодернизм: начала и концы*, „Литературная учеба“ 2003, кн. 6, с. 88–91).

тель) и осмеивает ее, то таким путем она пытается осмыслить постмодернистскую бессмысленность, наделяя свободную постмодернистскую игру определенными и строгими правилами. Толстая преодолевает постмодернистские ограничения, оставаясь при этом полноценным постмодернистским творцом.

Так, к числу очевидных постмодернистских качеств романа *Кысь* принадлежат: интертекстуальность, антилогоцентрическая тенденция романа (принцип деконструкции), открытая трансгрессивная форма без жанровых границ, преобладание знака перед образом (книга - кысь - мышь)<sup>11</sup>, квазигерои вместо традиционных героев и т.д. Тем не менее концепция игры *автор - текст - читатель* приобретает в романе совершенно иной характер. Несмотря на то что роман заканчивается словами „А понимай как знаешь!...“, обращенными и к Бенедикту, и к читателю, Толстая включает в текст и активизирует сознание читателя, которому она как автор шлет содержательное послание. Она не только доказывает этим текстом, что чтение - это умение, но также возвращает в художественный текст мораль и проблемы познания. Толстая, таким образом, не только воскрешает из постмодернистского небытия читателя, но и автора<sup>12</sup>, принимая на себя ответственность за содержание текста.

Следующим типично постмодернистским фактором в романе Толстой является пародия. Как верно отметил Борис Парамонов, „Постмодернизм - канонизация и триумф пародии“<sup>13</sup>. И действительно, Татьяна Толстая пародирует в *Кыси* абсолютно все - и жанр (пародия на антиутопию<sup>14</sup>, на миф, на сказку), и героев, их мировоззрение, дискуссию о русской душе. Пародия появляется на уровне повествования, стилистики, интертекста (травестийное комментирование классики),

<sup>11</sup> При определении главных показателей постмодернистского произведения мы использовали выводы Натальи Лихиной, представленные в ее докладе *Дискурсивные стратегии и практики современной литературы*.

<sup>12</sup> Толстая так прокомментировала постмодернистский концепт „смерти автора“: „Но раз автора не существует, то, может, и Деррида не существует...“, [в:] Н. Толстая, Т. Толстая, *Двое: разное. Рассказы, эссе, интервью*, Москва 2006, с. 200. См. также: Т.Т. Давыдова, *Роман Т. Толстой „Кысь“: проблемы, образы героев, жанр, повествование*, [в:] электронный ресурс: [http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1207129361&archive=&start\\_from=&ucat=&](http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1207129361&archive=&start_from=&ucat=&) (20.04.2012); Т. Толстая, *Золотая середина*, интервью журналу „Итоги“ 1997, [в:] Н. Толстая, Т. Толстая, *Двое: разное...*, указ. соч.

<sup>13</sup> Б. Парамонов, *Дорогая память трупа*, указ. соч.

<sup>14</sup> См.: Н. Иванов, указ. соч.; Н. Литвинова, *Роман Т. Толстой „Кысь“*, „Новый Берег“ 2003, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/berreg/2003/2/li14-pr.html> (20.04. 2012); А. Латынина, указ. соч.; О. Осьмухина, указ. соч.

хронотопа и, прежде всего, в принципах игры автора с читателем. На самом деле Толстая играет с читателем в пародию, под которой скрыт трагизм.

