

DOI 10.15826/izv2.2025.27.1.005
УДК 821.161.1-3 Толстая Т. + 82-343 +
+ 801.8 + 929 Толстая Т.

Е. В. Радько
Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В ТЕТРАЛОГИИ НОВОЙ ПРОЗЫ Т. ТОЛСТОЙ

В работе проанализированы мифопоэтические стратегии в художественном мире Татьяны Толстой на примере четырех сборников («Легкие миры» (2014), «Невидимая дева» (2015), «Девушка в цвету» (2015), «Войлочный век» (2015)), составляющих тетралогии новой прозы писательницы. Выявлены особенности и основные мифопоэтические стратегии в художественном мире Т. Толстой. В частности, проанализировано обращение к мифологическим структурам, игра с разными видами мифов, использование мифологем и мифологических образов, включение мифологических сюжетов, создание мифологически окрашенного хронотопа. Показано, что способностью к мифотворчеству наделяется не только автор, но и многие персонажи произведений обозначенных сборников. Нередко позиция автора расходится с позицией героя в осмыслении мифа, и мы видим переход мифологизации в демифологизацию, иногда в ремифологизацию, когда автор «пересоздает», возрождает отмененный или перечеркнутый миф. В тетралогии новой прозы Т. Толстая нередко обнажает механизмы мифотворчества (на примере кино, литературы, живописи, истории). По итогам анализа сделаны выводы о причинах и целях обращения писательницы к структуре мифа и использованию приемов мифопоэтики. С помощью мифа Т. Толстая не только вырабатывает собственный узнаваемый авторский стиль, но и анализирует современную действительность в аксиологическом ключе: иногда это ирония или сатирическое осмысление реалий, обыгрывание культурных мифов, помещенных в современный мир, а иногда миф помогает дать четкую оценку происходящим событиям, выявить вечные ценности для человека и искусства.

К л ю ч е в ы е с л о в а: Татьяна Толстая; поэтика художественного текста; мифопоэтика; стратегия; миф; художественный мир; авторский стиль

Ц и т и р о в а н и е: *Радько Е. В.* Мифопоэтические стратегии в тетралогии новой прозы Т. Толстой // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки.* 2025. Т. 27, № 1. С. 72–90. <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.1.005>

Поступила в редакцию: 15.11.2023
Принята к печати: 28.01.2025

Elena V. RadkoUral Federal University
Ekaterinburg, Russia**MYTHOPOETIC STRATEGIES
IN T. TOLSTAYA'S NEW PROSE TETRALOGY**

This paper analyses mythopoetic strategies in Tatyana Tolstaya's artistic world with reference to four collections (*Light Worlds* (2014), *Invisible Maiden* (2015), *Girl in Bloom* (2015), *Felt Age* (2015)), which make up the tetralogy of the writer's new prose. The author reveals the features and main mythopoetic strategies in the artistic world of T. Tolstaya. More particularly, the article analyses the appeal to mythological structures, the play with different types of myths, the use of mythologems and various kinds of mythological images, the inclusion of mythological plots, and the creation of a mythologically coloured chronotope. It is shown that not only the author but also many characters of the works of the collections are endowed with the ability to create myths. Frequently, the author's position diverges from the position of the hero in understanding the myth, and one sees the transition of mythologisation into demythologisation at the level of the author or the character, sometimes in re-mythologisation, when the author "recreates", revives a cancelled or crossed out myth. In the tetralogy of new prose, T. Tolstaya often exposes the mechanisms of myth-making (referring to the cinema, literature, painting, or history). As a result of the analysis, conclusions are drawn about the reasons and purposes of the writer's appeal to the structure of myth and the use of mythopoetic techniques. With the help of myth, Tolstaya does not only develop her own recognisable style but also analyses modern reality in an axiological way: sometimes it is irony or satirical comprehension of reality, playing up cultural myths introduced into the modern world, and sometimes myth helps give a clear assessment of the events taking place, to reveal eternal values for man and art.

Key words: Tatyana Tolstaya; poetics of a literary text; mythopoetics; strategy; myth; art world; author's style

For citation: Radko, E. V. (2025). Mifopoeticheskie strategii v tetralogii novoi prozy T. Tolstoy [Mythopoetic Strategies in T. Tolstaya's New Prose Tetralogy]. *Izvestiya Uralskogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 27(1), 72–90. <https://doi.org/10.15826/izv2.2025.27.1.005>

*Submitted: 15.11.2023**Accepted: 28.01.2025*

Татьяна Толстая — автор, уникальный, сказочный стиль которого узнают с первых страниц произведения. О роли сказочных мотивов и мифа в творчестве Т. Толстой в разной степени писали многие ученые-филологи, в частности, М. Н. Липовецкий, Н. Л. Лейдерман [Липовецкий, 1997; 2010; Лейдерман, Липовецкий], Е. Гоцило [2000], А. Генис [2009] и др. В последнее время появляются исследования, посвященные конструированию даже автомифа Т. Толстой. Например, в работе М. Д. Брызгаловой отмечается, что «...конструирование

автомифа не только является неотъемлемой частью творческой стратегии писательницы, но и позволяет ей прийти к новой прозе, представляющей собой художественный эго-текст» [Брызгалова, с. 52].

В нашей работе мы постараемся обратить специальное внимание на тетралогию Т. Толстой и исследовать мифопоэтические стратегии новой прозы и роль мифа в художественном мире писательницы. Термин «новая проза» по отношению к текстам Т. Толстой, опубликованным после романа «Кысь», появился в критической литературе последних лет. В частности, понятие «новая проза» звучит в рецензиях и критических работах А. Гениса, анализирующего, «как работает рассказ» писательницы [Генис]. Новая проза Т. Толстой оказывается в центре филологического внимания О. Ю. Осьмухиной [2012], М. Д. Графовой [2022], И. З. Сурат [2014], Э. Л. Финк [2003], Д. Ольшанского [2001]. В частности, М. Д. Графова в своем диссертационном исследовании «Новая проза Т. Толстой: особенности творческой стратегии» обращает внимание на то, что роман «Кысь» стал рубежом, который условно отделяет ранний период творчества писательницы от произведений, созданных за последние 20 лет. На это же обратил внимание и А. Генис, использовавший термин «новая проза». По мнению М. Д. Графовой, для «новых» текстов характерна «ориентированность на современные условия существования литературы», «установка на участие автора в событиях жизни и рефлексии» [Графова, с. 4]. В понятие «новой прозы» М. Д. Графова справедливо включает и публицистику писательницы, поскольку она обладает «художественностью и является этапом, предвещающим появление автобиографической героини» [Там же, с. 15].

