

**«Сомнамбула в тумане» Татьяны Толстой
или «Жизнь есть сон» в необарочной манере¹**

При анализе онейрического компонента в рассказе «Сомнамбула в тумане» Татьяны Толстой наибольшая эвристическая ценность придается традиционной барочной метафоре «жизнь есть сон»: текст прочитывается с ее ракурса. В связи с данной метафорой, выступающей в тексте важным средством моделирования нарративной реальности лишь имплицитно, следует различать два аспекта значения: 1. Субъект при полной сосредоточенности на своем внутреннем мире наблюдает объективную реальность как во сне, с рассеянным и сниженным вниманием, пассивно и растерянно. Статус реальности для него имеет только происходящее внутри его душевной сферы. Реальный же мир предстает совершенно нереальным, словно он ему снится. 2. Субъект не обязательно обращен исключительно к своему внутреннему миру, но, наоборот, может наблюдать внешний мир с обостренным бодрствующим восприятием, интенсивно ощущая, что все окружающее нереально и объек-

¹ Термин «необарокко» употребляется здесь в смысле, который ему придает М. Липовецкий в своей книге «Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов» (М., 2008). Определением «необарокко» в указанной книге обозначается литературное течение, или, точнее говоря, одна из тенденций, которая, наряду с концептуализмом, доминирует в русской литературе постмодернизма с 60-х гг. XX в. до 2000-х, основываясь на принципах, очень близких к барочной поэтике XVII в. К числу наиболее значимых представителей русского необарокко, согласно Липовецкому, мы можем отнести как раз Татьяну Толстую. Попутно отметим, что в поисках аналогий между барокко и постмодернизмом, которые, впрочем, и оправдывают введение понятия необарокко в дискуссию о постмодернизме, у Липовецкого есть предшественники. С одной стороны, он ссылается на книгу «Советское барокко» (Екатеринбург, 2004) П. Вайля и А. Гениса, а с другой — на исследования Омара Калабрезе (см.: *Calabrese O. Neo-Baroque. A Sign of the Times.* Princeton, 1992) и некоторых других западных авторов, которые еще до него в своих исследованиях постмодернизма пользовались понятием необарокко.

тивно подобно сновидению. Несомненно то, что действительность позднего социализма, в том виде, в каком она описана в рассказе «Сомнамбула в тумане», обладает характеристиками хаотического онейрического хронотопа, в котором события происходят сумбурно, алогично и как во сне.

Ключевые слова: *Татьяна Толстая, сомнамбулизм, фантазирование, сновидение, поздний социализм.*

DOI: 10.31168/2073-5731.2020.3-4.4.03

Героям и героиням русской литературы всегда снились живые и яркие сны. Со временем, правда, менялось представление об их происхождении, так что в произведениях русской беллетристики XVII в. сновидения воспринимали главным образом как сообщения божественных или демонических сил, в то время как, например, в произведениях зрелого реализма истоки онейрических образов находили в основном в психике самих героев. Независимо от указанных представлений, содержание сновидений часто представляется исключительно загадочным и непонятым — в первую очередь литературным героям; но иногда, хотя намного реже, и самим читателям². Однако предполагается, что сновидения никогда не бывают бессмысленными, и потому внутри изображаемого мира нарратива целесообразно их правильно истолковать или, прибегая к определениям Фрейда, перевести их манифестное содержание в их латентную мысль. Более того, на уровне мира рассказа непонимание онейрических образов может привести к довольно неблагоприятным последствиям для героев и героинь.

Возьмем, к примеру, Доброго молодца, безымянного героя анонимной «Повести о Горе-Злочастии» XVII в., который не смог вовремя

2 Примером ситуации, которая в литературе встречается исключительно часто, нам может послужить сон Татьяны из «Евгения Онегина» Пушкина. Дело в том, что этот сон для героини остается более или менее непонятым, в то время как читателю совершенно очевидно, что ее ночной кошмар предвещает трагические события ближайшего будущего, т. е. смерть Ленского. Однако сновидение может быть непонятым и самим читателям, причем, главным образом, в том случае, когда речь идет, как указывает Ю. М. Лотман, об «информационно свободном “тексте ради текста”», то есть об искусстве, которое «осознает себя, завоевав право быть свободным от смысла и любых внешних задач [...]» (см.: *Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 222*).

понять, что во сне в облике архангела Гавриила ему явилось само Горько-Злочастие со злокозненными советами, под влиянием которых он оставил невесту, пропил имущество и упустил собственное счастье. Возможно, и Катерина, трагическая героиня повести Гоголя «Страшная месть», смогла бы уберечь себя и свою семью, если бы наяву знала то, о чем знала ее душа во сне: ее отец-колдун, питая к ней кощунственную страсть, умертвит вначале ее мужа и сына, а потом и ее саму. Не задерживаясь далее на примерах, еще раз подчеркнем, что для героев, а порой и для читателей язык сновидений, как правило, кажется довольно неопределенным — будь то ретроспективные сновидения, раскрывающие прошлое, или же проспективные сновидения, предвосхищающие будущее, будь то сны-поучения, получаемые от сверхъестественных сил, или же сны, говорящие о процессах, протекающих в глубинных слоях человеческой души, неподвластных контролю бодрствующего сознания. Однако, согласно мнению Юрия Лотмана, именно этот — условно говоря, семантический — недостаток «позволяет придать сновидению особую и весьма существенную культурную функцию: быть резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами»³.

Как литературный прием, который освобождает наррацию от линейности, уводя нас, с одной стороны, в чудесные и фантастические миры по ту сторону эмпирической действительности, а с другой, — в скрытые миры человеческой психики, сновидение аффируется с появлением романтизма. Дело в том, что в это время тускнеет восхищение человеческим разумом и его рациональными способностями и пробуждается интерес ко всем иррациональным аспектам его существа — от чувств, воспоминаний, интуиции и воображения до сновидений. Что касается русской литературы, то М. Р. Кац в своей книге «Сновидения и бессознательное в русской художественной прозе XIX века» приходит к заключению, что сон как прием психологической характеристики персонажей, а также как средство нарративного и тематического построения литературного произведения наибольшую популярность приобрел именно в XIX в., то есть в период романтизма и реализма. Разумеется, он не исчез из русской литературы XX в., но его постепенно вытеснили другие инновационные приемы современной художественной литературы, такие как внутренний монолог и поток сознания⁴.

3 Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 226.

4 См.: Katz M. R. *Dreams and the Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction*. Hanover; London, 1984. P. 152.