Эта игра довольно изящна и раскрывается в нескольких аспектах структуры текста. Во-первых, пародия в романе переворачивает значение отдельных образов, мотивов и речей, придавая им обратный смысл. Следовательно, читателю, следящему внимательно за ходом повествования, становится и смешно, и страшно. Но причины смешного и страшного разные. Во-вторых, само повествование манит читателя, который легко может принять речь Бенедикта за речь рассказчика и потерять объективную перспективу восприятия мыслей и ощущений главного героя. Для этого Толстая выбрала непосредственно прямую речь и оставила Бенедикта лицом к лицу с читателем. В-третьих, писательница создала определенную двусмысленность сказанного, отделяя буквальное значение слов и фраз от их метафорического (метафизического) значения. Таким образом, метафоричность мышления корреспондирует с духовной сферой человеческой активности, а буквальный смысл – с вещественной стороной бытия. Особенно ярко этот принцип выделяется в параллельных репликах Бенедикта и Никиты Иваныча, которые будто разговаривают друг с другом, но никакого взаимопонимания между ними не возникает до конца романа. И наконец, можно даже сказать, что суть игры, затеянной Толстой в *Кыси*, сводится к принципу взаимопонимания автора и читателя. Если читатель не принимает точку зрения автора, если его мировоззрение и уровень сознания не совпадает с авторским, то он никак не сможет понять идейное содержание романа. В итоге от вопроса об обыкновенной начитанности адресата текста и деконструктивистских положений мы переходим к вопросам феноменологии и герменевтики, которые, однако, выходят уже за рамки нашего анализа.

Поскольку *Кысь* Толстой является постмодернистским романом, то категория трагизма принимает в нем неортодоксальную форму. В сущности проблема эстетических феноменов в отношении постмодернистского романа остается открытой, ибо, с одной стороны, показательной чертой постмодернистского произведения стал трагический юмор (примером здесь может послужить *Москва-Петушки* Венедикта Ерофеева)<sup>15</sup>, а с другой стороны, мы имеем дело с непреодолимостью антиномии серьезности, присущей трагизму, и юмора, понимаемого как игра, присущая комизму. Причем трагическое обычно появляется в контексте одиночества личности, а комическое характерно для группового мироощущения, что особенно видно в случаях, когда смех освобождает

<sup>15</sup> П. А. Н и к о л а е в, *Литература постмодернизма*, [в:] его же, *Словарь по литературоведению*, [в:] электронный ресурс: <http://nature.web.ru/litera/4.8.html> (20.04.2012).

энергию, вытесненную социальными табу (Г. Спенсер, З. Фрейд)<sup>16</sup>. Стоит при этом подчеркнуть, что в русской классической литературе традиционный трагический герой был необязательным, так как русская интеллигенция XIX века сделала народ в целом своим коллективным трагическим героем<sup>17</sup>.

Категория трагического в своем классическом понимании родственна возвышенному и героическому. В трагическом свершается самоутверждение человеческой свободы, ее духовного принципа или нравственного достоинства ценой крушения или смерти. Трагический герой верен своей идее или своему пафосу перед лицом своего эмпирического поражения. Его страдания обретают особую выразительность как последствия свободного акта человеческой личности и проявления ее субстанциональных сил<sup>18</sup>.

Правда, постмодернистская поэтика исключает традиционную трактовку трагического. В постмодернистском произведении эта категория может либо полностью отсутствовать, либо выступать в сниженной форме, соединенной с сатирой, гротеском, фарсом или же пародией. Смех, как было упомянуто выше, обладает возможностью разрушать трагическое, поэтому сохранить суть трагического, сопрягая его с пародией в постмодернистском романе, – это умение, требующее высшего мастерства, которым несомненно овладела Татьяна Толстая.

Под верхним пластом очевидной пародии в романе *Кысь* скрыт трагизм, сохранивший все главные константы данной эстетической категории. Хотя Бенедикт на первый взгляд не напоминает трагического героя, то его внутренние переживания, выбор, который приходится ему делать, носят, по сути, трагический характер. Рассмотрение трагических элементов в романе мы начнем с презентации трагической картины мира, прикрытой пародийной вуалью.

Место действия – Федор-Кузьмичск, название „родной сторонки“, образованное от имени „Набольшего Мурзы“ Федора Кузьмича, – оказывается современной читателю и автору Москвой. Время действия – двести лет после „Взрыва“, который ассоциируется с Чернобыльской катастрофой<sup>19</sup> или любым другим потенциальным ядерным взрывом.

