

## АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «НОЧЬ»

**Александр Викторович Марков**

доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

**Аннотация.** Рассказ Татьяны Толстой «Ночь», микширующий притчу, антиутопию и кратчайший роман об инвалиде, не может быть рассмотрен только средствами анализа фабульного рассказа. В статье сюжетная организация рассказа выводится из наследия античного эпидиктического красноречия, что оправдано и классическим образованием самой Толстой, и необычной задачей рассказа — изобразить метаморфозы героя, внутренний мир которого никогда не меняется. Именно с такой ситуацией работает классическая риторика, в которой красота «соблазняет» неизменный характер, и она стала немыслима в новоевропейской психологической прозе. Подробно рассмотрены история жанра экфрасиса как апофеоза такого принципа повествования и широкое использование топики экфрасиса в рассказе. Доказывается, что изображение абсурда существования в рассказе Толстой создается не критикой языка и выражения, как в прежней литературе абсурдизма, а критикой жанровых традиций русской литературы с максимально отстраненной позиции.

**Ключевые слова:** Толстая, рассказ, фабула, античность, античные традиции.

«Ночь» Татьяны Толстой, трагикомический рассказ о неудачном побеге слабоумного и невозможности писательства как простой репрезентации действительности, может быть истолкован как образ неудачного творческого побега («замыслил я побег...») только при обосновании всего жанра как тотализующего описания творчества. Образцы такого повествования мы находим в античности, когда перед словесностью и стояла проблема защиты собственной автономии, в том числе прагматической, несмотря на очевидность для всех частного повода написания и посвящения. Изобразительное искусство могло только в одном быть примером для словесного – примером длительного автономного существования посвящения: начиная от картин и других вотивных предметов, посвященных в храмы, и кончая статуями победителей.

При этом использование словесного искусства в прагматических целях можно считать своего рода бегством, забирая предмет из храма ради политических целей – не случайно первым обоснованием самодовлеющего авторитета риторической практики стала «Похвала Елене»: отъезд Елены с Парисом свидетельствовал о бесповоротном могуществе красноречия Париса, и тем самым похищение святыни из города как храма, провоцирующее дальнейшую борьбу за обладание святыней, оказывается реализацией прагматической автономии, необходимой

для того, чтобы эффектом наслаждения облагодало не только событие (обладание Париса Еленой), но и сама речь, которая создает событие.

Именно так представлено в рассказе Толстой бегство героя, похитившего деньги ради реализации принципа наслаждения – при этом должен состояться миметический переход от изображения (денег как идеальных образов) к действительности (мороженому). Но так как здесь нет производящей эффекты речи как таковой, а есть исключительно наслаждение образом как производство наслаждения действительностью, то бегство заведомо не может быть удачным.

Хотя античная мысль и пыталась нейтрализовать ситуацию похищения, сведя ее также исключительно к состоянию образов, в частности, понимая отъезд Елены как перенос призрака (своего рода иконы-святыни), такая интерпретация не могла перечеркнуть результатов произошедшего культурного переворота и только усиливала пластичность и иллюзорность образов, которые при этом вдруг обретают силу в торжественной ситуации красноречия. Но так как классическое красноречие не только изображает ситуацию, но и прописывает ее, стремясь повлиять на реальность, то получается, что торжественная ситуация равняется на некоторый прецедент, превратившийся в эстетический образ, и сама создает некий эффект, тоже эстетически и образно переживаемый.

Пример такой образной двойственности – «Свадьба Пелея и Фетиды» Катулла (стихотворение 64 сборника), которое может быть ключом к рассказу Толстой, писателя с классическим образованием, прекрасно знающего историю античной литературы. Магистральную тему рассказа, а именно – тему невозможности «стать писателем» только на основе доверия вещам и репрезентативных навыков, отождествление в логике рассказа этого доверия скриптора со слабоумием нельзя объяснить вне такого понимания речевого мимесиса как продуктивного отражения реальности. Где речь оказывается невнятной, там и реальность распадается на фрагментарные впечатления слабоумного протагониста, при том, что, как мы увидим, все античные представления о статусе разных искусств оказываются на месте внутри изображенной коммунальной квартиры.

В эпиллии Катулла дан экфрасис пурпурного покрывала для ложа новобрачных: на нем изображена история Тесея, бросившего Ариадну. На наш вкус неуместный как благоговение супругов сюжет вполне объясним из исторически изначальной функции изображений: votивного приношения в храм спасшихся от бед, среди которых кораблекрушения если и не занимали первое место по частоте, то уж точно первое место по литературному интересу. Изображение должно было показывать успешное плавание, быть посвящением как результатом спасения, тог-

да как топос счастливого брака уже относился не к искусству, а к реализации топики после того, как все спасены, и все спасения представлены – когда в сакральном посвящении все вещи заняли свои места.

В сюжете рассказа Т. Толстой мы видим все составляющие такого соотношения сбывшегося и сбывающегося, каноничного для античной литературы, изображающей искусство как область сакрально мотивированных правил, в конце концов возвращающих нас из бед в сакральное пространство, но при этом имеющей в виду счастье как одновременно эффект и предмет красноречия. В рассказе есть буря как тема хрестоматийных строк Пушкина, которые слабоумный протагонист раскладывает на звуки, тем самым сохраняя только эффект наслаждения вне практики мимесиса.