С одной стороны, необходимо согласиться с утверждением Каца о том, что указанные техники, свободно сочетающие чувственные впечатления, мысли, мнемические фрагменты, чувства и ассоциации фиктивных персонажей, явно снижают значение сновидения как «окна» во внутренние психические состояния героя. С другой же стороны, даже беглый взгляд на русскую литературную продукцию XX в. дает повод прислушаться и к иным литературоведческим мнениям, согласно которым ни в модернистских, ни в постмодернистских текстах не следовало бы недооценивать конструктивную роль сновидения. Так, Наталья Нагорная в книге «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» (2003) излагает и убедительно аргументирует тезис о богатой представленности онейрического мотивно-тематического комплекса в русской литературе XX в. При этом наибольший интерес среди модернистских писателей для нее представляют Ф. Сологуб, В. Брюсов и А. Белый, а из числа постмодернистов — Венедикт Ерофеев, Ю. Мамлеев, В. Пелевин и Д. Липскеров. Позднее в своей статье 2008 г. «Сновидения в постмодернистской прозе» Нагорная ограничит свой аналитический интерес только произведениями Венедикта Ерофеева, Ю. Мамлеева и В. Пелевина. Однако этот перечень можно пополнить еще одним именем — современной русской писательницы Татьяны Толстой. Ее рассказы в любом случае допустимо связать с понятием онейрической поэтики и рассматривать сквозь призму сновидения. Речь здесь пойдет прежде всего о ее рассказе под многозначительным названием «Сомнамбула в тумане» (1988). Как видно из него, русская писательница вдохновляется не только сновидениями в более узком смысле, но и многими иными формами психической жизни своих героев, существенно отличающимися от состояния бодрствования: в данном конкретном случае это фантазирование (грезы наяву) и сомнамбулизм.

Вообще говоря, сомнамбулизм как общее состояние духа большинства героев русской прозы конца XX в. упоминает и М. Н. Эпштейн в своей книге о постмодернизме в России, находя при этом примеры для своих утверждений именно в рассказах Татьяны Толстой:

Сомнамбулы — едва ли не преобладающие персонажи последней литературы: лица, не успевшие ничего совершить и обдумать, сразу же тонущие в апокалиптическом тумане. Вспомним рассказы Татьяны Толстой: «Петерс», «Круг», «Река Оккервиль» — о судьбах не просто не удавшихся, но выпавших

со счета; тут неудача, пожалуй, была бы еще наградой и чином. Порой эти люди агрессивны, добиваются, хлопочут, обзаводятся, но притом ухитряются как-то отсутствовать в этой жизни: троньте их за плечо, потрясите хорошенько — не заметят. Словно бы вся их активность — от лунных чар, а на земле они давно уже спят, блаженно или тревожно⁵.

В ранней прозе Татьяны Толстой мир нередко рассматривается в онейрическом ракурсе, точнее говоря, видится глазами литературных героев, живущих словно во сне и не находящих выхода из летаргии, на которую их обрекла монотонная унылая повседневность. «Сомнамбула в тумане» вышла впервые в 1988 г. в журнале «Новый мир». В духовной атмосфере перестройки многие писатели среднего и более молодого поколения отказываются от реалистического канона и начинают искать новые тематические и формально-стилистические решения (напр., Л. Петрушевская, Виктор Ерофеев, Е. Попов, В. Нарбикова и др.). Татьяна Толстая, описывая действительность позднего социализма⁶ с точки зрения суженного, полудремотного сознания своих персонажей, достигает интересных эстетических эффектов именно через такое искажение восприятия. Не случайно Марк Липовецкий отнес ее к так называемым необарочным писателям. Поскольку, согласно Липовецкому, для необарокко более чем характерен принцип репрезентации, восходящий к «классическим метафорам барокко (мир как театр, жизнь как сон)»⁷, то и к Татьяне Толстой можно применить определение «необарочного» автора, имея в виду сно Vidческий характер ее повествовательных миров⁸.

5 Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 201.

6 Антрополог А. Юрчак сквозь призму личного опыта последнего советского поколения анализирует период позднего социализма. По его мнению, он длится «около тридцати лет, с середины 50-х до середины 80-х годов XX в., с начала постсталинского периода до начала перестройки, когда система все еще воспринималась как вечная» (см.: Yurchak A. Everything was forever, until was no more. The Last Soviet Generation. Princeton, 2006. P. 4). Именно в тот временной период протекает действие в большинстве ранних рассказов Татьяны Толстой. Разумеется, во внутренней жизни ее героев временные границы рассказа раздвигаются, уходя в прошлое и проникая в будущее.

7 Липовецкий М. Паралогии... С. 270.

8 Анализ языкового стиля писательницы требует особого исследования.

Как бы то ни было, литературные герои Татьяны Толстой — чаще всего обычные маленькие люди, нередко отмеченные определенным физическим или психическим недостатком, или же бесконечно одинокие маргиналы. Существовая за пределами основных событий и тенденций своего времени, они в своих фантазиях создают своеобразную альтернативную действительность, прячась в ней от своей настоящей жизни. Возьмем, к примеру, персонажей наподобие Наташи («Вышел месяц из тумана», 1987) или Симеонова («Река Оккервиль», 1985), жизнь которых проходит в бесплодных дневных грезах, — а их ночные сновидения нередко намного ярче и живее всего того, что с ними происходит в состоянии бодрствования! Показателен в этом смысле сон Наташи о возвращении в Рай детства с подробным описанием родителей (в момент сновидения уже давно покойных), сидящих на лавочке в онейрическом хронотопе сказочной рощи, населенной симпатичными героями детских сказок. Регрессивная тенденция сновидения уводит героиню далеко от серой повседневности, в которую она возвращается крайне неохотно, так что пробуждение для нее мучительно и походит на выбрасывание рыбы на сушу:

[...] но густые суконные занавеси сна дрогнули, лица смазались, лес засквозил редкой марлей, и, выдернутая из воды рыба, задыхаясь и тяжелея, Наташа снова тут, — бьется, просыпаясь, в однозначных тисках своего сегодня⁹.

И даже герои, которые на первый взгляд гораздо успешнее включены в современное общество, как Зоя («Охота на мамонта», 1985) или Римма («Огонь и пыль», 1986), склонны к фантазиям, причем крайне банальным и более или менее сводящимся к советским стереотипам жизненного успеха¹⁰. Непреодолимую пропасть между стремлением к жизненной полноте и эмоциональной пустотой в реальной жизни, пропасть, которую пытаются преодолеть через мечтания, ощущают и такие герои, как Василий Михайлович («Круг», 1987) и Петерс («Петерс», 1986). Для типа экзистенции всех вышеуказанных персонажей чрезвычайно характерно душевное состояние,

⁹ Толстая Т. Вышел месяц из тумана // Толстая Т. Река Оккервиль. Рассказы. М., 2002. С. 115.

¹⁰ И Зоя, и Римма фантазируют об уютном быте и роскошно обставленной квартире, о мужьях с положением, об отпуске на юге и тому подобных вещах, выдающих их конформизм и мещанство.

в которое впадает Петерс после утомительных и бесплодных поисков любви и многократных безуспешных попыток преодолеть собственное одиночество:

Но Петерс спал и спал, и жил сквозь сон; аккуратно вытирая рот, ел овощное и пил молочное; брил тусклое лицо — вокруг сомкнутого рта и под спящими глазами, — и как-то, нечаянно, мимоходом, женился на холодной твердой женщине с большими ногами, с глухим именем¹¹.