<sup>16</sup> А.В. Г о л о з у б о в, *Смех как эстетическая и этическая категория в религиозном постмодернизме XX века*, [в:] электронный ресурс: <http://www.info-library.com.ua/books-text-11600.html> (20.04.2012).

<sup>17</sup> *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина, Москва 2001, с. 1088.

<sup>18</sup> *Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева, Москва 1987, с. 442.

<sup>19</sup> См.: М. Л и п о в е ц к и й, *След Кыси*, „Искусство кино“ 2001, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/project/arss/1/lip1.html> (20.04.2012); М. Р е м и з о в а, указ. соч.; А. Л а т ы н и н а, указ. соч.; Г.Л. Н е ф а г и н а, указ. соч., с. 137.

Описанная в *Кыси* община живет на цивилизационном уровне каменного века. Естественно, картина этого мира разрисована пародийными красками, полными забавных хвостиков у миленьких „голубчиков“, „перерожденцев“, запряженных в сани, вкусненьких супчиков из мышей, и т.д. Однако, хотя вся эта картина подвергнута инфантилизации, читатель чувствует скрытый под ней ужас. Хвостики – это результат ядерного излучения, „перерожденцы“ – это люди, превращенные „голубчиками“ в животных, а мыши – это основная еда и основа существования „голубчиков“.

Механизм разработки пародийного и трагического в данном романе обнаруживается хотя бы в эпизоде, когда главный герой становится санитаром, будучи глубоко убежденным, что санитары занимаются спасением книг. Данная картина построена на двухслойной инфантилизации – повествования и речи героя, сквозь которую просвечивает ужас. Так, сначала Бенедикт будто сам себе объясняет надобность крюка и необходимость мастерского владения им:

Крюк для того, чтобы книгу ухватить, подцепить, подтащить, к себе поддёрнуть; он не тыка; он для чего отточен? – для того чтоб неповадно было голубчику книгу удерживать, когда ее изымают, а то ведь они все в книгу вцепляются; вот он и отточен. Шалишь, не удержишь, сей же миг руки обрежешь, и пальцы долой все до единого!<sup>20</sup>.

Затем Бенедикт убеждает самого себя в необходимости соблюдать чистоту своих рук. Соответственно, здесь наблюдается процесс инфантильного переосмысления фразеологизма „чистые руки“:

А еще санитар себя блости должен, руки у него всегда должны быть чистыми. На крюке непременно грязь от голубчика бывает: сукровица, али блевота, мало ли; а руки должны быть чистыми. Потому Бенедикт руки всегда мыл (К, с. 276).

В итоге оказывается, что Бенедикт метафорическое, двусмысленное воспринимает буквально. И это даже забавно. Но когда мы понимаем, что у него руки грязны от порванных тел „голубчиков“, смех сразу же уступает ужасу.

Пародийность поэтики данного романа основывается также на традиционной градации и контрастном сопоставлении изображаемых образов, при одновременном усугублении их с помощью литоты и гиперболы. Именно с учетом этих приемов строятся образы главных идейно насыщенных фигур – „Набольшего Мурзы“ Федора Кузьмича Каблукова и „Главного Истопника“ Никиты Иваныча. Симптоматич-

---

<sup>20</sup> Т. Толстая, *Кысь. Роман*, Москва 2005, с. 275. Все цитаты из данного романа будут приводиться по этому изданию (в скобках, с применением инициала заглавия и номерами страниц).

но, что портрет „Набольшего Мурзы“ более пародийный, чем Никиты Иваныча, и разворачивается по принципу градации метафорического ряда колобок-Каблуков.