При анализе произведений тетралогии Т. Толстой мы также не исключаем публицистические тексты, поскольку они не только обладают художественностью, объединены автобиографической героиней, но и связаны концептуально с остальными произведениями сборников: помогают представить авторскую картину мира, и в этих текстах использованы такие же мифологические стратегии, как и в рассказах сборника. Это позволяет говорить и об общем внутреннем сюжете обозначенных четырех сборников. М. Д. Графова также отмечает единство четырех сборников писательницы, делая вывод о том, что «называть изданные книги тетралогией позволяют не только внешние факторы (например, единый стиль оформления), наличие внутреннего сюжета и единой автобиографической героини, но и целостное воплощение личного мироустройства писательницы, выраженное в разных жанрах» [Там же, с. 16].

Под стратегиями (ориентируясь на работы таких ученых, как В. И. Тюпа, Н. Д. Тмарченко, М. П. Абашева, Е. М. Мелетинский) мы понимаем именно текстовые, повествовательные стратегии, исследуя, как художественное сознание эксплицируется в текстах Т. Толстой с помощью приемов мифопоэтики, конструирующих особую реальность и воплощающих личное мироустройство писательницы. Как отмечает М. П. Абашева, «...Личность представляет себя себе и окружающим посредством преобладающих в данной культуре и выбранных ею повествовательных стратегий, нарративов» [Абашева, с. 11].

В понимании термина «мифопоэтика» мы опираемся в первую очередь на работы М. Элиаде и Е. М. Мелетинского. В своей фундаментальной книге «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинский писал о том, что «мифологизм стал инструментом структурирования повествования», а «мифологизация» «явлением поэтики» в современных текстах. Автор исследования подчеркивал, что «оперирование мифическими мотивами в качестве элементов... сюжета или способов организации повествования не могло быть возвращением к подлинной первобытной мифологии» [Мелетинский, с. 262], называя появление мифологических структур и мотивов в современных произведениях «неомифологизмом». По мнению Е. М. Мелетинского, «...Мифологизм является характерным явлением литературы XX века и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение (дело, конечно, не только в использовании отдельных мифологических мотивов)» [Там же, с. 260]. М. Элиаде, один из ведущих культурологов современности, подчеркивает двойственное понимание слова «миф» в современной культуре: «И в самом деле, это слово употребляется в наши дни, обозначая как “вымысел”, “иллюзию”, так и “священную традицию, первородное откровение, например, для подражания... Уже более полувека... ученые исследуют миф совсем с другой позиции... они рассматривают теперь миф не в привычном значении слова: как “сказку”, “вымысел”, “фантазию”... а как раз наоборот “подлинное, реальное событие” и, что еще важнее, событие сакральное...» [Элиаде, с. 15]. М. Элиаде также обращал внимание на актуальность и необходимость исследования «мифических структур» современных произведений: «Более того, можно выявить “мифическую” структуру некоторых современных романов, доказать литературное бессмертие великих мифологических тем и персонажей (в особенности это касается темы инициации, темы испытаний... темы женщины и богатства). Учитывая все это, можно заключить, что современное пристрастие к роману выдает стремление узнать как можно больше десакрализованных или просто скрытых в профанных формах “мифологических историй”» [Там же, с. 176]. Значение мифа как «сакральной истории», по мнению ученого, для человека заключается в том, что миф «сообщает исходные сюжеты, утверждающие человека экзистенциально, а все, что имеет отношение к его существованию и способу пребывания в этом мире, касается его самым непосредственным образом» [Там же, с. 25]. Таким образом, для нас представляет интерес не столько обобщение системы приемов и особенностей повествования в художественных произведениях писательницы, сколько описание особой картины мира и авторской системы ценностей и установок, которые отразились в ее текстах, благодаря обращению к мифопоэтике.

Так, для сборника «Легкие миры» характерно частое использование мифологем и мифически окрашенного хронотопа (дорога, лес, река, перекресток, замкнутое время, поиск утраченного рая и пр.) и связанных с ними архетипических сюжетов. Т. Толстая активно использует мифологические структуры, бинарные оппозиции («свое — чужое», «русское — нерусское», «свет — тьма» и т. д.). Однако, как отмечают некоторые исследователи творчества Т. Толстой,

эти оппозиции неустойчивы и нередко становятся амбивалентными, утрачивая противопоставление. Мы согласны с А. В. Грешиловой, которая полагает, что «...возможно, именно переосмысление мифов о русской ментальности и мистический опыт, реализованный в мифологических формах — две центральные тематические зоны для Толстой. Процессы мифологизации и демифологизации формируют, таким образом, концептуальное ядро ее творчества: именно нестабильная структура мифа оказывается одной из наиболее характерных стратегий выстраивания амбивалентных художественных образов» [Грешилова, с. 140].

В «Легких мирах» мы встречаем сюжет испытания, инициации героя. Героиня-рассказчица, обозначенная в части исследований творчества писательницы как автобиографическая героиня, пытается обрести новый легкий мир, покупая дом в Америке. Однако ее путь описан как посвящение, инициация в новом мире. К сожалению, путь не совсем успешный и окончательный: инициации не происходит, иллюзии разрушаются, что часто подчеркивается деталями в описании дома — это стеклянные стены и прозрачные перегородки, создающие представление о прозрачности, нереальности мира. В этом сборнике встречаются и образы близнецов-демиургов, трикстеров, древо жизни, обращение автора к космогоническим и эсхатологическим мифам.

Центральное произведение сборника — это, конечно, повесть «Легкие миры», которая дала название всей книге. В этом тексте рассказчица, используя различные мифологические образы и архетипы, сравнивает свое и чужое, пытается обрести потерянный рай. Американский дом в «новом, дивном мире» (мыслимом как новый рай) описывается как разбитая избушка, которая стоит в «глухом лесу» в «Конце всех Путей», как пишет героиня. С помощью хронотопа леса обозначается граница миров. Героиня произведения, живущая в этом сакральном месте, уже похожа на современную Бабу-ягу как медиатора, посредника между мирами. Она ежедневно совершает ритуал перехода из одного мира в другой. Можно вспомнить в повести эпизоды, в которых описываются ежедневные, почти ритуальные и «бесовские» (с плясками и песнями) поездки на автомобиле в пять утра на север страны на работу в университет и обратно в лес, к избушке, у которой все пути заканчиваются. Переход через порог, границу и возвращение обратно. Мифопоэтические образы порога, границы, перехода, инициации, посвящения из «чужих» в «свои» оказываются значимыми для этого сборника. Например, можно вспомнить рассказ «Дым и тень», где героиня в поиске ответа на важный личный вопрос пересекает сакральную границу и попадает к мифическим персонажам, «шестипалым» людям-изгоям, живущим в отдельной части города, поскольку все их потомки имеют природную анатомическую особенность — шесть пальцев, из-за чего этих людей обходят стороной все местные жители.