В этот ряд маргиналов, несомненно, входит и Денисов (повествование в рассказе «Сомнамбула в тумане» ведется через призму его восприятия). Он тоже живет в собственных фантазиях, то есть функционирует в духе барочной метафоры «жизнь есть сон» (ср. Calderon de la Barca, «La vida es sueño», 1636). В драме Кальдерона эта метафора указывает на постижение главным героем, польским принцем Сехизмундо, истины об иллюзорности жизни и эфемерности всех жизненных стремлений. Жизненные события, увиденные глазами Денисова, также можно определить метафорой «жизнь есть сон», при этом Денисов, в отличие от Сехизмундо, лишен метафизической опоры и утешения в вере и не может смириться с ничтожностью и брэнностью человеческого существования.

Уже первое предложение рассказа с прозрачным намеком на вводную терцину¹² «Ада» Данте указывает с большой дозой иронии и юмора на нечто похожее на метафорический душевный ад: в нем пребывает главный герой, мучимый сильной тоской, тяжкими сомнениями и вопросами, на которые нет однозначных ответов: «Земную жизнь пройдя до середины, Денисов задумался»¹³.

Денисов задумался о смысле жизни и ее брэнности, о своих ночных страхах и о том, что до сих пор не совершил ничего достойного воспоминаний. Он думал и о своей красивой невесте Лоре, о

11 Толстая Т. Петерс // Толстая Т. Река Оккервиль. С. 235.

12 В переводе «Божественной комедии» Данте на русский язык, сделанном, кстати говоря, как раз дедом Татьяны Толстой, М. Лозинским, эти строки звучат следующим образом: «Земную жизнь пройдя до половины / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины». URL: http://wikilivres.info/wiki/Божественная_комедия/Ад (дата обращения: 11.06.2020).

13 Толстая Т. Сомнамбула в тумане // Толстая Т. Река Оккервиль. С. 397.

других женщинах, о далеких странах, в существование которых не очень верил, и о многом другом. Так, он думал о бессмысленном расположении континентов, причем его особенно раздражало положение Австралии. Валяясь на старом диване и пуская дым сигареты в географическую карту с земными полушариями, он мысленно часами «исправлял» мир: в Сибирь следовало бы добавить парочку морей, Африку опустить немного ниже, Индия могла бы остаться на своем прежнем месте, но с Австралией непременно надо было что-то делать, поскольку здесь по логике должна быть вода, а не континент.

Наррация сразу вводит нас во внутренний, субъективный мир героя, мир, который у читателя почти все время будет на первом плане, застилая своим содержанием объективную реальность повествования. «Реальный мир» рассказа, в котором движутся персонажи и происходят события, просматривается с позиции Денисова очень нечетко, потому что большую часть его психической жизни занимают фантазии.

Дело в том, что в состоянии фантазирования человек рассеян и психически отключен, поскольку его внимание направлено на внутреннее, а не на внешнее пространство. Иными словами, восприятие того, что человека окружает, притуплено или же вообще отсутствует. Согласно Фрейд, грезы наяву продиктованы подсознательными желаниями, а не рациональным мышлением. Фантазирование, кроме того, несвойственно счастливым, каких, впрочем, в прозе Татьяны Толстой мало. Ему скорее предаются неудовлетворенные и несчастные неудачники, а каждая их греза, как указывает Фрейд в своей работе «Поэт и фантазирование» (1907), по сути — «исполнение желания, исправление не удовлетворяющей человека реальности»¹⁴. Наиболее частыми, по его мнению, желаниями, наряду с эротическими, являются честолюбивые желания, преследующие цель возвеличивания личности. В анализируемом рассказе, пожалуй, для этого нет примера лучше, чем фантазии Денисова о перемещении Австралии на более подходящее место. На первый взгляд может показаться, что указанная идея с учетом своего бесславного конца никоим образом не может служить возвеличиванию личности. Однако, вопреки тому, что Денисову в своем видении не удастся переместить Австралию и окончательно исправить несовершенный мир, хотя бы на мгновение он

14 Freud S. Creative Writers and Day-dreaming // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London, 1986. Vol. IX (1906–1908). P. 146.

присваивает себе роль Творца, всемогущего существа, принимающего решение о виде нашей планеты.

Здесь, правда, необходимо указать на нечто иное. Как и у большинства мечтателей, пассивное созерцание ментальных картин у Денисова не приводит к прорыву в действительность, т. е. к какому-либо конкретному движению или действию. Иными словами, у него отсутствует творческий заряд художника или мыслителя, способного посредством фантазии создать нечто новое, т. е. дать словесное оформление новому художественному произведению или новой идее. Так что, несмотря на горячее желание, он, по сути, не может вдохновиться своими фантазиями и реализовать в действительности свой творческий потенциал:

Пробовал Денисов изобретать — не изобреталось, пробовал сочинять стихи — не сочинялось, начал было труд о невозможности существования Австралии: сварил себе крепкого кофе и засел на всю ночь к столу. Работал хорошо, с подъемом, а под утро перечел — и порвал, и плакал без слез, и лег спать в носках¹⁵.

Костяк, вокруг которого строится рассказ, однако, образуют не столько фантазии Денисова, сколько его сон. Но и для Денисова, и для читателя он, говоря словами Лотмана, является семиотически неопределенным «пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами». Сделаем несколько предварительных замечаний. С одной стороны, без глубокого знания психологии почти невозможно понять сон Денисова, в котором косвенным путем проявляется именно его подсознание — взять, к примеру, его иррациональные страхи или же его глубоко подавленные воспоминания, неожиданно проявляющиеся во сне. И, наконец, следует предположить, что Татьяна Толстая как писательница позднего двадцатого века вряд ли могла избежать — пусть и поверхностного — знания психоаналитического дискурса. С другой стороны, когда речь идет о вымышленных героях, которые не могут принимать реального участия в толковании своих снов, необходимо быть крайне осторожным в использовании психоаналитической герменевтики фрейдовского или юнговского толка. Впрочем, еще Фрейд в «Толковании сновидений» заметил, что литературные сны вообще не являются подходящим материалом для

¹⁵ Толстая Т. Сомнамбула... С. 400.

