



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Символика "вещного мира" в художественном пространстве  
прозы Виктории Токаревой

Исполнитель Журавлева Елена Андреевна

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент  
Целикова Елена Ивановна

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой   
(подпись)  
кандидат педагогических наук, доцент  
Целикова Елена Ивановна

«  »    2022 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2022

## АННОТАЦИЯ

Данная работа посвящена вопросам символики вещного мира в художественном пространстве прозы Виктории Токаревой, а именно сложности пространственной организации и многослойности бытовой символики рассказов писателя.

Предпосылками для данного исследования стал стереотипный взгляд на женскую литературу как на «литературу для домохозяек» - «женский взгляд» автора на бытовые ситуации, описываемые в произведениях, героев, лишенных исключительности. Данное исследование – возможность научно оспорить этот факт, полагаясь на метод анализа, основанный на исследованиях литературоведов и ученых-лингвистов.

Введение настоящей диссертации представляет обоснование актуальности и новизны исследования, содержит формулировку цели и задач исследования, обозначение объекта, предмета и материала исследования. Также во введении описаны методология данной работы и её теоретическая и практическая значимость.

В первой главе изложены теоретические основы данного исследования, сделан обзор научной литературы по данной проблеме. Описаны основные положения теории символа.

Вторая глава представляет собой теоретическое обоснование вопросов художественного пространства, а также практическое применение теоретических знаний на примере анализа рассказов В. Токаревой «Один кубик надежды», «Рарака», «Плохое настроение», «Скажи мне что-нибудь на твоём языке», «Летающие качели», «Счастливый конец», «Чешская кухня», «Зигзаг».

В конце каждой главы сделаны основные выводы.

Заключение кратко описывает результаты исследования и делает выводы по всей проделанной работе.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ.....	8
1.1. К вопросу о содержании понятия «символ» <b>Error! Bookmark not defined</b> .....	8
1.2. Классификация символов.....	16
1.3. Функции символов в художественном произведении.....	20
Выводы.....	28
II. СИМВОЛ, ВЕЩЬ, ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ТОКАРЕВОЙ.....	29
2.1. Творчество В.Токаревой в контексте современной женской прозы.....	29
2.2. Художественное пространство в прозе В.Токаревой.....	43
2.3.«Вещный мир» как носитель символов пространства.....	56
Выводы.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ .....	67

## ВВЕДЕНИЕ

Литературный процесс очень изменился в последние десятилетия. Изменились темы, герои, конфликты. Эти изменения связаны прежде всего с приходом женщин сферы общественной жизни, и в литературный мир в частности.

Происходившие в литературе изменения порождали насущную необходимость определения ведущих линий художественного обновления и литературной преемственности, классификации идейно-тематических и стилевых исканий. Однако «женская составляющая» литературного процесса - за исключением нескольких работ последних лет — целенаправленному анализу и научному осмыслению в нашем литературоведении до сих пор практически не подвергалась.

Виктория Самуиловна Токарева – яркий представитель «женской прозы». Автору удалось описать женскую логику, психологию. По Токаревой, мужчина в сложный для него период сжигает города и истребляет целые миры тогда, когда женщина действует в «своем» (или «чужом») пространстве: доме, семье, больнице, ресторане. Она смотрит «женским» взглядом на «женские» вопросы любви, дружбы, верности, карьеры. Произведения Токаревой отличаются большей чувственностью, интригой, легкостью – тем, что близко всем оставившим домашние дела женщинам, чтобы прикоснуться к книгам о «таких, как они». В этой связи рассказы автора стали называть «литературой для домохозяек». Мы ставим этот под сомнение этот тезис, потому что женщина в рассказах писательницы – уникальна, она существует в двух пространствах: том, что призвано тяготить героиню бытовым, грязным и уставшим миром, и тем миром, что порой она придумывает сама, мир мечты, ожидания, любви, праздника и успеха. Мы рассматриваем мир героинь через призму вещей, принадлежащих каждому из этих миров, чтобы доказать, что бытовым мир героинь Токаревой

не односложен, не затянут в узел проблем, а многослоен, сложен и уникален, так же, как и многосложна, сложна и уникальна их душа.