В «Легких мирах» героиня пытается создать или обрести потерянный рай и с любовью отстраивает свой новый дом, свое новое мироздание на чужбине. Интересная деталь: в американском доме, который купила героиня рассказа, тоже есть стеклянные стены и недостроенная веранда, волшебная комната.

Нюанс, который перекликается с деталями первого рассказа сборника и образом рая: стеклянные стены были на втором этаже дома, где жили семеро детей, мать, а центром мироздания была русская печь. Так, героиня рассказа пытается соединить свое и чужое и уже позже убедит читателя в невозможности такого действия. Название «Легкие миры», представляется нам, обозначает веру в новую счастливую жизнь, в возвращение потерянного в России рая. Само устройство дома напоминает картину мироздания, это Древо жизни или мировой столб. Дом как модель мира. В нем есть опасный подвал, где текут подземные воды и обитают хтонические силы, есть центральная, жилая человеческая часть дома с недостроенной террасой, а есть верхний мир с мечтами. Мир оказывается недостроенным, и недоделана его верхняя, именно «духовная», часть, что перекликается с судьбой самой героини этой повести. Стол как центр дома тоже появляется в этой повести, но это стеклянный, прозрачный стол, через который героиня видит себя. То есть стола и нет, он как бы не существует, а значит, нет и центра, нет опоры этого дома-мира. Он просвечивает, он пока нереален. Хронотоп дороги и перекрестка тоже оказывается в центре произведения. В славянской мифологии перекресток — «роковое, “нечистое” место, принадлежащее демонам, на перекрестке совершаются опасные и, наоборот, исцеляющие действия, гадания, произносятся заговоры... проход через перекресток сопряжен с различными опасностями... На перекрестке совершаются предопределяющие судьбу встречи» [Плотникова]. Мы помним, что в этой повести героиня ежедневно совершает поездки по дороге, находится в пути, пересекает одни и те же перекрестки, что символизирует испытания и инициацию, которую проходит героиня повести, посвящение в чужую культуру и принятие ее чужими мирами, оказавшимися для героини далеко не «легкими» [Толстая, 2019a]. Героиня повести ищет ответ на вопрос о смысле своей жизни, но так его и не находит, и постепенно лес начинает наступать, инициация оказывается непройденной. Может быть, именно поэтому и описывается постоянное пересечение перекрестка и дорог: незавершенность действия, путь-дорога становится кругом, а дом как модель мира, как ее новое мироздание, оказывается далее разрушенным.

Интересны и образы мифологических героев-демиургов в этом сборнике. В роли демиурга предстает и героиня повести, которая сама строит свою жизнь на американский манер *selfmade woman* и параллельно отстраивает с любовью новый дом, свой новый мир, выкладывает полы, основание дома, приносит строительные материалы. Демиургами оказываются и рациональные американские плотники. Появляется еще один иронически обыгранный образ современных близнецов-демиургов — это Жук и Курочка, универсальные рабочие, демиурги-трансвеститы, которые поменяли свой пол, но оставили свои старые фамилии. Именно они проведут очистку дома перед заселением нового жилья, который дом и разрушит. То есть, по сути, они и не демиурги, а оборотни (трансвеститы), прикинувшиеся строителями-уборщиками. Демиурги нередко оборачиваются трикстерами, плутами в художественном мире сборника (например, строители, которые часто воруют плитку или другие стройматериалы на военной базе).

Можно вспомнить образ Сергея Ивановича из рассказа «Синие яйца», который сравнивается с птицей сиреной-ревуном и оказывается одновременно демиургом и трикстером. Но новое мироздание, новый рай «отстроить» и обрести у героини не получается: она чувствует, что это «опять не то место». Новый арендатор Нильсен сопоставляется с нечистой силой. Героиня повести называет его то червем, то членистоногим, моллюском, который наводит на дом порчу и разрушает его не только физически. Он выбрал дом для своих нечистых ритуалов. Червь связан с образом змея. В народной демонологии это злой дух, он может принимать образ молодого человека (собственно, в таком облики он и пришел арендовать дом героини повести), способен к оборотничеству, может жить в озере, в реке, в лесу, в пещере, во дворце. Героиня теряет свой рай, мечту о новой легкой жизни, и змей окончательно этот мир разрушает (сцена описания изгнания из рая). Червь-оборотень, или паук, ломает стены дома, оставляет письма, деформирует перегородки — и мир героини рушится. Она принимает решение оставить дом и уехать из страны, вернуться на родину, поскольку не находит ни материальных, ни духовных основ в этом новом мироздании, не находит ответов на свои вопросы о смысле жизни. Червь вырывает даже цветы и кусты в саду (сад мыслится как рай). Дом остается, как пишет героиня, «поруганным». Героиня повести вновь оказывается на повороте судьбы, перекрестке дорог и ищет новый путь.

Однако мифопоэтические стратегии этого сборника не исчерпываются описанным сюжетом. Бинарные оппозиции возникают и при описании русского народа. Писательница обращается к национальной идее, теме заговоров и, в целом, рассуждает об особенностях звучания и воздействия русской речи. Здесь и народная магия, и сниженная стилистика речи простого русского человека. Вспомним рассказ «Серебром и чесноком». Т. Толстая описывает архетипы судьбы русского человека: так, Карна и Желя, образы восточной славянской мифологии, предстают персонификациями народного плача и горя. Игровое мифотворчество возникает и в этом сборнике. Например, в произведении «Адамово ребро» иронично обыгрывается сюжет сотворения женщины, которая здесь появляется из ребра «спецмусоромонтажа», а Венера, выходящая из пены морской, это лишь жена генерала, принимающая душ. В творчестве Т. Толстой происходит трансформация культурных мифов и игра с ними, как справедливо отмечали Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий [Лейдерман, Липовецкий, т. 2, с. 476]. Ироничное, игровое мифотворчество встречаем и в произведении «Дурацкие способы умереть», в котором автор демонстрирует способы или приемы создания мифа: как неправильно понятая и пересказанная много раз история об огурце деформируется и в искаженном варианте «уходит в народ», а с помощью гротеска становится мифом, имеющим мало общего с исходной историей. Оппозиции «свое — чужое» возникают в таких рассказах, как «Дальние земли», «Ураган», повести «Легкие миры». К эсхатологическому мифу о конце света и всемирном потопе, уничтожении мира Т. Толстая обращается в произведении «Ураган», иронично переосмысляя его: свет действительно выключает

администрация американского города. Однако писательница показывает, как неизменные устойчивые мифологические оппозиции в мире людей могут стать относительными: свои очень быстро оказываются чужими и наоборот («Ураган»). Тем не менее, несмотря на иронию и иногда даже сарказм, вера в эсхатологический миф в художественной реальности этого сборника достаточно сильна. Героиня сравнивает миры свой и чужой — русский и американский. Если русский мир — это согревающая дровяная печь, то западный мир — это остывший камин, который нечем согреть в условиях форс-мажора. Идея всемирного потопа описана и в виде потока людей, отмечающих Хэллоуин.