психоаналитического подхода¹⁶. По его мнению, они предопределены для символического толкования, при котором содержание сна пытаются «заменить другим, понятным и в некоторых отношениях аналогичным содержанием»¹⁷. Но если даже предположить, что Татьяна Толстая поместила в ткань своего рассказа не вымышленный, а настоящий сон, он может быть художественно убедительным только при условии удачного сочетания со всеми остальными компонентами структуры текста. Другими словами, литературный сон, независимо от его принадлежности реальному или воображаемому лицу, должен обладать таким же статусом, как и все остальные части художественного текста. По этой причине его не следует интерпретировать отдельно, тем более с помощью методов, отличных от используемых при толковании остального текста. Таким образом, несмотря на то, что некоторые элементы сна Денисова могут быть лучше поняты в системе глубинной психологии, здесь мы будем считать их прежде всего литературным фактом. В этом смысле мы постараемся не упускать из вида то, что сны, с одной стороны, — удобное средство для характеристики персонажа, с другой — способ тематического обогащения повествовательной структуры, а с третьей — фактор ее фабульного развития, на что, впрочем, указывал еще М. Кац, исследуя онейрический компонент в русской литературе XIX в.¹⁸

Итак, будем исходить из того, что сон Денисова, несмотря на свою относительную простоту и краткость, является ключевым смысловым узлом рассказа. От этого узла, как мы увидим, ответвляются различные потоки мыслей, говорящие не только о внутреннем мире персонажа, но на определенном абстрактном уровне и о *conditio hu-*

16 Сам Фрейд применил свой психоаналитический метод к художественным снам, описанным в новелле В. Йенсена «Градива» (ср. его работу «Бред и сновидения в “Градиве” В. Йенсена» 1907 г.). Приняв во внимание тот факт, что Йенсену в момент написания новеллы психоаналитический метод был совершенно неизвестен, Фрейд пришел к следующему выводу: «Я воспользовался этим совпадением между моим исследованием и творчеством писателя в качестве доказательства правильности моего анализа сновидений» (см.: *Фрейд* 3. Толкование сновидений. М., 2007. С. 93). Таким образом, новелла Йенсена Фрейду была интересна не своим художественным эффектом вставных сновидений, но тем, что, по его мнению, она прекрасно иллюстрирует правильность психоанализа как метода лечения.

17 Там же. С. 92.

18 *Katz M. R. Dreams...* P. 10–15.

тана вообще. То есть они говорят о том неумолимом факте, что, за редким исключением, рано или поздно мы бесследно исчезнем из человеческой памяти, словно никогда и не существовали.

Сон Денисова состоит всего из нескольких сцен, образующих в хронологической последовательности более или менее законченное целое. Вначале мы застаем Денисова в коридоре неизвестного учреждения в разговоре с тремя неизвестными людьми: стариком, мужчиной и женщиной, которая, «видоизменяясь и пульсируя так и сяк, сложилась в худую усталую блондинку»¹⁹, очень похожую на покойную сестру матери, тетю Риту. Двое мужчин и далее остались Денисову неизвестными, но он помнил их после пробуждения по многочисленным конкретным и ярким деталям. Увидев в руках у Денисова свежий хлеб и бублик с маком, три фигуры во сне вначале дернулись, а потом женщина открыто попросила у него немного хлеба. Денисову вдруг пришло в голову, что он имеет дело с жителями Ленинграда во время блокады, и заключил, что и сам он жертва ленинградской блокады, обреченная голодать. Очень неохотно он поделился бубликом со своими собеседниками, оставив при этом лучший кусок с маком себе. В следующей сцене Денисов в своей квартире в современной Москве. Он разделен временем и пространством с блокадным городом времен Второй мировой войны. Он понимает, что по улицам гуляют улыбающиеся и довольные люди, и сам он сыт, а холодильник набит продуктами. Его охватывает тошнота от собственной жадности и скупости, и он бросается искать ту тройку голодных людей. Поиски его безуспешны, очевидно, что время лишь на мгновение приоткрылось и захлопнулось вновь. В последней сцене своего сна Денисов панически колотит руками и ногами в какую-то дверь. Чуть позже за ней он увидит столовую, из которой выходят спокойные посетители, вытирая сытые рты и оставляя на тарелках остатки пищи. А трое тех, заблудившихся во времени, безвозвратно рассыпались, рассеялись, бесследно исчезли. Остальную часть рассказа Денисов остается под гнетущим впечатлением своего сна, пытаясь разгадать его скрытое значение. Он сознает, что пространственно-временные деформации онейрического хронотопа воспрепятствовали его поискам голодной тройки, потому что там, во сне,

...все иначе, и место скользит, и время валится вбок рваной волной, и все это крутится, крутится; там одна секунда стоит большая,

19 Толстая Т. Сомнамбула... С. 404.

медленная, гулкая, как заброшенный храм, другая — мелкая, юркая, быстрая, — чиркнув спичкой, сжигает тысячу лет; шаг в сторону — и ты в чужой вселенной...²⁰

Помимо дезориентированности в пространственно-временных координатах своего ночного видения, Денисов не может с уверенностью установить, кто его собеседники, и даже определить, все ли они принадлежат миру умерших или мертва только тетя Рита. Впрочем, в состоянии бодрствования Денисов помнит совершенно другую тетю Риту, отличающуюся от усталой блондинки во сне. Так, из глубин его памяти возникает образ красивой молодой женщины с белокурым валиком надо лбом, которая, готовясь к свадьбе, примеряет перед зеркалом свой цветной кушак и, довольная, напевает. Вскоре тетя Рита исчезла, вспоминает далее Денисов, а мать запретила ему упоминать ее имя. От тети Риты осталась только стеклянная пудреница, которую он во дворе обменял на перочинный ножик. Мать его за это побила, а потом ночью долго плакала. И хотя с тех пор прошло более 35 лет, ощущение вины у Денисова не исчезло, но, очевидно, усилилось, на этот раз прикрытое онейрическими образами хлеба и бублика, которыми сновидец вначале не желает делиться с другими, а позднее из-за этого горько раскаивается. Более того, после пробуждения угрызения совести у Денисова перерастают в смутное чувство долга по отношению ко всем умершим и забытым.

Комплекс представлений о еде, проходящий красной нитью через все фрагменты сна Денисова и связывающий их воедино, теперь можно разъяснить в символическом коде. По сути, следуя мыслительным усилиям Денисова в толковании своего сна, мы доходим не только до переносного значения мотивов, связанных с понятиями голода и сытости, но и до скрытого содержания онейрических сцен в целом. На одном конце этой цепи представлений — голодные и мертвые, как тетя Рита и ее друзья, а на другом — сытые и живые, как Денисов и его современники. Правда, в пространстве сна Денисова, как и в любом онейрическом пространстве, где живые сосуществуют с мертвыми, бинарная оппозиция между жизнью и смертью до некоторой степени нейтрализуется. По сути, ее лучше всего заменить топологией ленты Мёбиуса, на которой закон бинарности не действует, и потому невозможно отличить, скажем, внутреннюю

20 Там же. С. 405.

