ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ Т. ТОЛСТОЙ

Найти «малой прозе» Т. Толстой соответствующее место в типологических схемах не просто. Ее постоянные поиски компромисса между весьма прихотливыми авторскими интенциями и литературным законодательным кодексом, теми «законами жизни», которые отстоялись в жанровых структурах, закономерно приводят к усложнению повествовательных стратегий. Совмещение в русле единого художественного целого различных семантических уровней повествования (житейски конкретного, социально-бытового, идейно-публицистического, философского, пронзительно лирического, документального, культурологического), в равной степени художественное, рефлексивное и аналитическое постижение предмета обуславливает появление гибридных жанровых форм.

При всей «ситуативности» видения, у рефлектирующей героини «малой прозы» Т. Толстой «расширенное» лирическое сознание — она не только «переживает» окружающую действительность, но и «мыслит» ее, интерпретирует, опровергая как расхожие истины, так и недавно рожденные мифы. Главным сюжетным стволom в ее лирико-философских рассказах становится такое «открытие себя» субъектом повествования, которое направлено на решение сверхзадачи — охватить взором все течение бытия. Все события, попав в сферу ее рефлексии, окружаются ореолом глубокого идеологического и эстетического смысла. Создаваемое «силовое поле» философского дискурса придает автобиографическому материалу, сокровенно-индивидуальному субстанциальную, историософскую значимость, ориентирует читателя на восприятие общего порядка вещей. Синтез локальности и универсальности, личного и социально-исторического, конкретно-биографического и бытийного достигается за счет максимальной семантической и эмоциональной «уплотненности» образов, ассоциативности и метафоричности, как будто невольной поэтизации незначительных на первый взгляд реалий. Как правило, отдельные составляющие структуры повествования (эпизод, история-миниатюра, наблюдение, эссеистический этюд) дополняются выводом-оценкой в форме максимы, обобщения-афоризма, «заповеди» философско-поэтического типа, как, например, в рассказе-«интервью» «Нехожена Греция»: «...Женщина торопится поднести тебе, усталому путнику, миску с виноградом: оттого, что еда, вино и любовь — не грех перед Господом, а радость на пиру его, как сказал один старый мудрый грек, обернувшись и замешкавшись на пороге между земным раем и раем небесным» [1, с. 130].

То, что авторская мысль тяготеет к «сгущению действительности», превращению заурядных фигур в «логарифмы» философских и психологических обобщений, не означает жанрово-стилевую тождественность рассказов Т. Толстой философскому трактату, в котором

«эстетизированные» моменты повествования призваны лишь проиллюстрировать самоценное доказательство (или опровержение) какой-либо отвлеченной идеи. Т. Толстая отнюдь не стремится к «навязыванию» одних концепций или третированию других. Более того, свои идеи она, как правило, преподносит с очевидной примесью иронии. Мировоззренческий аспект ее вездесущей, многоступенчатой иронии и самоиронии состоит в том, что она отстраняет любую попытку свести жизнь к некой однозначной установке, умозрительной схеме, сохраняя за читателем свободу суждений и выводов.

Лирико-философские рассказы Т. Толстой являются особой формой автокоммуникативного выражения мировоззренческой позиции. То, что рисуется в них «личный», а не общий для всех, мир, подчеркивается сюжетно-стилевым ударением не на самом изображении его имманентных признаков и свойств, но на предельно личном восприятии непосредственно видимого, осязаемого. Однако творческое сознание автора носит не только созерцательно-рефлексирующий характер, оно «разомкнуто» (полет мысли и чувства не ограничен ни во времени, ни в пространстве), «приспособлено» к самому широкому охвату жизни, выражению принципиальной сложности существования человека. Незаданность авторского «я» позволяет «преодолеть время», вступать в неограниченные широкие связи как с текущей исторической действительностью, так и давно прошедшей. Своеобразие хронологической организации повествования в рассказе «Смотри на обороте» определяет перемещение рефлектирующей героини Т. Толстой не просто из одного времени-пространства в другое, но во вновь «построенное» время-пространство, которое находится за рамками материальной конкретики. Включение в поток единого лирического сюжета несоединимых с точки зрения каузально-хронологических связей сцен «наращивает» самые различные пласты содержательной структуры рассказа. Субъективно-психологическое время «потока сознания» героини последовательно и неуклонно втягивает в себя время бытийное и постепенно конкретная реальность утрачивает незыблемость, смазывается, за арифметикой жизни (социальной, бытовой, политической) начинает проглядывать алгебра бытия. Взаимоспроецированность времени «личного» и «общего» разрушает, с одной стороны, «замкнутость» автобиографических мотивов, а с другой, абстрагированность и метафизичность надвременного, так как представление о нем передается предметно-фактурными картинками, увиденными «чувствующей» душой. «Культурологичность» пространства мавзолея Галлы Платидии не только становится показателем выбора субъектом повествования жизненных ориентаций, но и определяет ценностную экспрессию: деловое «репортажное» описание с подчеркнута узкой и банальной оптикой рассказчика-хроникера сменяется поэтически-метафорическим, освобождающим образы от диктата вещественной конкретности. Душевное состояние героини лишается социально-исторической, национальной, сословной, имущественной и пр., детерминированности — это «бытийная» сердцевина человека, то, что принципиально близко всем людям. Случай, согретый непосредственным

переживанием, «прорастает» всеобщими нравственно-философскими значениями, бытовое переходит в сферу возвышенно-духовного, абстрагируясь до символа. С одной стороны, авторские наблюдения-выводы отличает отточенная ясность и психологическая точность, с другой, символы-метафоры уводят читателя в зеркала потаенных смыслов, образы начинают «мерцать» мистическим. За счет «преодоления» локальности времени и места действия то, что может показаться простой жанровой зарисовкой, оказывается повествованием особо напряженной драматической идеи, оборачивается притчей, содержание которой предполагает декодирование многообразных смыслов внешнесобытийного ряда.