В «Легких мирах» Т. Толстая создает и свой авторский вариант советской мифологии, обращаясь к образам светлого будущего, описывает ритуалоподобные действия власти и народа (в рассказе «Каго»), сопоставляя их с мифологическими верованиями и культурами племени. Так, структура советского мифа в этом тексте приравнивается к структуре племенных мифов. Далее высмеивается миф об исцеляющей силе кремлевской еды. Татьяна Толстая демонстрирует «сделанность» этой «сакральной истории» и то, как она распространилась в народной среде в искаженном виде через преувеличения. Часто автор сборника описывает образ народа и народную идею. Структура Мирового Древа как архетипа мироздания очень точно отражает устройство народной идеи, триаду «православие, самодержавие, народность», что соответствует небесной, земной и подземной, хтонической части этого древа, а корни русского народа уходят именно под землю и связаны с древними силами. Нередко в произведениях возникают и языческие образы славянской мифологии: зверь Индрик, птицы Симуург, Алконост и Сирин, образы Карна и Желя, и др. Именно действием хтонических сил писательница объясняет мощь и непостижимость русского народа, способность мыслить одновременно логично и нелогично, быть связанным с потусторонними мирами, объединять христианство и язычество в своей жизни. Т. Толстая творит свой миф о русском народе.

Мифотворческая стратегия проявляется в сборнике «Легкие миры» и в том, что писательница рассуждает об основах мироздания, духовном высшем непознаваемом мире, создает свой миф об устройстве и понимании этого мира (рассказы «Другие миры», «Эммануил», «Может быть, свет», «Про отца», «За проезд», «Рядом за стеной» и др.). Но мифологическое, сказочное и бытовое, повседневное переплетены в художественном мире писательницы, идут рука об руку, одно проступает сквозь другое. Например, рецепт приготовления студня описывается уже как ритуальное действие, как поиск смысла жизни, переплетается с рассуждениями о потерянном рае и отсылает к первому произведению сборника «Легкие миры», «На малом огне», в центре которого был образ славянского дома-печи и семьи (детей семеро) как рай, утраченный впоследствии.

В сборнике «Невидимая дева» наблюдается продолжение мифотворческой стратегии Т. Толстой. Однако способностью к мифотворчеству наделяется не только автор, но и многие персонажи. Для этого сборника характерны выраженные мифотворческие интенции автора и персонажей, которые

мифологизируют окружающее пространство и создают в своем сознании альтернативные реальности. «Как известно, в художественном тексте находит свое выражение авторское видение реального мира, создается некий вымышленный мир, при восприятии которого осуществляется референция не к объективной действительности, а к фиктивному универсуму» [Бабенко, с. 220]. Оппозиция сакральных и профанных пространственных образов проявлена во многих произведениях этого сборника. Однако достаточно часто позиция автора расходится с позицией героя в осмыслении мифа, и мы видим переход от мифологизации к демифологизации. Иногда возникают и случаи ремифологизации: герой разрушает созданный им миф, а автор препятствует этому разрушению, пересоздавая его.

Центральным образом в сборнике «Невидимая дева» [Толстая, 2019б], как и в «Легких мирах», вновь оказывается образ семьи, сакральный хронотоп дома («Невидимая дева», «Соня», «Любишь — не любишь», «Учителя» и др.). Семья, детство, память — это то, что помогает сохранять связь с родом. Но, в отличие от сборника «Легкие миры», здесь время не течет циклически, начало не возвращается к концу, утраченный рай не обретается. Уже нет мифа пути и возвращения, в этом сборнике время течет линейно, и единственное, что противостоит необратимости времени, — это память, которая помогает сохранить связь с прошлым, чтобы его окончательно не утратить. Сакральный образ дома-сада, дома-очага иногда снижается за счет ироничных или критических замечаний («нашу дачу строил дурак»). Демиург оказывается трикстером, а мифологизация пространства иногда сменяется демифологизацией. Описывается профанация, разрушение или упадок сакрального мира: так, за демиургами и титанами приходят «измельчавшие» персонажи Крында и Смякс. Золотой век безвозвратно уходит (эта идея отразится еще в одном сборнике тетралогии, «Войлочный век») [Толстая, 2015]. Золотой век сменится войлочным, приземленным, лишенным сакральности. Оппозиция сакрального и профанного пространства для сборника «Невидимая дева» чрезвычайно важна, но часто четкое противопоставление утрачивается, и мы видим амбивалентные, измененные или смешанные пространственные образы. В отличие от сборника «Легкие миры», персонажи не пытаются вернуть потерянный рай, золотой век, а создают новые миры, альтернативные реальности, иногда идеальные миры, в которые искренне верят, даже не замечая мир реальный, а затем разрушают свои иллюзии.

Мечта об иллюзорном мире, идеальном, мифологизирование свойственны многим персонажам этого сборника: часто они живут именно в своем воображаемом мире, а их оценка реальности и событий может совпадать или не совпадать с оценкой автора. Так, в рассказе «Соня» у героини развивается эпистолярный роман, но она даже не узнает, что ее герой — это женщина, а вся история всего лишь иллюзия и жестокая игра. Однако для Сони эта выдуманная жизнь становится реальнее, чем окружающее ее пространство. В рассказе «Свидание с птицей» персонаж Петя утрачивает веру в сказочную историю Тамилы о драконе, волшебном зелье и птице Сирий, но вера в миф сохраняется на уровне автора

(«все правда, мальчик, все так и есть» [Толстая, 2019б, с.151]). Мифологизация мира в сознании героев сменяется демифологизацией. В рассказе «Огонь и пыль» героиня придумывает идеальный мир успеха, в котором она вечно молода, счастлива и горда за своего супруга и детей. В реальном мире всё наоборот. В рассказах «Спи спокойно, сынок» и «Ночь» персонажи стремятся вернуть детство, найти мать, мифологизируют, проигрывая в голове различные варианты встречи. В произведении часто подчеркивается, что настоящий мир для героя — именно вымышленный, а мир вокруг — неправильный. В этом случае мифологизация остается на уровне героя, но на уровне автора оказывается демифологизацией: созданный персонажем миф разрушается, показана невозможность этого мира. Ироническое переосмысление мифа и игра с мифом в этом сборнике тоже встречается («Йорик», история о китовом усе). В игровой форме переосмысливается история о том, что мир стоит на трех китах, а точнее — на китовом усе. В этом же сборнике находит продолжение и миф о русском народе как единстве противоположностей, его способности к мифологизированию, обращении к языческим силам (глава «Учителя»).