сторону от внешней или левую от правой стороны ленты²¹. Во сне, как и на ленте Мёбиуса, один член оппозиции легко и незаметно переходит в другой, или, иначе говоря, в такой пространственной модели жизнь незаметно перетекает в смерть, а смерть неприметно продолжает жизнь, так что их невозможно четко разделить. Во всяком случае, тетя Рита и ее друзья, так, как их позднее (в состоянии бодрствования) понимает Денисов, боятся не голода, а забвения, они просят не хлеба, а памяти. Впрочем, всем, кто сейчас сыт и жив, но неумолимо движется в ничто, после смерти грозит такой же метафорический голод, т. е. глубокая потребность оставить след в чужой памяти. «Что останется от нас? Что останется от нас?»²² — панически вопрошает Денисов от имени обычного маленького человека, а свои раздумья о тете Рите, женщине, короткая и непримечательная жизнь которой являет собой пример судьбы именно среднего большинства, он завершает своеобразной вариацией традиционных барочных²³ тем о бренности жизни и иллюзорности земных ценностей (*Memento mori* и *Vanitas*):

...она погибла, и порвался кушак, и рассыпалась пудра, и сгнили светлые волосы; она ничего не сделала за свою короткую жизнь, только спела перед зеркалом, и вот теперь, мертвая, старая, голодная, испуганная, мечется в государстве снов, попрошайничает: вспомни!²⁴

В основе мучительных поисков скрытого смысла своего сновидения Денисов постоянно проявляет панический страх «умереть и быть забытым, стереться из людской памяти, бесследно рассеяться

21 См.: Мазин В. Толкование сновидений в эпоху массовой коммуникации // Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. М., 2005. С. 239–240; Užarević J. Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima. Beograd, 2011. S. 7–8.

22 Толстая Т. Сомнамбула... С. 415.

23 Указанные темы присутствовали в европейских литературах задолго до XVII в., но большую популярность они приобрели именно в среде барочных поэтов с их пессимистическим восприятием мира как бренной и ничтожной иллюзии. Многие из них наверняка выстроили подобное мировоззрение под влиянием духовной атмосферы, господствовавшей в католических странах Европы после Тридентского собора.

24 Толстая Т. Сомнамбула... С. 418–419.

в воздухе»²⁵. С другой стороны, эта боязнь одновременно побуждает его открыть свое истинное жизненное послание: он станет «посланцем забытых»²⁶, тех, кто умер, не совершив ничего достойного, чтобы их помнили другие.

Как мы видим, сновидение играет важную роль в самопознании Денисова, т. е. в психологической характеристике героя произведения. Кроме того, необходимо сказать, что сновидение в значительной степени движет динамикой рассказа. Дело в том, что, в отличие от грез наяву, оно заставляет сновидца после пробуждения выйти из своего внутреннего мира во внешний и предпринять в нем определенные конкретные действия. Проблема заключается только в том, что все эти действия, особенно те, в которых герой выступает «посланцем забытых и безымянных», крайне бессмысленны и безрезультатны. Проблема также состоит в том, что и все остальные персонажи ведут себя абсурдно. Образно говоря, они ведут себя как сомнамбулы, чье движение или же поведение в объективной реальности не контролируется бодрствующим сознанием. Правда, по-настоящему только отец Лоры (слегка маразматический биолог, которого отправили на пенсию) является лунатиком в буквальном смысле слова, в то время как к Денисову, Лоре и большинству остальных персонажей понятие сомнамбулизма можно применить лишь метафорически. Так, например, большинство выражений в отрывке, посвященном характеристике Лоры, необходимо понимать прежде всего в их переносном, метафорическом, а не буквальном значении:

Глупая женщина, она тоже бредет наугад, вытянув руки, обшаривая выступы и расселины, спотыкаясь в тумане, она вздрагивает и ежится во сне, она тянется к блуждающим огням, ловит неловкими пальчиками отражения свечей, хватает круги на воде, бросается за тенью дыма; она склоняет голову на плечо, слушает шуршание ветра и пыли, растерянно улыбается, озирается — где оно, то, что сейчас промелькнуло?²⁷

Как бы то ни было, ощущения потерянности и дезориентации в прагматике жизни, позволяющие провести аналогию с состоянием суженного сомнамбулического сознания, характерны не только для

25 Там же. С. 399.

26 Там же. С. 424.

27 Там же. С. 411.

Лоры, но и для Денисова и многих других персонажей рассказа. В этом смысле его название «Сомнамбула в тумане» более чем удачно.

Следует обратиться еще к одной проблеме. Как было указано выше, ранняя проза Татьяны Толстой, и тем более анализируемый рассказ, недвусмысленно вызывает в нашем сознании некоторые из значений традиционной барочной метафоры «жизнь есть сон»; попробуем определить, какие именно. При этом необходимо подчеркнуть, что Татьяна Толстая нигде в рассказе не употребляет этот метафорический топос эксплицитно. Другими словами, метафора «жизнь есть сон» лексически в тексте не выражена, но зато присутствует имплицитно, как средство моделирования нарративной реальности. Об одном аспекте значения указанной метафоры уже говорилось выше: вследствие всецелой сосредоточенности на своей внутренней жизни субъект созерцает объективную реальность словно во сне, с рассеянным и сниженным вниманием, пассивно и растерянно. Только происходящее внутри его душевной сферы обладает для него статусом реальности, а реальный мир предстает совершенно нереальным, так, словно он видит его во сне.

Метафора «жизнь есть сон», однако, имеет еще одно значение, нуждающееся в пояснении: вкратце его можно свести к замечанию, что реальность иногда объективно имеет характер сновидения. Таким образом, субъект не обязательно должен быть обращен исключительно к своему внутреннему миру, но, наоборот, может наблюдать внешний мир с обостренным бодрствующим восприятием, интенсивно ощущая при этом, что все окружающее нереально или объективно схоже со сновидением. Действительность позднего социализма, как она описана в рассказе «Сомнамбула в тумане», несомненно имеет характеристики хаотического онейрического хронотопа, в котором события происходят бестолково, алогично и как во сне. Достаточно коротко остановиться на двух эпизодах, в которых описываются предпринимаемые Денисовым действия в реальных ситуациях, правда, все еще под впечатлением от сновидения о тете Рите и ее друзьях.

Возьмем, к примеру, эпизод, в котором Денисов в роли «посланца забытых» встречается с товарищем Бахтияровым, чтобы с его помощью достать дорогостоящий импортный шкаф «Сильвия» для свадебного подарка сестре покойного Саши Макова. Все это странное предприятие Денисов затевает потому, что Саша Маков, несколько проблемный школьный товарищ Лоры, четыре года назад трагически

погиб в горах, не оставив после себя ничего примечательного, достойного памяти. Денисов, правда, не знал его лично, но все равно жалел, что несчастного юношу вскоре все забудут. Впрочем, забывать его стали и самые близкие, не высказывая никакого интереса к проекту Денисова о сохранении памяти их брата и сына. Руководствуясь девизом «жизнь идет дальше...», родственники проявляют полное равнодушие ко всем стремлениям Денисова сохранить память о Макове. Только его мать со слезами на глазах попросила Денисова «в знак памяти» о Саше помочь им достать свадебный подарок для его младшей сестры, что сам Саша, будь он жив, непременно бы сделал. В поисках вожделенного, но дефицитного в Советском Союзе товара, Денисов был направлен к товарищу Бахтиярову, сумасброднему и непредсказуемому советскому высокопоставленному лицу, который мог бы ему в этом оказать большую помощь.