Таким образом, **актуальность** предлагаемого исследования определяется

- необходимостью разработки новых путей анализа и описания художественного мира через присущие этому художественному пространству вещи и символы,

- потребностью изучения и описания модификации художественного пространства в литературе последней трети XX века.

**Цель** исследования - описать основные особенности художественного пространства рассказов В. Токаревой, основой и иллюстрацией которого являются вещи-символы, сопровождающие героинь в произведениях, и показать, что данный анализ может быть основой интерпретации художественного мира. Поставленная цель предполагает решение **конкретных задач:**

1. показать, что художественное пространство является базовым параметром художественного мира;

2. доказать, что художественное пространство может быть основой для интерпретации художественного мира, так как пространственные отношения

- могут определять характер «сопротивления среды внутреннего мира» (Д.С. Лихачёв);

- являются одним из основных способов реализации мировосприятия персонажей, их взаимоотношений, степени свободы /несвободы;

- способны выражать соотношение быта и бытия, моделировать потенциальную возможность развития художественного мира;

- служат одним из основных способов воплощения авторской точки зрения;

Научная **новизна** обусловлена тем, что работа представляет собой опыт анализа художественного пространства как основы интерпретации художественного мира через призму символов-маркеров (вещей).

**Материалом и объектом** для анализа стали рассказы В. Токаревой «Один кубик надежды», «Рарака», «Плохое настроение», «Скажи мне что-нибудь на твоём языке», «Летающие качели», «Счастливый конец», «Чешская кухня». **Предметом** воплощение символических конструкций вещного мира рассказов В. Токаревой.

**Методы научного исследования:**

- 1) общенаучные методы (анализ, синтез, дедукция, обобщение, классификация);
- 2) метод сопоставительного анализа;
- 3) литературоведческий анализ и элементы лингвистического анализа художественного произведения;

**Методологическая основа исследования:** Исследования Лихачева Д.С. «Текстология: на материале русской литературы X-XVII вв.», исследования Лосева А.Ф. «Проблемы символа и реалистическое искусство, 1976», «Знак. Символ. Миф. Тр. по языкознанию», «Заметки о художественном пространстве», Лотман Ю.М. «Символ в системе культуры», Топоров В.Н. «Пространство и текст».

**Теоретическая значимость** исследовательской работы заключается в том, чтобы обобщить теоретические представления о художественном пространстве литературного произведения, символе и вещи в литературном произведении; рассмотреть вопросы «женской прозы» на примере рассказов В. Токаревой.

**Практическая значимость** работы обусловлена возможностью использования её результатов в практике вузовского преподавания: в

лекционных курсах по истории и теории литературы, в спецкурсах, посвящённых проблемам анализа художественного мира, структурным отношениям, в спецкурсах по истории литературы последней трети XX века.

# I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ

## 1.1. К вопросу о содержании понятия «символ»

Понятие символа и в философии, и в литературе, и в искусстве – это одно из самых противоречивых понятий.

Термин «символ» долгое время не употреблялся в отечественной научной литературе в адекватном ему значении.

Его заменяли словами «образ», «знак», «аллегория», «метафора». Подобное пренебрежение к термину, вызванное его субъективно-идеалистической интерпретацией выглядело странным. Отказываясь от использования этого термина, мы должны были бы отказаться и от употребления ряда других терминов. Например, термин «идея». Он носит явно идеалистическое происхождение и используется различными философскими течениями, в том числе и идеалистическим.

Объективный анализ показывает, что при постановке философских, методологических, эстетических и культурных проблем невозможно обойтись без термина «символ» в адекватном ему значении. «Сегодня невозможно излагать современную философию и эстетику, не дав анализа одному из центральных и основополагающих терминов, ... без исследования которого многие эстетические теории и даже целые философские системы исторического прошлого не могут быть достаточно глубоко поняты и достаточно правильно изложены»[14]. Определяя важность и необходимость употребления термина «символ», А. Ф. Лосев писал, что «... познавательное и познавательно-жизненное функционирование бесконечно разнообразных символов и вся острейшим образом функционирующая диалектика символа весьма велики и неохватны, даже едва ли поддаются описанию»[14, 305-306]. Поэтому «учение о символе – это одна из самых очередных насущных проблем»[14, 306] философии культуры, литературоведения и других пограничных с ними наук.