Сборник «Девушка в цвету» [Толстая, 2018] отличается от других сборников тетралогии обнажением механизмов мифотворчества (на примере кино, литературы, живописи, истории) и создания художественных реальностей, обозначением различных приемов мифопоэтики писателей и художников. Т. Толстая показывает общее, что сближает всех писателей: художественная задача, миссия. Однако писательница иногда обнажает ситуации спекулятивного и манипулятивного использования мифологем, обман читателей, а не решение художественных задач с помощью мифопоэтики. Распознавание механизмов мифотворчества и развенчание некоторых мифов оказываются в центре этого сборника.

Так, книга открывается темой «художника в юности», воображения и образов сновидений. Воображение и чужие сны становятся основным механизмом, создающим новые реальности. Петербург — город снов Петра — продолжает петербургский текст Пушкина, Гоголя, Достоевского, Белого и Блока. Здесь вновь возникает оппозиция своего и чужого, сталкиваются два города — Петербург и Париж. Автор показывает амбивалентность образов, противопоставление уходит, одно становится другим. Оборотничество преследует оба города. Петербург именуется чужим городом, городом чужих снов, в то время как Париж часто называется «нашим городом», «это наше место», «это наш город» («Чужие сны», «Как мы были французами», «Париж кармический»). Затем происходит обратное: Париж предстает городом препятствий, странных происшествий, городом-клеткой, локусом демонов, а Петербург оказывается местом культурного наследия. Сон и реальность, свое и чужое, вымысел и история постоянно меняются местами. Образы оказываются амбивалентными. Действие механизма бинарных оппозиций автор раскрывает и при описании деятельности переводчиков, способных сделать чужой язык своим родным. Несколько сюжетов сборника посвящены рассуждениям о восприятии текста и искажениях этого восприятия («Переводные картинки»). Русское и иностранное меняется

местами в сознании героини. Роль талантливого переводчика сравнивается с ролью демиурга, который творит новую реальность и делает ее доступной для остальных. Переводчик как проводник помогает проникать в эту реальность.

В нескольких эссе, входящих в этот сборник, Татьяна Толстая раскрывает секреты творчества и мифотворчества разных писателей, например, незаметное преобразование человека у Чехова, творческие приемы писателя А. Макина («Русский человек на randevу»), который создает автомиф о русском писателе-эмигранте. Анализируя роман Макина, написанный для французов, Т. Толстая обнаруживает структуры мифа и одновременно развенчивает их, показывая, как Макин включает клише из русских романов, использует ложные стереотипы о русских, различные мистификации. Писательница разрушает иллюзию о том, что роман был вначале написан на русском языке и далее переведен на французский, по сути, она уничтожает автомиф Макина, демонстрируя, как боролись русский человек и нерусский писатель. По мнению писательницы, смешение культурных мифологем, миров реальности и воображения помогли создать иллюзию псевдорусского мира, ложный миф о русской истории и народе для привлечения читателей. Часть этого эссе посвящена рассмотрению механизмов, которые запускают писательское воображение, способность создавать новые миры, оживлять статичные картины, аналогично манере французского писателя М. Пруста.

В этом же сборнике показаны и механизмы создания исторических мифов, например, в текстах Э. Радзинского («Без царя в голове»), как манипулятивная тактика для привлечения читательского внимания: когда историк идет против фактов, он становится «драматургом-мифотворцем». Автор сборника указывает на многочисленное использование «сказочных мотивов», мифологических клише о русском рае, золотом веке русского царя, о жизни до революции, мистику чисел и совпадений. Писательница разоблачает эти законы мифотворчества, убеждая нас, что тексты Радзинского строятся по законам художественного произведения или драматургии, а не представляют собой историческое научное исследование, основанное на фактах. В мастерской писателя создается правдоподобная версия событий. Спекуляция на мифах и доверчивости людей осуждается в этом эссе, показана ценность «правдивого слова». С другой стороны, Т. Толстая демонстрирует удачное использование мифа, чужого слова в художественном творчестве на примере эссе А. Гениса: как в слове отражается идея чужого («Здесь был Генис»). Генис выступает в сборнике Т. Толстой в роли проводника, который ведет неопита через лес в новую реальность интерпретации искусства и открывает новые грани понимания мира. При создании нового авторского художественного мира или интерпретации художественного текста мифологизация оправдана и необходима (в отличие от искажения истории и фактов). А. Генис помогает понять чужой культурный текст, сделать его своим, разрушая оппозицию «свое — чужое». Татьяна Толстая показывает, что размывание этой оппозиции и объясняется особенным интересом культуролога и эссеиста к голосу и мышлению другого. Только в диалоге с другим можно понять себя.

Идея «другого слова» отражена и в таких произведениях сборника, как «Кот и его окрестности» (о таланте Довлатова), «Вкус ворованных яблок» (о мифологических структурах и архетипах в творчестве Ф. Искандера), о непонимании слова другого, что приводит к отторжению и осуждению (на примере творчества И. Бродского, «Памяти Бродского»). В эссе о кино и художественном творчестве Т. Толстая анализирует роль мифа и мифологических структур на примере современного искусства (в том числе черный квадрат Малевича). Так, фильмы Германа, которые опережали свое время, были многими не поняты, хотя это универсальное искусство, в основе которого лежат вечные мифопоэтические структуры, образы и сюжеты, способные объединять разные времена и пространства в одном кадре. Но они были многократно усложнены силой таланта, что привело к неузнаванию и непониманию этих архетипических структур.

В сборнике «Девушка в цвету» мы видим и ироническое обыгрывание мифа об эталонах красоты «о толстом и тонком». Писательница демонстрирует, какие идеи, смыслы и взаимоотношения людей заложены в современных критериях красоты и убеждает нас, что миф жив до сих пор, и в обычной повседневной жизни мы с ним ежедневно сталкиваемся. Анализирует Т. Толстая и политические мифы (эссе «Лед и пламень»), сравнивая предвыборную кампанию в Америке и комиксы о Микки Маусе, сериалы, убеждая, что в основе лежат одни и те же механизмы создания культурного мифа. В финальном произведении «Зверотур» сборника «Девушка в цвету» автор вновь отсылает нас к теме сновидений и авторского воображения, с которой этот сборник и начинался. Образ писателя сакрализован в этом произведении и сопоставлен с демиургом, творящим новый мир. Архетипические сюжеты приходят именно во сне, но у каждого писателя они получают индивидуальное наполнение, детали. В основе всех произведений искусства лежат одинаковые мифологические схемы, сюжеты, образы, вечные в литературе. Узнавание или неузнавание этих структур зависит от подготовленности читателя, а роль писателя заключается в способности донести эти вечные сюжеты до своей аудитории.