Это соотношение связано с архетипично-сказочным мотивом колобка. Когда Бенедикт переписывал сказку о колобке (кстати, будто сочиненную Федором Кузьмичем), то он впервые испытывает что-то вроде сочувствия и изначальных сомнений насчет существующего миропорядка:

Бенедикт радовался за колобка пишучи. Посмеивался. Даже рот открыл, пока писал. А как дошел до последней строки, сердце екнуло. Погиб колобок-то. Лиса его: ам! - и съела. Бенедикт даже писменную палочку отложил и сотрел в свиток. Погиб колобок. Веселый такой колобок. Все песенки пел. Жизни радовался. И вот - не стало его (К, с. 43).

Мысль о судьбе колобка так его взволновала, что в конце концов „у Бенедикта внутрих ФИЛОСОФИЯ засвербила“: „Колобок из головы нейдет, страшная такая история“ (К, с. 53).

Следующее откровение Бенедикт пережил, когда в „Рабочую Избу“ вдруг пожаловал Федор Кузьмич и оказалось, что он маленький, низенький, хотя и „Набольший Мурза“: „И смотрит Бенедикт как сквозь туман, и диву дается: ростом Федор Кузьмич не больше Коти, едва-едва Бенедикту по колено“ (К, с. 63). Федор Кузьмич уподобляется колобку в частности в сцене переворота, когда Бенедикт вместе с тестем хотят его поймать: „Но Федор Кузьмич, слава ему, горошком скатился с табурета и отбежал“ (К, с. 290), „визгнул, порскнул под шкаф и забился там в глубину куда-то“ (К, с. 291). Естественно, образ „Набольшего Мурзы“ построен по принципу литоты, подвергнувшейся не только преуменьшению, но также инфантилизации.

Прием снижения образа тирана добавочно акцентируется контрастным противопоставлением его с Никитой Иванычем. Толстая столкнула эти две фигуры в ситуации их внезапной встречи на глазах у „голубчиков“ во время визита Федора Кузьмича в „Рабочей Избе“. В этой конфронтации преимущество оказалось на стороне огромного, грозного, извергающего огнем „Главного Истопника“, который так напугал „Набольшего Мурзу“, что тот сбежал:

Малые мурзы с дровами подбежали, в печь покидали. Все смотрят, и Федор Кузьмич смотрит, и Бенедикт смотрит: никогда он не видел, как Главный Истопник огонь разжигает. А у него в руках ничего нет. И из кармана ничего не торчит. На корточки сел. Посидел. Подумал. Голову повернул и глазами всех обвел. Опять подумал. А потом как раскроет рот, да как хыхнет: хыыыыыыыыыхххх! И изо рта его, как столб, как ветер, вышел, клубясь, огонь и вошел в печь, и ахнуло и загорелось в широкой печи, и затрещало, вздуваясь, пламя желтыми языками, словно Окаян-дерево в весеннем цвету (К, с. 69).



Трагизм этой картины обнаруживается даже в самих фразах, которые высказывает Бенедикт, подытоживая сказку о колобке: „Смешная такая история, ужаси“ (К, с. 43). И действительно, в романе *Кысь* смех прикрывает ужас правдивого смысла всего происходящего на глазах и в жизни „голубчиков“. Дело в том, что они даже не осознают, что их существование зависит от этих двух крайних сил – огня, который присущ образу „Истопника“, и абсолютной власти, представленной здесь „Набольшим Мурзой“. Этот ужас усугубляется и тем обстоятельством, что „голубчики“ „своим“ безоговорочно считают тирана, а „чужим“ того, кто хочет им преподнести огонь знания и свободы:

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 (К, с. 28).

Однако в *Кыси* трагизм получает еще одно знаменательное, добавочное измерение – связь пространства романа с реальным пространством действительности. Так, обсуждая вопросы трагизма в *Кыси*, следует задаться вопросом, кто адресат послания Толстой. Несомненно – это русское общество, русский народ. Если это мы учтем, то изображенное начинает трансформироваться от концепта простых художественных образов до концепта бахтинского диалога и становится тогда непосредственным обращением Толстой к своему народу. При осознании этого можно увидеть, как пародийные картины раскрывают свое трагическое содержание.