Итак, слабоумие оказывается отождествлено с неспособностью к мимесису при восприятии искусств как уже доставивших удовольствие; причем набор искусств соответствует вовсе не современным, а античным представлениям: корабельное, поварское и медицинское искусство включались в число наиболее востребованных искусств, гораздо более востребованных, чем изобразительные искусства. Во всяком случае, два первых присутствуют в рассказе Т. Толстой: непоименованная Мамочка (уже в этом можно видеть пародирование фигур Поэта, Творца или других таких же анонимных масок ро-

мантического Геня непременно с заглавной буквы) выступает и как капитан, и как корабль, и ведет героя через бурю неприятностей коммунальной ванной и в конце концов спасает его. Тем самым спасение происходит без вмешательства богов: тело и одежда Мамочки описаны глазами протагониста почти как храм, и поэтому невозможно никакое миметическое предварение удовольствия, которое и могло бы породить развитый приключенческий сюжет. Мамочка так же выступает и как повар в античном смысле: как тот, кто создает всякий раз новый продукт, придерживаясь одних и тех же правил. Это прекрасно спародировано ситуацией готовки в коммунальной квартире, где как раз правила подготовки заранее известны и ограничены имеющимся реквизитом, но слабоумный герой получает удовольствие всякий раз как в первый раз, для него «все правильно», что делает Мамочка.

При всем трагикомизме описания мира слабоумного, описания, вроде бы вполне укладывающегося в сочувствующий заблуждениям и бедам маленького человека реализм, на самом деле он подчинен силовым линиям античного понимания сакрального искусства: протагонист, например, негодует по поводу профанации его коробочки, в которой потушили окурок, как будто бы храмовой святыни, и при этом боится лифта как идущего вниз механизма, будто он тонет. Получается, что есть миметическая логика ко-

робочек (лифт – это тоже коробка), но при этом невозможно спастись от потопа, потому что опыт посвящения святыни в храм предшествует опыту спасения от бурь – такое посвящения до события и будет для Толстой опытом литературщины, оторванной от действительного опыта, против которой она и негодует.

Но главный момент повествования – бегство героя, вдохновленное ощущением звездного неба (вовсе не кантианского, конечно, а неба античной навигации), когда герой мысленно «корабельной сосной раскачивается», становится для себя кораблем. Этот эпизод повторяет начало эпиллия Катутла, что «рожденная пелейской вершиной сосна... рассекла воды Нептуна» – корабль аргонатов, на котором плыл Пелей, завидевший Фетиду, сводится к пейзажу горы; тем самым, понятно, что речь идет не о простой эмпатии слабоумного Алексея Петровича, а о его стремлении стать кораблем, тем самым превзойдя как предмет внимания Мамочку, которая выступает как корабельщик, взять реванш природного Рока по отношению к Искусству.

Но именно здесь мы переходим к ключевому моменту, экфрасису Катутла, который объясняет и смысл стихотворения Катутла, и смысл рассказа Толстой. Дело в том, что Тесеи, кроме множества других событий его жизни, был первым похитителем Елены, причем неудачным похитителем, в отличие

от Париса. Бегство от Ариадны продолжает цепь его неудач, но тем самым и делает полностью незаконным похищение, даже средствами красноречия, и счастливый брак таким образом сбывается независимо от тех эффектов, которые испытывала покинутая Ариадна (“Indomitos in corde gerens Ariadna furores”), сбывается как простое согласие, которое и становится целью эпиллия Катулла. Ни одно действие природного Рока и природных аффектов не может повлиять на чужой священный брак, который полностью схвачен со всех сторон принципами искусства, регламентирующего самостоятельно свои эффекты наслаждения.

Но как раз в рассказе Толстой Алексей Петрович, вышедший в большой мир, не может

вступить ни в какую цепочку событий: мир с его «правилами» (протагонист их считает Правилами с заглавной буквы, будто это роковые одушевленные существа) уже сразу наказывает героя. Тем самым, невозможна античная миметическая авантюра Катулла, которая оставляет ярость только в экфрасисе, в описании поведения Ариадны, а всякий принцип наслаждения подчиняет сбывающемуся согласию. Здесь ярость тоже в произведении искусства, но не в описании, предшествующем событию, а в описании, после которого событий в жизни героя, судя по всему, уже не будет: яростном «Ночь, ночь, ночь...». Пока мы не услышали этой отчаянной ярости, мы не поняли рассказа Толстой.

**TRADITIONS OF ANTIQUITY IN THE SHORT STORY “NIGHT” BY T. TOLSTAYA**

Alexander V. Markov, Dr. Habil., professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; e-mail: markovius@gmail.com.

**A**bstract. Tatyana Tolstaya’s story “Night”, which is a mix of parable, anti-utopia and a very short novel about a disabled person. Genre principles should not be considered only by means of analysing the plot-centered story. In the article, the structural organization of the story is derived from the heritage of ancient epideictic (demonstrative) eloquence, which is justified by Tolstaya’s classical education, and the unusual task of the story to depict the metamorphoses of a hero whose inner world never changes. Within this classical rhetorical work beauty seduces an unchanging character, and this type of seduction is inconceivable in the new European psychological prose. The history of the ekphrasis genre as an apotheosis of such a narrative principle and the wide use of the ekphrasis topic in the story are considered in detail. It is proven that the image of the absurdity of existence in Tolstaya’s story is not created by a criticism of language and expression, as in the literature of absurdism, but by a criticism of the genre traditions of Russian literature from the most distant position.

**K**ey words: Tolstaya, story, plot, ancient literature, ancient traditions.