В сборнике «Войлочный век» [Толстая, 2015] Т. Толстая предлагает авторский вариант советской мифологии, воссоздавая представление о советском прошлом и отношении народа и интеллигенции (эссе «Летун», «Несуны»). Мифологизированию подвергается образ советского человека в аксиологическом аспекте. Летун — тот, кто часто меняет работу и осуждается обществом («полулюди», «полуальбатросы»). Воровство приравнивается к особой творческой способности народа: смекалка рабочих и «фольклор о воровстве в научных институтах, оборонных заводах». Это два разных «потока» людей и взглядов на жизнь, которые нельзя смешивать, иначе начинается национальное безумие, хаос и «повальная кысь». Век войлочный — это время и место профанное, место обычных людей советского периода, который нередко сатирически осмысляется в творчестве Т. Толстой (праздники, результаты труда). Но даже в бытовом, повседневном, вещественном Т. Толстая видит другие измерения, мифы, архетипы или сказочное начало. Так, в рассказах «Володя Герасимов»,

«Белый мундир» в центре оказываются военные, живущие в ином измерении, незнакомом остальным людям, и напоминают уже жрецов, шаманов, посредников между мирами. Белый мундир сравнивается со «жреческой, ритуальной одеждой», непригодной ни для какого другого потребления, а само облачение — со священным действием.

В сборнике «Войлочный век» Т. Толстая создает свой миф о советском времени. Основа этого мифа — представление об оборотничестве, двойничестве. Оборотничество и подмены видим в эссе «Неугодные лица», где портреты Энгельса и Сталина сливаются, становятся «историческими» близнецами. Писательница отменяет относительность истории и времени: идолы исчезают, кумиры падают, неугодные исторические лица и факты на фотографиях ретушируются и подчищаются, с лица времени уходит правда, и искажается история. Факт сменяется мифом, прошлое наделяется вымышленными, гиперболизированными чертами или, наоборот, исчезает. Миф начинает противостоять истории. В советском «бытовом» мире, как показано в тексте Толстой, подмены и оборотничество тоже встречались на каждом шагу: на вывеске советского прилавка «яблоки было принято считать цитрусовыми», квартира барона «становилась коммуналкой», бандиты представляли разновидность нечисти. Фарс, карнавал, скоморошество и «сплошное притворство» проявлялись во всех сферах советской жизни — от бытовой до политической (эссе «Ряженные»). Даже сама Красная площадь зимой становилась не красной, а белой, занесенной снегом, на ней прогуливались актеры-копии Ленина, которые устраивали представления, теряли связь с реальностью, сливались со своей ролью и говорили от имени вождя. Определить, юродивые это, мошенники или актеры уже не представлялось возможным. Все становилось настолько неопределенным, амбивалентным и текучим. Ряженные многочисленные актеры в роли Ленина фотографировались и с иностранцами, и с журналистами около мавзолея, что создавало еще больше ощущения абсурда, нереальности происходящего. Мошенники, попрошайки и бандиты, окружающие многих актеров, исполняющих роль вождя, создавали особую атмосферу сна или бреда, перечеркивая веру в реальность происходящего.

Советские вокзалы описаны как «храмы Начала пути», «как порталы, врата», границы миров и тоже мифологизированы в произведении Т. Толстой. Это аллегория мироздания в миниатюре. Сверху Храм, зал для избранных, жрецов, а через inferнальные переходы обычный житель страны попадает в подземный мир клоаки. Так одно скрывает, подменяет другое, и снова видим оборотничество. Вокзалы как таинственное пограничное пространство оказываются не хрустальным храмом, а inferнальным подземным пространством, переходом в иной мир. Советские памятники и монументы, созданные Церетели (эссе «Дедушка-дедушка, отчего у тебя такие большие статуи?») напоминают идолов, монументы греческих героев.

С мифом можно встретиться в быту на каждом шагу. Скажем, «Передача Поле чудес» наводит морок, одурманивает зрителя, затемняет сознание так, что человек перестает рационально мыслить и впадает в иные реальности. Он готов

постоянно приносить ведущему оброк (эссе «Человек! Выведи меня отсюда!»). Язычество необходимо даже для повседневной жизни: кикимору, сломавшую домашний компьютер, героиня изгоняет с помощью книги народных заговоров и заклинаний, хотя программист не справился с этой задачей (эссе «Кикимора»). Пройти инициацию и стать неопитом можно не только на Патриарших прудах, но и в магазине «Фея домашнего очага», где героиня сюжета, проходя мимо витрин и сотрудников, испытывает весь спектр эмоций от смеха до страха, и ей открывается тайное знание, а посвящение ударом ложкой от картофеля возвращает в мир реальности.

Татьяна Толстая иронично обыгрывает культурные и исторические мифы. Оборотничество, подмены как суть ее советского мифа накладывается на миф о том, что «царя в России обязательно подменяют», что приводит к представлениям о многочисленных двойниках, копиях во власти даже в советский и постсоветский период («Витя»). Мифологическое мышление, связи с язычеством и хтоническими корнями оказываются постоянными характеристиками русского народа. Мифологическими основами сознания русского человека часто пользуются жулики и обманщики в художественном мире писательницы, которые сами становятся архетипическими героями и описаны как трикстеры или медиаторы (например, в ресторане обманывают обещанием получить «мифический детокс»), а на площади вы встретите почти настоящего Ленина и отдадите деньги лживым прохожим.

Многогранный классификатор «странных» профессий (которые начинают больше напоминать симулякры) описан почти как тайная книга знаний, поскольку производства, как сказано в произведении («страна почти ничего не производит» [Толстая, 2015, с.258]), в стране не было, а многочисленные названия рабочих производственных специальностей и классификаторы были («Самый короткий день»). То есть это искусственно созданный миф об успехе и достижениях, особое сказочное пространство, которое населяют существа описанных специальностей.