Эта связь изображенного и реального миров очевидна в эпизодах, в которых активизируется культурный интертекст. Например, в сцене беседы Никиты Иваныча, Льва Львовича, Бенедикта и приглашенного ими в дом „перерожденца“ Терентия Петровича разоблачается примитивизм современных автору дискуссий о политике, тупое восприятие исторических и культурных процессов и обыкновенное невежество тех россиян, которые свободу и уважение к человеку понимают как своеволие, склонное к насилию. В итоге „перерожденец“ оказывается средним русским, пережившим „Взрыв“, но опустившимся до уровня скота. Во время беседы с „Прежними“ он немного выпил, и вдруг вся его русская душа открылась всем нараспашку. В его несвязной речи сразу воскресли из забвения типично русские фразы: „Русских бью-у-у-т!“ (К, с. 235), „Жириновского на тебя нет!“, „Курилы не отдадим...“ (К, с. 234). Однако самым явственным чувством, которое „перерожденец“ испытывал по отношению к своим собеседникам, оказалась ненависть к русской интеллигенции: „Расплодились, бя! Два процента вам быть велено!... чтоб у трудового народа на шее не засиживался!... Кто все мясо съел?“. К Никите Иванычу он обратился следующим образом:

А столбы свои в задницу себе засунь! Развели музей в государстве, паразиты! Бензином вас всех... и спичку!... и пшпшпарламент ваш, и книжки, и академик Ссссссахарова! (К, с. 234).

Обсуждая проблему трагического, следует рассмотреть соответственность данного текста с традиционными константами трагического, такими как: трагический герой, трагический конфликт, трагический выбор, трагическая развязка, категория катарсиса и феномен фатума. В традиции утвердилось представление о трагическом герое как о высокой личности, особе, принадлежащей к социальным верхам, жизнь которой должна протекать неотрывно от нации и государства. Это высоконравственный герой, страдающий ради своей высокой цели, борющийся с роком. В образе трагического героя движущим механизмом является диалектика свободы и необходимости<sup>21</sup>. В этом контексте пародийный характер образа Бенедикта более чем очевиден. Он, скорее всего, квазитрагическая личность. Бенедикт предстоит перед читателем как некий сказочный безграмотный Иванушка-Дурачок, ищущий свой клад – книгу жизни. Тем не менее, несмотря на его инфантильно-жестокое деяния, мотивировка его действий кажется высокой и благородной. Ведь он жаждет и любви к женщине, и дружбы, и просвещения, и познания. Трагизм, однако, заключается в том, что эти высокие идеалы не могут быть им осуществлены из-за некоего русского фольклорного фатума, который обрекает на поражение любые высокие стремления. Бенедикт, как и остальные „голубчики“, не в состоянии преодолеть свои ограничения, поскольку он мутант, и генетически не способен воспринимать высокую культуру „Прежних“, которые в свою очередь задумываются:

отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто! (К, с. 229).

Разумеется, пародийно-трагическим героем является также русский народ, представленный в собирательном портрете „голубчиков“. Они – существа на вид забавные, безобидные, наивные, покорные. Но на самом деле община „голубчиков“ основана на строгом праве выживания, согласно которому тот, кто сильнее, подчиняет себе остальных. Следовательно, общинная жизнь „голубчиков“ лишена морали. Эти моральные законы им неизвестны. Толстая подчеркивает это в пародийно-трагическом эпизоде, когда тесть уговаривает Бенедикта сделать революцию, и тогда Бенедикт вдруг вспоминает:

Нам нужен кант в груди и мирное небо над головой. Закон такой (К, с. 286).

---

<sup>21</sup> Литературная энциклопедия терминов..., указ. соч., с. 1088.