Термин «символ» происходит от греческого слова «symbolon» что значит «знак», «примета», «признак», «сигнал», «предзнаменование». Греческий глагол «symballo», являясь однокоренным словом с предыдущим словом, имеет значение «соединяю», «сталкиваю», «сравниваю», «улавливаюсь». Этимологически эти греческие слова указывают на совпадение двух планов действительности, то есть на то, что символ имеет значение не сам по себе, а как место встречи известных конструкций сознания с тем или иным возможным предметом этого сознания. Значение этих греческих слов в истории философов настолько запутанно и неясно, что каждый автор понимает их по-своему, и путает их то с «аллегорией», то со «знаком», то с «художественным образом». Несмотря на подобную путаницу, языковое сознание упорно продолжает использовать этот термин, хотя наличие такого количества синонимов делает его употребление совершенно излишним. «Все культурные языки... упорнейшим образом хватаются за этот термин и никак не хотят с ним расстаться, хотя прочих структурно-семантических категорий во всякой теории литературы и искусства достаточно»[14, 67]. Этот факт побуждает нас к пристальному изучению этого понятия и к попытке обнаружить в нем то оригинальное, чего мы не находим в его многочисленных синонимах.

Символу принадлежит особое, определяющее место во всем многообразии знаково-языковых средств. Это - наиболее емкая и значительная, продуктивная и концентрированная форма выражения культурных ценностей и смыслов. Он - наиболее мощный из всех имеющихся в культуре «инструментов» реализации ее духовных возможностей.

Символ представляет собой конкретно-зримое воплощение тех или иных идей и идеалов как высших ценностей и смыслов, по которым мы живем, и которыми обуславливается развитие и функционирование культуры. Символ воплощает в себе высшие духовные идеалы культуры и поэтому становится центральным определяющим образованием всего

комплекса ее знаково-языковых выражений. Вместе с тем символ охватывает все культурные феномены и элементы. Идея является не только обобщенно-отвлеченным представлением о вещах, но и их конкретной целевой устремленностью.

Идея одновременно и отвлеченно-обобщенное и непосредственно-конкретное значение о действительности, поэтому ее часто характеризуют как предельно-завершенное понятие, которое в самом глубоком виде фиксирует сущность окружающего нас мира. В отличие от понятий в идее объект отражен в аспекте идеала, то есть не только таким, каков он есть, но и таким, каким он должен быть. Идея выступает как плод двух миров, как объективного, так и субъективного, как естественно необходимого, так и практически целесообразного, иными словами, как природного, так и культурного.

Символ, в аспекте его структурирующего и регулирующего начала, идеи – это концентрированно выраженный культурно-личностный смысл или ценность бытия человечества как наиболее глубокой сущности мира [25, 36].

Способ реализации в символе идеи, или вопрос о его форме, один из центральных вопросов понимания природы символа, состоит в диалектическом единстве противоположностей – материального и чувственно воспринимаемого «тела», иначе говоря, некоего конкретного предмета и смыслового значения или идеи. Символ, умозрительная реальность является результатом соотношения материального и идеального: идеальное выражается в чувственно воспринимаемой форме материального «тела» символа, а материальное – в идеальной форме, в индивидуальном или общественном сознании.

Естественно возникает вопрос о форме символического выражения. Она проявляет себя как в материальной данности «тела» символа, так и в идеальности его индивидуальных или общественных восприятий. Именно благодаря этому моменту слияния структурирующая символ идея обретает полное право на существование и дает возможность проникать в наиболее

глубокие сущности бытия. Соотношение понятий знака и образа, изучение их основных особенностей дает представление о форме и способе символического выражения, ведь знаковость и образность – наиболее общие способы представления и замещения явлений, свойств, отношений как материального так и духовного миров. Выяснение их основных особенностей дает ключ к разрешению вопроса о том, что же представляет собой форма или способ символического выражения.