Денисов застаёт Бахтиярова в веселой компании в ресторане «Лесная сказка». При виде стола Бахтиярова, над которым клубится густой табачный дым и льется шампанское, «где тяжелые женские спины, где кто-то в сиреневом галстучке, щуплый, собачистый, быстро вертится вокруг Хозяина, непрерывно его обожая»²⁸, Денисова охватило легкое волнение, но он решительно «шагнул, и пересек черту, и стал посланцем забытых, безымянных, реющих в снах...»²⁹. За этой чертой все происходит словно в каком-то адском антимире кошмарного сна. Уже сам факт, что ресторан с таким названием находится не в городе, а за его пределами, то есть вне упорядоченного городского пространства, по сути на пустом месте, может привести к утрате «чувства реальности», которое человек испытывает, находясь, к примеру, в хорошо известном месте с точными пространственными координатами. Ситуация, в которую попадает Денисов после того, как в присутствии незнакомых людей высказывает свою просьбу, напоминает дурной сон, похожий на мучительные сновидения, где все происходит помимо вашей воли, где все пристально следят за вами, а вы не в силах что-либо предпринять, чтобы выбраться из неприятной ситуации. В «Лесной сказке» Денисов точно так же попадает в центр непрерывного, несколько даже враждебного и пристального внимания, мешающего ему сосредоточиться и понять, что на самом деле с ним происходит. И хотя с самого начала он сознавал, что как посланцу забытых и безымянных ему придется многое вытерпеть,

28 Там же. С. 427–428.

29 Там же. С. 428.

сейчас ему совершенно непонятно, почему, скажем, в присутствии этих людей он должен спеть вслух городской романс о Шаровой Леночке, уничтожившей плод своей несчастной и легкомысленной любви и за это расстрелянной. Несколько садистски настроенная публика, внимательно на него смотрящая, становится все больше похожей на гротескных онейрических персонажей, на так называемые «смешанные образования»³⁰, вызывающие нередко глубоко неприятное чувство и страх. Абсурд в «Лесной сказке» достигает своего апогея в тот момент, когда растроганный Бахтияров просит Денисова залезть под стол, а тот отказывается это сделать, и все гости ресторана встают и вместе с поварами и официантами начинают скандировать: «Под стол! Про-сим! Про-сим!» Беспомощный Денисов лежал под столом свернувшись, в положении нерожденного плода, и «тупо глядел на женские ноги, на серебряные хвосты и лакированные копытца»³¹, то есть на гостей, которые, как в настоящем онейрическом пространстве, превращаются в нечисть в фольклорном духе — правда, лишь метафорически. Из этой незавидной ситуации совершенно обессиленный Денисов спасается, засыпая под столом. Попутно вспомним, что эпизод с товарищем Бахтияровым во многом напоминает сон Татьяны из «Евгения Онегина», и, возможно, благодаря этому обстоятельству мы дополнительно склонны воспринимать реальный мир «Лесной сказки» как онейрический хронотоп³².

30 См.: *Фрейд З.* Толкование сновидений. С. 272 и далее.

31 *Толстая Т.* Сомнамбула... С. 432.

32 В своем сновидении Татьяна, как и Денисов наяву, оказывается в избушке посреди леса, в которой Хозяин (Онегин) пирует с нечистой силой, т. е. с чудовищами. Бахтияров ведет себя с гостями так же, как и Онегин в сновидении Татьяны. Приведем строки Пушкина: «Он (Онегин. — Ж. Б.) знак подаст: и все хлопочут; / Он пьет: все пьют и все кричат; / Он засмеется: все хохочут; / Нахмурит брови: все молчат; / Так он хозяин, это ясно» (*Пушкин А. С.* Сочинения в 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 266). Бахтияров также абсолютный хозяин положения за столом. По его знаку все, как и в строках Пушкина, смеются, рукоплещут, поют или молчат. Например, после своего размышления вслух, что государственный завод по производству пива носит совершенно неуместное имя «разбойника» Стеньки Разина, Бахтияров делает вывод: «“По-моему, смешно. Смейтесь!” Друзья и дамы засмеялись, сиреневый даже взвизгнул. Денисов тоже вежливо улыбнулся и отпил теплое “Буратино”» (*Толстая Т.* Сомнамбула... С. 428–429). Кроме того, Т. Толстая обозначает Бахтиярова тем же именем, каким Пушкин называет Онегина, — «хозяин», а гостей

Однако то, что повествовательный мир «Сомнамбулы в тумане» может иметь онейрический характер и без интертекстуальной привязки к какому-нибудь хорошо известному литературному сновидению, проистекает из эпизода о другом необычном деле Денисова, на которое его подвигло навязчивое желание бессмертия и славы. Дело в том, что, руководствуясь идеей возглавить «небольшое, но чистое движение» по борьбе с воровством, Денисов обвинит мясника в обвесе и от имени многочисленной толпы, стоявшей вместе с ним в очереди, потребует перевзвесить уже купленное и, по-видимому, оплаченное свыше реальной цены мясо. Согласятся почти все, кроме старичка, который воспротивится этому предложению несколько неуместными, но идеологически корректными аргументами. Поскольку ему, как участнику Великой Отечественной войны, государство оказывает доверие и накануне каждого праздника выдает паяк с деликатесными и дефицитными продуктами, старичок громко заявляет,

...что теперь он в ответ на доверие государства каленым железом выжигает половую распущенность в ихнем кооперативе «Черный лебедь» и не позволит всяким гадам в японских куртках бунтовать против нашего советского мясника, что правильно сориентированный человек должен понимать, что нехватка мяса объясняется тем, что кое-кто завел дорогих, недоступных простому народу собак и те все мясо поели; а что если масла нет — значит, и войны не будет, потому что все деньги с масла пошли на оборону, а кто носит тапки «адидас», тот нашу родину предаст³³.

Когда старик, довольный собой, ушел, большинство покупателей все же решило проверить честность мясника повторным взвешивани-

Бахтиярова обозначает метонимиями (серебряные хвосты, лакированные копытца), похожими на те, что Пушкин употребляет в описании адских чудовищ из сна Татьяны: «[...] очи всех / Копыты, хоботы кривые, / Хвосты хохлатые, клыки, / Усы, кровавы языки, / Рога и пальцы костяные, / Все указывает на нее (Татьяну. — Ж. Б.) / И все кричат: мое! мое! (Пушкин А. С. Сочинения... С. 267). И, наконец, Денисов, как и его онейрический двойник Татьяна, лишен какой бы то ни было инициативы. За исключением начала разговора с Бахтияровым, Денисов в «Лесной сказке» далее событиями не управляет — с ним они только случаются.

33 Толстая Т. Сомнамбула... С. 413.

ем уже купленного мяса. Удостоверившись в обмане, покупатели во главе с Денисовым направились в подвал к директору разбираться. Но дверь кабинета неожиданно распахнулась, и на пороге рядом с директором показался известный популярный актер Рыкушин с пестрым пакетом, наполненным говяжьими языками. Все, что последовало далее, происходило словно не наяву, а в каком-то путаном и бессмысленном сне: при виде мужественного красавца с полной сумкой аппетитных продуктов вместо возмущения и протеста толпу охватила радость узнавания. Какая-то пухлая женщина забралась на бочонок с селедкой и произнесла в честь Рыкушина восторженную речь, после чего его попросили взять на себя творческое шефство над двумястами тридцатью восемью детскими яслями с ежегодным регулярным выступлением в роли Деда Мороза. Началось братание, объятия, слезы и раздача автографов. Пионеры и школьники с визгом съезжали в подвал по шатким перилам на кучи капусты, сверху напирали толпы новых поклонников, а Денисов, совершенно забытый неблагодарной толпой, потихоньку стал пробиваться к выходу, двигаясь против общего потока.