Название «Войлочный век» отсылает к понятию профанного времени и пространства, сниженного, утратившего свое сакральное значение, но в то же время человеческого, реалистичного, повседневного, не божественного. Скорее, как падение, как утрата века золотого. Но даже в этом профанном и будничном мире человек живет в мифе или сталкивается с мифом. В войлочном мире и веке встречаются еще люди, сравнимые с титанами, такие, как Герасимов, сверхчеловек с феноменальной памятью и эрудицией. Любопытно, что сборник заканчивается именно главой о Золотом веке. В эту главу попали мифы о спасении Анастасии, дочери царя («Анастасия, или Жизнь после смерти») и история о потоплении «Титаника», отсылающего своим названием к мифам о титанах, погибших по воле Зевса за свою гордость и самоуверенность. Крушение «Титаника» приравнивается к гибели цивилизации, поскольку это был «корабль, воплотивший все достижения цивилизации» («Небо в алмазах»). В главе о «Золотом веке» видим именно потерю рая: так, в эссе «Лилит» показано изменение идеи

женственности от мифической неземной «наяды» до отважной работницы фронта, а «вечная женственность» представлена в образе старухи, повидавшей всё на своем веку. Т. Толстая обыгрывает и культурный миф о «золотом веке» дореволюционной России: на примере кулинарной книги царского времени (рецепты Молоховец) описывает «сказочную вакханалию обжорства» в гротесковом стиле раблезианского пира и карнавала, сравнивая жизнь до и после революции как потерю этого рая, иронизируя над жизнью простого человека, лишенного земных радостей. В предпоследнем эссе сборника, «Медведь», появляется уже не ирония, а ностальгия по потерянному раю, по утраченному золотому веку детства. Т. Толстая вновь обращается к теме детства и семьи, центральной для всех сборников тетралогии. Именно случайное узнавание детской игрушки и окончательная повторная утрата обозначают потерю этого рая и невозможность его повторного обретения. Эссе «ВДНХ» подчеркивает эту мысль: новое время, современность как войлочный век, потреявший все от века золотого, путь к которому закрыт. Но это век человеческий, время, к которому приходится приспособливаться и вынужденно жить («странное место ВДНХ — не застывшее во времени, не выпавшее из него, но как-то зависшее, застрявшее между его пластами...») [Толстая, 2015, с. 342]).

В целом, обращение к мифу продиктовано несколькими стратегиями в творчестве писательницы. С помощью мифа Т. Толстая анализирует современную действительность: нередко это ироничное или сатирическое осмысление реалий, обыгрывание культурных мифов, помещенных в современный мир, а иногда миф помогает дать четкую оценку происходящим событиям, выявить вечные подлинные ценности и профанные, «войлочные» истории и сюжеты, которые должны уйти со временем. Автор показывает, как с помощью мифа люди подвергаются обману и манипуляциям, показывает недобросовестное использование мифа историками, властью, любыми современными «трикстерами», спекуляцию на верованиях простого русского человека, который корнями своими уходит в «хтонику». Мышление даже современного человека мифологизировано, язычество и христианство и сейчас смешано. Но, с другой стороны, миф и архетипы — это основа творчества, без этих структур и образов невозможно создание произведений искусства и их трактовка, понимание. Именно настоящие талантливые писатели и культурологи обращаются к этим «вечным сюжетам», образам, схемам для создания новых, но, по своей сути, родственных произведений, сближающих их с идеей вечной Большой книги. Миф для Т. Толстой — это и способ показать связь времен, то, что прошлое связано с современностью. Попытка понять явления действительности через общие архетипы, тени прошлого, общие закономерности, в которые включены все люди, независимо от уровня образования и социального положения. Обращение к мифопоэтике помогает выработать и легко узнаваемый уникальный «сказочный» стиль, который не утрачивает связи с современностью и часто оказывается единственно возможным способом описания и понимания современного мира.

Для стратегий мифопоэтики тетралогии новой прозы Т. Толстой характерно обращение к мифологическим структурам: активное включение и обыгрывание бинарных оппозиций, интерес к космогоническим и эсхатологическим мифам, к мифологемам, архетипам и различного рода мифологическим образам (близнецы, демиурги, трикстеры, медиаторы, мировое древо), мифологическим сюжетам (например, инициации, посвящения героя), мифологическому хронологу. Однако способностью к мифотворчеству наделяется не только автор: выраженные мифотворческие интенции проявлены и у персонажей, которые мифологизируют окружающее пространство, создают в своем сознании альтернативные реальности. Оппозиция сакральных и профанных пространственных образов проявлена во многих произведениях тетралогии (особенно в сборниках «Войлочный век» и «Невидимая дева»). Нередко осмысление мифа автором не совпадает с пониманием мифа героем, и мы видим переход мифологизации в демифологизацию, иногда и в ремифологизацию, когда «пересоздается», возрождается отмененный или перечеркнутый миф.

В тетралогии новой прозы Т. Толстая нередко обнажает механизмы мифотворчества (на примере кино, литературы, живописи, истории) при создании художественных реальностей. Обнажает различные приемы мифопоэтики, демонстрируя «сделанность» текста. Автор показывает общее, что сближает всех писателей: художественная задача, миссия, но при этом разоблачает ситуации спекулятивного и манипулятивного использования мифологем, обман читателей. Нередко писательница распознает механизмы мифотворчества и развенчивает некоторые мифы, откровенно беседуя с читателем как с соавтором. Т. Толстая создает различные мифологические сюжеты: о русском народе, о царе, о советской России, о дореволюционной России. Предлагает современные мифы, в которых отражены культурные архетипы, и всегда пытается найти и обозначить суть и структуру этого мифа. С помощью мифопоэтики Т. Толстая не только создает новые художественные реальности и новые миры, но и дает оценку как художественным мирам, так и современной действительности. Многие исследователи отмечали игровое использование Т. Толстой мифа в постмодернистском ключе. «Играя культурными мифами, демифологизируя и ремифологизируя их одновременно, Т. Толстая создает собственную новую “антиутопическую” мифологию, которая отражает современное постмодернистское сознание. Изображая картину будущего, автор реализует все важнейшие жанровые признаки антиутопического произведения, такие как создание художественного мира, содержащего фантастические и реальные приметы жизни общества, локализация событий в посткатастрофическом пространстве и времени, использование сатирических и метафорических форм выражения авторской позиции» [Крыжановская, с. 21]. На наш взгляд, это не только постмодернистская игра, но модернистский поиск смысла, духовного начала, попытка с помощью мифа понять мир, найти опору и вечные ценности, поэтому многие персонажи готовы жить внутри этого мифа и оценивать происходящие вокруг них события.

Источники

- Толстая Т. Н. Войлочный век. М. : АСТ, 2015.
Толстая Т. Н. Девушка в цвету. М. : АСТ, 2018.
Толстая Т. Н. Легкие миры. М. : АСТ, 2019а.
Толстая Т. Н. Невидимая дева. М. : АСТ, 2019б.