Символ в своем своеобразии - это законченный тип художественного созерцания и воплощения идеи. Символ – это непосредственно наличное или данное для созерцания внешнее существование, которое не берется таким, каким оно непосредственно существует ради самого себя, а должно пониматься в более широком и общем виде. Гегель говорил, что в символе должны различаться две стороны: смысл с одной, а выражение смысла, с другой. Смысл – это представление или предмет любого содержания. Выражение смысла есть чувственное существование или образ какого-либо рода [8, 13-14]. Далее Гегель отмечает, что символ можно рассматривать как некий знак или как простое обозначение. В нем связь между смыслом и его выражением произвольна. В «символах вообще» обозначающее столь незначительно представляет самое себе, что в представлении человека вызывает совершенно чуждое ему содержание, или, по крайней мере, содержание мало связанное с качествами изображенных предметов.

«Символы вообще» – это всевозможные цвета, которые используют на кораблях, кокардах, знаменах, для определения их национальной принадлежности. В них цвета как символы не содержат в себе качество, которое было бы общим их значению, то есть с необходимостью связывало бы данные цвета с той или иной нацией.

В символах же искусства обозначающее и обозначаемое, смысл и его выражение не безраздельны один другому, но находятся во внутреннем соответствии и конкретном взаимопроникновении.

Гегель утверждает, что бытие символической общности в искусстве обнаруживает особую диалектику, которая, с одной стороны, состоит как из частичного совпадения между образом и смыслом, так и из частичного их несовпадения. Примерами частичного совпадения между смыслом и образом являются различные изображения, такие как лев - символ великодушия, и лисица - символ хитрости, круг - символ вечности. Лев и лиса в своей природной сущности обладают теми же свойствами, которые они должны выражать.

Но вместе с тем, чтобы образ был символом недостаточно только одной соразмерности наличных качеств образа и его смысла. Символ всегда одновременно с совпадением некоторых свойств образа и смысла содержит также независимые от того общего им обоим качества, которые этот образ однажды обозначал [8, 28].

Итак, как мы видим, образная форма символического выражения направлена в своей сути на широчайший спектр ассоциативных возможностей. Она – наиболее адекватная форма представления в символе идеи.

Таким образом, мы можем определить символ как образно представленную идею или вид идеи, представленной образом. А. Белый выразил эту мысль следующими словами: «Символизм – это метод изображения идей в образах» [7, 139].

А. А. Хаузер определил символ как сверхдетерминированный образ. «Символ есть в сущности сверхдетерминированный образ, действие которого покоится на разнообразии и на явной данной неисчерпаемости элементов его содержания... Символизирующий мотив выступает постоянно в новой связи: ... в мыслительной связи,... рациональной,... иррациональной; затем в частично осознанной, частично неосознанной ассоциации идей,.. в разного рода личностно–переживаемых связях, которые одному и тому же личному опыту придают каждый раз различный смысл... Из всего этого следует, что символ не коренится в одной и той же прослойке духа и не может двигаться

только в одной плоскости душевной жизни, он должен скорее быть сверхдетерминированным» [25, 39].

Символ – это всегда определенное проявление образа, предельно сконцентрированный или «сверхдетерминированный» образ, основная функция которого не только и не просто замещение или представление некоторых предметов, но и выражение их сущности, идеи. По выражению Рубцова Н.Н. «Символ – это вершина или наиболее совершенное и законченное проявление образного познавательного отношения к действительности» [25, 39]. Но нельзя забывать о тяготении символического выражения к знаковости или знаковой форме репрезентации действительности. Знаковая форма символического выражения характеризует неразвитые его проявления.

Символы в низших своих замещениях, то есть тяготеющие к знаковой природе, являются знаками символами. Число таких знаков-символов в универсуме культуры огромно, и все они наделены высокой степенью конвенциональности, условности. К ним мы относим всевозможные математические формулы, технические символы, эмблемы, гербы, рекламные, товарные обозначения, нумизматические и филателические знаки, формулы астрологии и многое другое.

Необходимо упомянуть и тот факт, что в пределах каждого доминиона культуры, в искусстве, религии, философии, технике, математике имеются свои собственные колебания форм символического выражения – от знаков-символов к символам-образам и назад. Кроме того, следует иметь в виду, что в процессе исторического развития различных сфер духовной и материальной культуры происходит постоянное обогащение, взаимодействие, взаимопроникновение и переплетение присущих каждой из этих сфер символических образований. Например, художественная символика взаимодействует с религиозной и наоборот, религиозная с философской и наоборот. Иначе говоря, идет процесс диалектического взаимодействия различных форм символического выражения символов-

знаков и символов-образов. Об этой же диалектике говорил и Ю. М. Лотман: «...<символ> мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический» [18, С. 192] Определяя значение символа в развитии культурной жизни, С.С. Аверинцов в целом дает следующее его определение: в самом широком смысле символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный неисчерпаемой многозначностью образа [34, 607].