Гнеущая повседневность позднего социализма с дефицитом и длинными очередями, на что было обречено большинство обычных людей, за исключением привилегированного меньшинства, в данном эпизоде представлена рядом сцен, которые нельзя связать в единое и логичное целое, поскольку они сменяют друг друга, следуя логике сновидений. Так, никто из участников описанных событий не реагирует в данной ситуации разумно и адекватно, кроме разве что Денисова в момент его ухода со сцены. Потому и не удивляет, что все происходящее в магазине пронизано атмосферой бессмыслицы и абсурда. В советской реальности поздних 80-х гг. прошлого века, в том виде, в каком она представлена в данном рассказе, «работа сновидения»³⁴ как будто разрушила связь между ее разобщенными частями, не заботясь о показе логических отношений между ними (в первую очередь причинности, противоположности и противоречия). Так, например, логично ожидать, чтобы недовольная толпа, последовав за справедливым Денисовым, с неприязнью отнеслась к привилегированному Рыкушину, вместо того чтобы вести себя как раз наоборот, вопреки требованиям здравого смысла.

Особенно интересен образ старика, который без особой видимой причины обрушивается на Денисова своим авторитарным дискур-

34 Фрейд З. Толкование сновидений. С. 238 и далее.

сом³⁵, или, скорее, пародией на авторитарный дискурс. Поскольку этот косный догматичный язык советской идеологии скорее относится к какой-то идеальной норме, чем к истинному положению вещей, он необходимо теряет любую связь с реальностью. Во всяком случае, нехватку мяса и сливочного масла невозможно объяснить так, как это делает рассерженный участник Великой Отечественной войны, чтобы при этом объяснение не было воспринято как обычная иллюзия. Именно вследствие неспособности авторитарного дискурса описать реальность период позднего социализма в Советском Союзе превращается, по мнению А. Юрчака, «в некий вид “постмодернистского” универсума, в котором укоренение в реальном мире более невозможно, а действительность сведена к дискурсивным симулякрам»³⁶. Под градом симулякров официальной идеологии, знаков, не поддерживаемых реальностью, человек позднего социализма не может избавиться от ощущения иллюзорности этого мира, а это лишь шаг к ощущению, что жизнь похожа на сон.

В рассказе «Сомнамбула в тумане» метафорический духовный туман, окутывающий реальный мир нарратива, не только не рассеивается, но под конец даже сгущается, так что и Денисов, и Лора и далее бродят в тумане в напрасных поисках выхода. При этом Лоре, как и Денисову, ни в чем не везет. Поскольку ей трудно рациональным и целостным взглядом охватить кошмарные будни, в которые она погружена, то в попытках помочь своему отцу-лунатику она все больше подпадает под влияние самых разных альтернативных целителей, гадалок и прозорливцев. Совершенно невероятно, например, воодушевление, с каким Лора, городская девушка, к тому же дочь зоолога, описывает Денисову некоего старца Пафнутия, известного в Москве тем, что он многих, включая и некоторых высокопоставленных представителей власти, вылечил своей слюной. Если учесть, что в период позднего социализма монолитная материалистическая модель мира постепенно теряет свою незыблемость и неопровержимость и до некоторой степени уступает сцену ярко выраженным иррационалистическим и неортодоксальным мировоззрениям, то слова Лоры перестают вызывать удивление. Результатом указанного процесса становится сосущество-

35 Понятие авторитарного дискурса здесь заимствовано у А. Юрчака, у которого оно оформилось с опорой на понятие авторитарного слова М. М. Бахтина (см.: *Бахтин М. М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 154–157*).

36 *Yurchak A. Everything Was Forever... P. 75.*

вание в сознании многих людей совершенно несовместимых картин действительности, что приводит их к мировоззренческой дезориентации и путанице. Во всяком случае, последняя попытка Лоры вылечить отца от сомнамбулизма с помощью икон и свечей пресловутой бабы Лизы заканчивается настоящей катастрофой, поскольку хитрый старик вырывается из рук мрачной провидицы и бежит в неизвестном направлении. Этим и завершается рассказ, который, тем не менее, предлагает два диаметрально противоположных и к тому же в одинаковой мере недосказанных интерпретационных решения:

Сомнамбула бежит по бездорожью, смежив вежды, вытянув руки, с тихой улыбкой, словно видит то, что не видят зрячие, словно знает то, что они забыли, ловит ночью то, что потеряно днем. Он бежит по росистой траве, по лунным пятнам и черным теням, по грибам и подорожникам, по бледным ночным колокольчикам, по маленьким лягушатам. Он взбегает на холмы, он сбегает с холмов, чист и светел под светлой луной, вереск хлещет его легкие ноги, ночь дует в спящее лицо, белые волосы развеваются по ветру, расступается лес, расцветает клен, разгорается свет. Неужели он не добежит до света?³⁷

Если судить по поэтичности орбиты движения лунатика и эстетически положительному характеру всех ее отрезков, то рассказ, с одной стороны, указывает на счастливый исход событий. Может быть, отец Лоры благодаря тому, что потерялся в прекрасном ночном пейзаже, по сути, освободился от всех скверных сторон дневной жизни и сумел «добежать до света». С другой стороны, Татьяна Толстая, возможно, словом «свет» намекала на выражение «светлое будущее» как одну из любимейших синтагм авторитарного дискурса советской идеологии, и все предложение задумано в саркастическо-ироническом тоне. В этом случае побег отца Лоры никогда не вызовет его из духовной тьмы, и он и далее останется ее пленником. Однако ни одну из вышеуказанных возможностей интерпретации текста нельзя предпочесть другой с полной уверенностью.

С точки зрения онейрической проблематики можно оставить без особого внимания тот факт, что концовка рассказа открыта и двусмысленна³⁸. В контексте данной статьи гораздо

³⁷ Толстая Т. Сомнамбула... С. 435.

³⁸ Goswilo H. The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's Fiction. Armonk; London, 1997. P. 150.

интереснее представляется то, что Татьяна Толстая при решении нарратологических проблем, таких как, к примеру, концовка рассказа, вновь прибегает к онейрическому мотивно-тематическому комплексу, точнее говоря, мотиву сомнамбулизма с его богатым семантическим потенциалом. Таким образом, функцию концовки рассказа берет на себя символический уровень текста. При этом именно символическим зарядом заключительной сцены — образа сомнамбулы в ночном тумане — рассказ подталкивает к выводу о том, что на важные вопросы бытия редко находятся готовые и недвусмысленные ответы, и наше настоящее и будущее редко видятся четкими и ясными. Так как по жизни мы движемся главным образом с закрытыми глазами и с ограниченным сознанием, она действительно часто похожа на сон.