Сюжет рассказа «Белые стены» так же основан на «переключке» разных эпох. Желание героини оценить бег времени, воскресить былое порождает в ее сознании некий темпоральный конфликт: чем больше она стремится проникнуть в прошлое, тем явственнее ощущается постепенная нейтрализация его значимости, переходящая, наконец, в акт отчуждения. Стирание временных дистанций привносит в повествовательный поток особое ощущение: во времени-современности сквозит время-история. То, что «поток сознания» героини нацелен на воссоздание самой экзистенции бытия, отражает впечатления уже не просто настоящего, но настоящего, в котором сдвинулись «вчера» и «завтра», позволяет как бы преодолеть метафизический разрыв между материальным и духовным, вечным и преходящим. В конце концов создается ситуация безвременья, осознаваемая с помощью не названных, но явственно проступающих сквозь густую образность языка, лексем «смерть» и «вечность»: «На цыпочках, осторожно, чтобы не побеспокоить, чуть заметной тенью, с букетом звездчатой валерианы в руках, с усатыми и бритыми инвалидами всех времен в испуганной памяти, выходить вонь Михаил Августович Янсонъ, шведъ, лютеранинь, мещанинь, гражданинъ, аптекаръ — чуточку смелый, но очень скрытный хранитель запрещенного прошлого, свидетель истории, добела ободранной нами со стен его бывшей каморки... Своими руками я содрала последние следы Михаила Августовича со стен, за которые он цеплялся полвека, — и, ненужный больше ни одному человеку на этом новом, отстиранном, продезинфицированном свете, он ушел навсегда и неповторимо, в травы и листья, в хролофил, в немую, безымянную и блаженную, господню фармакопею» [1, с. 23].

Так же и в рассказе «На золотом крыльце сидели...» повествовательное время последовательно «стягивается» в единый, застывший миг — перед лицом Вечности. Начальный паратекст (эпиграф и авторское посвящение) создает ауру семейной, сокровенной, с особой мерой доверительности атмосферы повествования, «организует» читательское восприятие: все люди родом из детства, у каждого «вначале был сад. Детство было садом» [2, с. 37] — то утраченное праздничное, яркое мировосприятие, которое незаметно переходит в серые будни. Контраст хроновосприятия наблюдателя жизни со «златого крыльца» детства и повествующей инстанции из неприглядного взрослого мира формирует сюжетные оппозиции «казалось — оказалось», «человеческая логика — логика жизни», «мечтательное — действительное».

Философская рефлексия рассказчика, уже испытавшего враждебность непреодолимого, всеразрушающего времени («Как глупо ты шутишь, жизнь!»), претендует на итоговое обобщение открывшихся существенных сторон бытия. Обнаруживая «избыточную» компетенцию, он поднимается над эмпирическим восприятием отдельной человеческой судьбы, «зависает» над временем. Воспережитые им события прошлого пролонгируются и обретают метафизическую «подкладку» (прежде всего через сквозные образы танцующих дамы и кавалера из часов), наводя на размышления о сокровенных тайнах жизни.

Транспонирование в мир, казалось бы, сугубо камерного как сущностного, бытийного, всеобщего в лирико-философской прозе Т. Толстой происходит не только и не столько через прямые авторские высказывания. Ее философская мысль «растворена» в самой поэтике лирической «исповеди», постигается через специфику художественного образа, сверхсемантизацию будничной детали и подробности. Из всех изобразительно-выразительных средств, способных расширить содержательный диапазон лиризма, Т. Толстая предпочитает метафору. Образ-метафора становится главным «нервом» повествования, его эстетическая энергия сообщает произведению «вертикальное измерение», поднимая поток воспоминаний и размышлений лирической личности от подножия житейской реальности к вершинам осмысления «тотальных» начал человеческого бытия. Субъект повествования стремится максимально раздвинуть пространственно-временные границы, не просто дать сумму примеров, но представить общее состояние мира, рассказать о вневременном инварианте класса однородных явлений. Поэтому столь часто в центре системы знаков философского дискурса в рассказах Т. Толстой ставятся общие «имена», по сути, лишенные атрибутирующих форм. Характеры героев не детализируются психологически и не конкретизируются биографически, но последовательно доводятся до однозначной четкости типа. «Туристы», «паломники», «пассионарные коммерсанты» («Туристы и паломники»), «ряженные», «гиппопотамы-дерьмократы» («Ряженные»), «лилиторы», «ундины и наяды» («Лилиторы»), «туристки в розовых распашонках» («Смотри на обороте»), «неугодные лица» («Неугодные лица») и пр. — это носители определенной философии, мировоззрения, идеологии, которые отражают жизнь «представительным» способом. Такое «совокупное» действующее лицо позволяет воссоздать общие черты социально-исторической действительности, наиболее устойчивые формы различных сфер жизни.

При всем накале интеллектуального темперамента лирико-философская проза Т. Толстой всегда психологически и эмоционально заполнена уникально-личностным содержанием. Но именно под воздействием преобразующей силы лирико-обобщающего контекста сугубый «прозаизм» в ее рассказах приобретает максимально возможную идейно-содержательную значимость, поднимается до уровня художественной универсальности образа-символа. Особого жанрового свойства «умные эмоции» определяют главные векторы развития сюжета, те разветвленные

ассоциативные связи, внутренние «тембры» стиля, которые и создают философский подтекст повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстая Т. День. — М., 2001.
2. Толстая Т. Ночь. — М., 2001.