Итак, каковы же отличительные характеристики символа? Прежде всего, символ вещи – это выражение некоторого общественного отношения, сущность которого представлена в качестве идеи, ее концентрированного социально-культурного смысла. А.Ф. Лосев писал: «Символ вещи действительно есть ее смысл» [14, 65].

Символ – это образно представленная идея или вид идеи, представленный образом. Формой воплощения идеи в символе является образ. Образность – это «материальное тело» символа.

Символ – это всегда завершенное, целостное образование. Это не образ и не идея, взятые отдельно. Это нечто новое и оригинальное, но уже неделимое на идею и образ. Это – идейная образность и образная идейность [14, 65].

Символ – это функция человеческого познания, выражающая наиболее глубокие закономерности. «Без превращения наших научно-философских понятий в символ мы вообще не могли бы обладать совершенными понятиями, способными переделывать действительность. Без использования символики искусство превратилось бы в неподвижную и самодовлеющую, достаточно мертвую действительность, не имеющую никакого значения. «Никакая человеческая жизнь, ни идейная, ни бытовая, ни повседневная невозможна без символов, которыми мы пользуемся ежеминутно, так как всякая жизнь всегда есть движение и стремление и несет на себе как нагрузку прошлого та и заряженность для осуществления будущего. А это значит, что каждая вещь по самой своей природы символична» [14, 201]. Как мы видим,

в этом своем аспекте символ предстает как наиболее действенная и законченная форма отражения действительности в ее глубинных связях и отношениях. Символ как вид идеи, представленный образом, является не только концентрированной формой сущностного отражения предметов и явлений, он есть ее порождающая и преобразующая модель. Символ как воплощение идеи не просто и не только отражает мир, но и указывает пути его изменения. А. Ф. Лосев писал по этому поводу: «Символ вещи есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но и их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь» [14, 65]. Символ вещи это всегда аналогия между выражаемой им идеей и ее представляющим «материальным телом» – образом. Эта аналогия или соответствие между идеей и образом в символе осуществляется рядом способов: во-первых, естественной природной, морфологической связью, когда между означающим и означаемым, образом и идеей обнаруживается ясно уловимое непосредственное сходство – когда, например, кровь символизирует жизнь, череп – смерть, солнце – жизнь или бога; во-вторых, привнесением сопутствующих допущений, благодаря которым между идеей и образом в символе удается обнаружить естественно-природную, морфологическую связь – сходство. Это, например, феникс – символ духовного возрождения, единорог, как символ чистоты и непорочности и т.п. «Поскольку символ всегда есть не прямая выраженность вещи, не просто ее идейно-образное отражение, то во всяком символе всегда скрывается как бы некоторого рода загадочность или таинственность, которую еще нужно разгадать» [14, 17]. Единство противоположностей – вот сущность символа. Это – изменчивость и постоянство, форма и содержание, тождественное и

различное, единичное и всеобщее, подвижность и покой, конкретное и абстрактное, конечное и бесконечное.

М. К. Мемаришвили в книге «Символ и сознание» соотносит символ с психикой человека. В главе, посвященной анализу символу-вещи, он предлагает следующий анализ символа, параллельно его же добавляя:

1. Выделение физического образа: фактов, событий, цветов, конструкций, предметов, ситуаций и др. Эти физические образы обладают «некой общей значимостью», выходящей за рамки не только текста, анализ который необходимо произвести, но и данной культуры;
2. Факты, приведенные выше соотносят с определенными «нефизическими типическими состояниями». «Этим образам приписывается значение, выходящее за пределы описуемых или мыслимых психических состояний. Скорее речь начинает идти уже о состояниях «людей», или «природы», или «духа», или «мира», или «времени» и так далее. Тем самым, психизм этих состояний становится метафорой, они всегда суть «что-то другое» [23];
3. «В интерпретирующем описании эти типические состояния, как правило, являются негативными психическими состояниями, которым приписывается универсальная значимость, так же как и их вещьность — символике» [23].