Поэтому неудивительно, что в данной статье наибольшая эвристическая ценность придается традиционной барочной метафоре «жизнь есть сон» и текст прочитывается через ее призму. И, наконец, упомянем еще об одном: хотя метафорическая фраза лишь имплицитно ощутима в ткани текста, с ее помощью «Сомнамбуле в тумане» удастся сообщить нам гораздо больше, чем намеревалась сказать аполитичная русская писательница. «Я никогда не писала политических вещей»³⁹, — заявила Татьяна Толстая в одном из интервью, которое дала лет через десять после написания «Сомнамбулы в тумане». И все же дезинтеграцию политической и общественной системы позднего социализма мы воспримем намного выразительнее и ярче, отталкиваясь именно от метафоры «жизнь есть сон» как концептуальной опоры, чем если бы эта система в рассказе подверглась непосредственной идеологической критике.

Источники и литература

Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–232.

Вайль П., Генис А. Советское барокко // Вайль П., Генис А. Собрание сочинений: В 2 т. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. Т. 1. С. 275–506.

³⁹ *Толстая Т. Н.* Писание как прохождение в другую реальность // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / ред. С. Ролл. М., 1998. С. 139.

Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 840 с.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1998. 270 с.

Мазин В., Пеннерштейн П. Толкование сновидений. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 709 с.

Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. Барнаул: Издательство БГПУ, 2003. 100 с.

Нагорная, Н. А. Сновидения в постмодернистской прозе. URL: http://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showcomments&id=1206018300&archive=1206184559&start_from=&ucat=&category=1 (дата обращения 07.05.2020).

Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. 186–353 с.

Толстая Т. Н. Писание как прохождение в другую реальность // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / сост., автор предисловия и редактор книги С. Ролл. М.: Р. Элинин, 1998. С. 131–154.

Толстая Т. Н. Река Оккервиль // Толстая Т. Н. Рассказы. М.: Подкова, Эксмо-Пресс, 2002. 462 с.

Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Академический проект, 2007. 510 с.

Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.

Calabrese O. Neo-Baroque. A Sign of the Times. Princeton: Princeton University Press, 1992. 227 p.

Freud S. Creative Writers and Day-dreaming // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud / transl. from German under general editorship of J. Strachey. London: The Hogart Press and the Institute of Psycho-analysis, 1986. Vol. IX (1906–1908). 143–153 p.

Goscilo H. The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's Fiction. Armonk; London: M. E. Sharpe, 1997. 226 p.

Katz M. R. Dreams and the Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction. Hanover; London: University Press of New England, 1984. 215 p.

Užarević J. Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima. Beograd: Službeni glasnik, 2011. 430 p.

Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation. Princeton: Princeton University Press, 2006. 331 p.

References

- Bakhtin, M. M. "Slovo v romane". Bakhtin, M. M. *Voprosy literatury i èstetiki*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975, p. 72–232.
- Calabrese, O. Neo-Baroque. *A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press, 1992, 227 p.
- Èpshtein, M. N. Postmodern v russkoi literature. Moscow: Vysshiaia shkola, 2005, 495 p.
- Freud, S. "Creative Writers and Day-dreaming". The standard Edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud, transl. from german under general editorship of J. Strachey, vol. IX (1906–1908), London: The Hogart Press and the Institute of Psycho-analysis, 1986, p. 143–153.
- Freid, Z. *Tolkovanie snovidenii*. Moscow: Akademicheskii proekt, 2007, 510 p.
- Goscilo, H. *The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's Fiction*. Armonk, London: M. E. Sharpe, 1997, 226 p.
- Katz, M. R. *Dreams and the unconscious in nineteenth-century Russian fiction*. Hanover, London: University Press of New England, 1984, 215 p.
- Lipovetskii, M. *Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920–2000-kh gg.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, 840 p.
- Lotman, Iu. M. *Kul'tura i vzryv*. Moscow: Gnozis, 1998, 270 p.
- Mazin, V., Peppershtein, P. *Tolkovanie snovidenii*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005, 709 p.
- Nagornaia, N. A. *Oneirosfera v russkoi proze XX veka: modernizm, postmodernizm*. Barnaul: Izdatel'stvo BGPU, 2003, 100 p.
- Nagornaia, N. A. *Snovidenia v postmodernistskoi proze*, http://literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showcomments&id=1206018300&archive=1206184559&start_from=&ucat=&category=1 (Accessed: 07.05.2020).
- Pushkin, A. S. "Evgenii Onegin". Pushkin, A. S. *Sochinenia v 3 t.* Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1986, vol. 2, p. 186–353.
- Tolstaia, T. N. "Pisanie kak prokhozhdenie v druguiu real'nost'". *Postmodernisty o postkul'ture. Interv'iu s sovremennymi pisateliami i kritikami*, Sostavitel', avtor predislovii i redaktor knigi S. Roll, Moscow: R. Èlinin, 1998, p. 131–154.
- Tolstaia, T. N. "Reka Okkervil". Tolstaia, T. N. *Rasskazy*. Moscow: Podkova, Èksmo-Press, 2002, 462 p.
- Užarević, J. *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima*. Beograd: Službeni glasnik, 2011, 430 p.
- Vail', P., Genis, A. "Sovetskoe barokko". Vail', P., Genis, A. *Sobranie sochinenii v 2 t.* Ekaterinburg: U-Faktoriia, 2004, vol. 1, p. 275–506.
- Yurchak, A. *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press, 2006, 331 p.

Ž. Benčić

University of Zagreb (Zagreb, Croatia)

Tatyana Tolstaya's "Sleepwalker in a Fog" or "The Life is a Dream"
in a Neobaroque manner

The proposed analysis of the oneiric elements in the early prose writing by Tatyana Tolstaya, most notably in the short story "Sleepwalker in a Fog", attributes the highest heuristic value to the traditional Baroque metaphor "life is a dream", and attempts to close read the text by using this premise as a focal point. The stated metaphor which, as an important vehicle for construction of narrative reality, is present only implicitly in the text, contains two distinct semantic aspects. The first can be defined as the claim that the protagonist observes objective reality as a dream, with disintegrated and lessened attention, passively and absent-mindedly, since he is completely absorbed in his inner life. What constitutes reality for him is the activity of his spiritual sphere whereas the real world looks completely unreal, as if he were dreaming about it. The metaphor "life is a dream" has, however, another meaning which can be defined as an observation that reality can sometimes have a dreamlike character. Hence, the protagonist is not necessarily submerged into his inner life but rather observes the external world with sharp and vigilant perception, and has a strong feeling that what surrounds him is not real, i.e. that the external reality is objectively like a dream. There is no doubt that the reality of the late socialism as described in the short story "Sleepwalker in a Fog" has a quality of a chaotic, oneiric chronotope in which events evolve incoherently, illogically, and in a dreamlike manner. Keywords: *Tatyana Tolstaya, sleep-walk, daydreaming, dream, the late Socialism.*