Тем не менее самое трагическое качество данного образа сводится к тому обстоятельству, что „голубчики“ – это собирательный портрет русского народа XX–XXI веков. Пародийность „голубчиков“ направлена также на их сходство с собирательным портретом „номеров“ из романа Замятина *Мы*, поскольку оба общества равны по степени своей сознательности и обреченности. Трагизм этого двойного подобия, в свою очередь, отражает универсальный закон, высказанный когда-то Гегелем, согласно которому история повторяется дважды: первый раз в виде трагедии, второй – в виде фарса<sup>22</sup>. В итоге, если роман Замятина прозвучал когда-то как предупреждение от тоталитаризма, который, исторически все равно осуществился, то роман Толстой оказывается пародийно-трагическим подведением итогов и переосмыслением как замятинской антиутопии, так и исторического и социологического факта.

В свете сказанного вопрос трагического конфликта в романе *Кысь* усложняется, поскольку он активизируется двойным путем. Во-первых, это конфликт непонимания между двумя, казалось бы, близкими друзьями, Бенедиктом и его учителем Никитой Иванычем. Во-вторых, этот конфликт проявляется как невозможность возникновения настоящей нравственной и познавательной коллизии, как некая пустота, обуславливающая трагическую суть данного романа.

Поскольку трагическое предполагает свободное действие героя, вызванное неотвратимой необходимостью его самоопределения<sup>23</sup>, то в случае как Бенедикта, так и „голубчиков“ такой акт невозможен. Познавательный аспект трагического относится не к героям романа, только исключительно к читателю. Познавательный и нравственный конфликт в мире „голубчиков“ неосуществим, так как „голубчики“ лишены воли, памяти и сознания, они даже не подозревают, что можно жить по-другому, что можно жить лучше. Кроме того, тема исторического прогресса, мотив „трагической тревоги“ в отношении к ходу истории относятся лишь к „Прежним“, в образе которых читатель может узнать самого себя в потенциальном будущем. Хотя, с другой стороны, потенциальность этого выбора распространяется и на „перерожденцев“.

Рассматривая вопрос трагического содержания *Кыси*, следует обратиться также к проблеме трагического выбора и трагической развязки. Выбор, предоставленный Бенедикту, – спасти книги или друга и учителя Никиту Иваныча – оказался простым. Бенедикт выбрал книги:

Он понял. Понял. Это выбор. Ну-с, кого спасем из горящего дома? Он выбрал, сразу [...] жизнь требует выбора. Ты за искусство али против? – спрашивает

<sup>22</sup> См.: В. С е р о в, *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, [в:] электронный ресурс: <http://bibliotekar.ru/encSlov/9/126.htm> (20.04.2012).

<sup>23</sup> *Литературный энциклопедический словарь*, указ. соч., с. 442.

жизнь, и се, настал час ответа. Такие пироги [...] <но> Бенедикт прояснился и укрепился, и на все стал смотреть спокойнее, так что и этот выбор он сделал сразу, без оглядки: искусство дороже (К, с. 310).

Пародийность данного фрагмента формируется не только за счет инфантильности монолога Бенедикта, убежденного в правоте своего выбора, но также способом презентации темы зрелости, превращенной в насмешку над главным героем:

Бенедикт прояснился и укрепился духом. Али разумом. Спокойнее как-то стал на все смотреть, – а это, пишут, есть признак зрелости (К, с. 310).

Несомненно, источником трагического можно считать в данном контексте ошибку героя, совершенную по его незнанию. Однако неосознанность сделанного не снимает с него вины за то, что он совершил страшнейшее преступление – предал своего мастера.