Таким образом, можно полагать, что интерпретация символов связана прежде всего с психологической составляющей. Символ-вещь – маркер сознания как читателя, так и писателя, создающего образы, характеры и ситуации.

## **1.2. Классификация символов**

1. *Научные символы.* Уже элементарный логический анализ всякого научного построения с полной убедительностью свидетельствует о том, что



он никак не может обойтись без символических понятий. Самая точная из наук, математика, дает наиболее совершенные образы символа.

2. *Философские символы* ничем существенным не отличаются от научных символов, разве только своей предельной обобщенностью. Понятие есть отражение действительности. Однако не всякое отражение действительности есть понятие о ней. Понятие есть такое отражение действительности, которое вместе с тем является и ее анализом, формулировкой ее наиболее общих сторон на основе отделения существенного в ней от несущественного. Уже в таком предварительном виде всякое философское понятие содержит в себе активный принцип ориентации в безбрежной действительности и понимания царящих в ней соотношений. Сопоставляя такие философские категории между собою и наблюдая отражаемые ими соотношения действительности, мы начинаем замечать, что каждая категория в отношении всех других тоже является символом. Какую бы философскую категорию мы ни взяли (например, реальность, причину, необходимость, свободу и т. д. и т. д.), мы можем путем задавания себе вопросов о том, как эта категория связана с другой, какие категории ей предшествуют и какие из нее вытекают, тоже вполне отчетливо наблюдать символическую природу каждой философской категории. Если отраженная в категориях действительность есть нечто целое, то и сами эти категории, взятые вместе, тоже есть нечто целое, тоже обуславливают друг друга, тоже друг из друга вытекают, то есть тоже являются символами для всех других категорий, или, по крайней мере, для ближайших.

3. *Художественные символы.* Всякий художественный образ, если рассуждать теоретически, имеет тенденцию к самодавлению и самоцели и потому как бы сопротивляется быть символом какой-нибудь действительности. Однако подобного рода изолированная художественная образность едва ли возможна в чистом виде, потому что даже так называемое «искусство для искусства» всегда несет с собой определенную общественную значимость, то ли положительную, если оно взывает к

преодолению устаревших теоретических авторитетов и художественных канонов, то ли отрицательную, когда оно задерживает нарождение новых и прогрессивных идеологий и канонов.

Поэтому чистая художественная образность, свободная от всякой символики, по-видимому, даже и совсем невозможна. Художественный образ тоже есть обобщение и тоже есть конструкция, выступающая как принцип понимания (следовательно, и переделывания) всего единичного, подпадающего под такую общность. Поэтому нет никакой возможности связывать художественный символизм только с тем кратковременным периодом в истории искусства, который ознаменован деятельностью так называемых символистов. Всякое искусство, даже и максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности. Символизм противоположен не реализму, но абстрактно самодовлеющей образности, "избегающей всяких указаний на какую-нибудь действительность, кроме себя самой.

### 3. *Мифологические символы.*

Такой символизм соединяет ментальный план и нематериальный, образы наделяются субстанциональностью, как реально существующие.

5. *Религиозные символы.* В этих символах мы находим не только буквальное существование мифологических образов, но и связь их с реальными, вполне жизненными и часто глубоко и остро переживаемыми попытками человека найти освобождение от своей фактической ограниченности и утвердить себя в вечном и неизблемом существовании.

Но религиозный миф, если и является на известной ступени культурного развития какой-нибудь теоретической конструкцией, в основе своей отнюдь не теоретичен ни в научном, ни в философском, ни в художественном смысле слова, но есть соответствующая организация самой жизни и потому всегда *магичен и мистериален.*