Исследования

- Абашева М. П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2001.
- Бабенко Н. Г. Лингвопоэтика модальности в текстовом пространстве книги Татьяны Толстой «Легкие миры» // Категория модальности в речевой коммуникации / под ред. И. Ю. Куксы. Калининград : Изд-во Балтийского федер. ун-та им. Иммануила Канта, 2016. С. 217–222.
- Брызгалова М. Д. Автомиф Татьяны Толстой // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26, № 4 (201). С. 52–59. <https://doi.org/10.15826/izv1.2020.26.4.069>
- Генис А. Как работает рассказ Толстой // Звезда. 2009. № 9. С. 213–217.
- Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000.
- Графова М. Д. Новая проза Т. Толстой: особенности творческой стратегии : дис. ... канд. филол. наук : 5.9.1 / Урал. федер. ун-т. Екатеринбург, 2022.
- Грешилова А. В. Мифологизация и демифологизация в прозе Т. Н. Толстой : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Моск. гос. ун-т. М., 2018.
- Крыжановская О. Е. Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2005.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990 годы : пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. М. : АСАДЕМА, 2003.
- Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997.
- Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М. : Новое литературное обозрение, 2010.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Академический проект : Мир, 2012.
- Ольшанский Д. Спасибо нам: «День», эссеистический сборник Татьяны Толстой // Независимая газета. 2001. № 140. С. 7.
- Осьмухина О. Ю. Литература как прием. Татьяна Толстая // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 41–53.
- Плотникова А. А. Перекрёсток // Славянская мифология : энциклопедический словарь / науч. ред. В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая. М. : Эллис Лак, 1995. С. 302–303.
- Сурат И. З. Иногда любовь — новая проза Татьяны Толстой // Знамя. 2014. № 8. С. 188–201.
- Финк Э. Л. Мифология нашего времени и позиции писателя: о книге Татьяны Толстой «День: личное» // Третий Толстой и его семья в русской литературе / сост. С. А. Голубков, М. А. Перепелкин, В. П. Скобелев. Самара : Изд-во Администрации Самарской области, 2003. С. 231–137.
- Элиаде М. Аспекты мифа. М. : Академический проект, 2014.

References

- Abasheva, M. P. (2001). *Literatura v poiskakh litsa (Russkaia proza kontsa XX veka: stanovlenie avtorskoi identichnosti)* [Literature in Search of a Face (Russian Prose of the Late Twentieth Century: The Formation of an Author's Identity)]. Perm: Perm University Press.
- Babenko, N. G. (2016). Lingvopoetika modalnosti v tekstovom prostranstve knigi Tat'iany Tolstoi "Legkie miry" [Linguopoetics of Modality in the Text Space of Tatyana Tolstaya's Book *Light Worlds*]. In I. Yu. Kuksa (Ed.), *Kategoriia modalnosti v rechevoi kommunikatsii* [The Category of Modality in Speech Communication] (pp. 217–222). Kaliningrad: Baltic University Press.
- Bryzgalova, M. D. (2020). Avtomif Tat'iany Tolstoi [Tatyana Tolstaya's Automyth]. *Izvestiia Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 1. Problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury*, 26, 4 (201), 52–59. <https://doi.org/10.15826/izv1.2020.26.4.069>
- Eliade, M. (2014). *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Moscow: Akademicheskii proekt.
- Fink, E. L. (2003). Mifologiiia nashogo vremeni i pozitsii pisatel'ia: o knige Tatiiany Tolstoi "Den': lichnoe" [The Mythology of Our Time and the Writer's Position: About Tatyana Tolstaya's Book *Day: Personal*]. In S. A. Golubkov, M. A. Perepelkin, & V. P. Skobelev (Eds.), *Tretii Tolstoy i ego sem'ia v russkoi literature* [The Third Tolstoy and his Family in Russian Literature] (pp. 231–137). Samara: Samara Region Administration Press.
- Genis, A. (2009). Kak rabotaet rasskaz Tolstoi [How T. Tolstaya's Story Works]. *Zvezda*, 9, 213–217.
- Goscilo, H. (2000). *Vzryvoopasnyi mir Tatyany Tolstoi* [TNT: The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's Fiction]. Ekaterinburg: Ural University Press.
- Grafova, M. D. (2022). *Novaia proza T. Tolstoi: osobennosti tvorcheskoi strategii* [New Prose by T. Tolstaya: Features of Creative Strategy] (doctoral dissertation). Ural Federal University, Ekaterinburg.
- Greshilova, A. V. (2018). *Mifologizatsiia i demifologizatsiia v proze T. N. Tolstoi* [Mythologisation and Demythologisation in T. N. Tolstaya's Prose] (doctoral dissertation). Moscow State University, Moscow.
- Kryzhanovskaja, O. E. (2005). *Antiutopicheskaia mifopoeticheskaia kartina mira v romane Tat'iany Tolstoi "Kys"* [The Dystopian Mythopoetic Picture of the World in Tatyana Tolstaya's Novel *The Slynx*] (doctoral dissertation abstract). Tambov State University, Tambov.
- Leiderman, N. L., & Lipovetsky, M. N. (2003). *Sovremennaia russkaia literatura: 1950–1990-e gody: posobie dlia studentov vysshikh uchebnykh zavedenii* [Modern Russian Literature: 1950s–1990s: A Handbook] (Vols. 1–2). Moscow: Academia.
- Lipovetsky, M. N. (1997). *Russkii postmodernizm (očerki istoricheskoi poetiki)* [Russian Postmodernism (Essays on Historical Poetics)]. Ekaterinburg: Ural Pedagogical University Press.
- Lipovetsky, M. (2010). *Paralogii: transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogies: Transformations (Post)Modernist Discourse in the Russian Culture of the 1920s–2000s]. Moscow: New Literary Review.
- Meletinsky, E. M. (2012). *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow: Akademicheskii proekt.
- Ol'shansky, D. (2001). Spasibo nam: "Den", esseisticheskii sbornik Tat'iany Tolstoi [A Thank You to Us: *Day*, an Essay Collection by Tatyana Tolstaya]. *Nezavisimaia gazeta*, 140, 7.
- Os'mukhina, O. Yu. (2012). Literatura kak priem. Tat'iana Tolstaya [Literature as a Technique. Tatyana Tolstaya]. *Voprosy literatury*, 1, 41–53.
- Plotnikova, A. A. (1995). Perekrestok [Crossroads]. In V. Ya. Petrukhin, T. A. Agapkina, L. N. Vinogradova, & S. M. Tolstaya (Eds.), *Slavianskaia mifologiiia: entsiklopedicheskii slovar'* [Slavic Mythology: Encyclopaedic Dictionary] (pp. 302–303). Moscow: Ellis Luck.

Surat, I. Z. (2014). Inogda liubov' – novaia proza Tat'iany Tolstoy [Sometimes Love is the New Prose by Tatyana Tolstaya]. *Znamia*, 8, 188–201.

Радько Елена Вячеславовна

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка
для иностранных учащихся
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: evrad@yandex.ru

Radko, Elena Vyacheslavovna

PhD (Philology), Associate Professor
Department of Russian for Foreign Students
Ural Federal University
51, Lenin Ave, 620000 Ekaterinburg, Russia
Email: evrad@yandex.ru
<https://orcid.org/0009-0008-1946-5365>