В традиции трагического укрепился образец развязки, представляющей смерть главного героя, постигшую его после долгих страданий. В *Кыси* Бенедикт посылает на смерть Никиту Иваныча, который согласно пародийной конвенции романа не только не гибнет, но сам устраивает апокалипсис „голубчикам”, собравшимся на его казнь:

Выворачивая шею, увидел Бенедикт, как Никита Иваныч набирает в грудь воздух, как разевает рот; видел, как отскочил от столба Терентий Петрович, да поздно: хы-ы-ы-ы-ых! – и вал клубящегося огня, словно взбесившееся по весне Окаян-дерево, накрыл и пушкина, и толпу, и телегу с Оленькой, и дохнул жаром в лицо Бенедикту, и простер красное крыло над ахнувшим и побежавшим народом, как птица мести, гарпия. Ббух!... тадах! (К, с. 314–315),

<п>ахло гарью. Жизнь была кончена (К, с. 316).

Бенедикт, как квазитрагическая личность, не погиб и оказался единственным „голубчиком”, оставшимся в живых.

Трагизм финала подчеркивается одиночеством Бенедикта, пустотой пространства и отсутствием ответа на главный вопрос, волнующий героя: „как жить?”. Поскольку Бенедикт не смог победить в себе „кыси”, понимаемой как тень (т.е. темная сторона эго), она единственная с ним и осталась. Итак, „кысь” оказывается началом и концом, альфой и омегой романа Татьяны Толстой. Метафоричность лейтмотива „кыси” создает общую трагическую тональность данного произведения и выражает глубоко трагическое мироощущение.

Согласно канону, трагическое переживание читателя должно разрешиться катарсисом-очищением. Цель катарсиса – воспитание в читателе высоких гражданских и человеческих чувств. Проблема в том, что Толстая, втягивая читателя в игру понимания, предоставляет возможность очищения лишь понимающим трагизм финала. Под пар-

дийной картинкой апокалипсиса, где жертва одним вздохом уничтожает всех тех, „с молчаливого согласия“ которых „как раз и творятся все злодеяния“ (К, с. 286), скрыта трагическая пустота и равнодушие изображенного мира. В финале *Кыси* трагический итог поглощает пародию, не оставляя никакой надежды. „Русь-Кысь“ оказывается настоящей расправой с концептом русской души как логосом русской культуры. Парадоксально, что Толстая, пародируя постмодернистскую ситуацию *автор – читатель*, наделяя постмодернистскую игру определенным и однозначным смыслом, выступает против русского логоса в типично постмодернистском духе. Дело в том, что этот логос уже давно превратился в фатум, обрекающий россиян на вечное переживание прошлого. „Кысь“, будучи соответствием национального фатума, выполняет также разоблачающую функцию русского логоцентризма<sup>24</sup>. Проблема в том, что Толстая выступает против постмодернистской версии русского логоцентризма как национальной идеи на рубеже XX и XXI веков, а не против Логоса вообще. Пародией освещается в романе понимание логоса Бенедиктом и другими мутантами. Однако Логос, понимаемый как основа человеческого разума и духовности (логос – слово – старославянский алфавит), остается в книге Толстой единственной положительной идеей и окончательным итогом.

Подытоживая, можно констатировать, что вечные разговоры об особенностях „русской души“, об исключительной роли России (Москвы) отражают лишь рабское сознание русских „голубчиков“ и их коллективное бессознательное. Они сами создают фатум, ведущий их не по пути эволюции, а инволюции. В такой истории все может повториться лишь в худшем виде.

---

<sup>24</sup> Л.Г. Нефагина, указ. соч., с. 150; Н. Елисеев, *Рецензия на роман „Кысь“ Т. Толстой*, „Новая Русская Книга“ 2000, № 6; Б. Парамонов, *Русская история наконец оправдала себя в литературе*, „Время-МН“ 2000, от 14.10; С.Ю. Воробьева, *Пространственные координаты художественного мира в романе Т. Толстой „Кысь“*, „Вестник ВолГУ“ 2007, сер. 8, вып. 6, с. 49; В. Курцын, *Рецензия на роман „Кысь“ Т. Толстой*, [в:] электронный ресурс: <http://www.guelman.ru/slava/kis/kur.htm> (20.04.2012); О. Кабанова, *Кысь, брысь, Русь*, „Известия“ от 31.10.2000.