6. *Природа, общество и весь мир как царство символов.* Всякая вещь есть нечто, и всякая реальная вещь есть нечто существующее. Быть чем-нибудь — значит отличаться от всякого другого, а это значит иметь те или другие признаки. То, что не имеет признаков, вообще не есть нечто, по крайней мере для сознания и мышления, т. е. есть ничто, то есть не существует. Но сумма признаков вещи еще не есть вся вещь. Вещь — носитель признаков, а не самые признаки. Признак вещи указывает на нечто иное, чем то, что есть сама вещь. Два атома водорода в соединении с одним атомом кислорода есть вода. Но вода не есть ни водород, ни кислород. Эти два элемента являются признаками воды, но признаки эти заимствованы из другой области, чем вода. Следовательно, признаки вещи указывают на разные другие области, свидетельствуют о существовании этих областей. Таким образом, каждая вещь существует только потому, что она указывает на другие вещи, и без этой взаимосвязанности еще не существует вообще никакая отдельная вещь. Чем больше вещей отражает на себе данная вещь, тем она осмысленно глубже, состоятельнее и самостоятельнее. Поэтому даже самая примитивная и элементарная вещь, не говоря уже об ее научном представлении, возможна только при наличии символических функций нашего сознания, без которых вся эмпирическая действительность рассыпается на бесконечное множество дискретных и потому в смысловом отношении не связанных между собой вещей.

7. *Человечески-выразительные символы.* Из указанных только что предметов природы и общества особенное значение имеет, конечно, человек и свойственная ему чисто человеческая символика. Прежде всего, человек вольно или невольно выражает внешним образом свое внутреннее состояние, так что его внешность в той или иной мере всегда символична для его внутреннего состояния. Физические особенности человеческого организма изучаются многими науками в качестве признаков той или иной массовой принадлежности. Люди обладают разным цветом кожи, разным строением черепа, рук и ног, разрезом глаз, строением носа. Для нас здесь важно только

то, что всякий такой физический признак не есть просто признак или свойство, который имел бы значение сам по себе или имел случайное происхождение. Все это — бесконечно разнообразные символы той или другой человеческой общности, несущие с собой огромную смысловую нагрузку, изучаемую в специальных науках.

8. *Идеологические и побудительные символы.* Их стоит выделить в отдельную группу потому, что большинство из вышеназванных символов обладает теоретическим характером, в то время как идеологические символы не только предполагают ту или иную теорию или идею, но и практическое их осуществление и, что особенно важно, общественное назначение. Идеал, девиз, план, проект, программа, решение, постановление, лозунг, призыв, воззвание, пропаганда, агитация, афиша, плакат, пароль, кличка, указ, приказ, команда, закон, конституция, делегат, посол, парламентар — все подобного рода понятия являются не просто теоретически построенными идеями, имеющими абстрактное назначение, но это такого рода идеи и понятия, которые насыщены и заряжены большой практической силой и с точки зрения логики тоже являются символами, поскольку каждая такая конструкция есть порождающий, принцип общественного действия и метод осуществления бесконечного ряда общественно-исторических фактов [14, 164-166].

### **1.3. Функции символов в художественном произведении**

#### **Образность символа**

В первом узком смысле источником символа является чувственный образ. Этот образ является отражением предметов и явлений реальности. Он подразумевает тождество самому себе. Они не обособляются и неразделимы как явление и сущность. Чувственное восприятие изменяется на «воспоминание» о чувственном образе. Понимание внутренней формы образа, его дифференцированной, выдвинутой стороны, выводит образ в разряд знаков.

Образ, который лежит в основе символа в широком смысле слова, отличается от гештальта в первую очередь своей функцией. Он может служить формой художественного или мифологического представления, единицей языка ритуала, мифа, художественного творчества. Художественный образ является знаком сам по себе, правда, не символическим, а иконическим - для него свойственно сходство между означаемым и означающим. Взаимодействие плана содержания и выражения в нем не условное, а «органическое» [2, 22]. По мнению Р. Якобсона, в естественных языках «образная» иконичность встречается в звукоподражаниях, редупликациях. Такое сходство характерно также для изображения действительности в живописи, скульптуре, кино, театре и т.д. [30, 71].

Многие ученые ссылаются к понятию символ через образ: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в его структуре как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [1].

#### *Мотивированность символа*

Мотивированность символа затрагивает отношения между абстрактными элементами и конкретным. Мотивированность – это отличительная особенность символа от языкового знака. Связь в котором между означающим и означаемым произвольна и конвенциональна, она же сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями - тропами метафорой и метономией.

Мыслители прошлого отмечали аналогию как основу связи между конкретным и абстрактным понятиями в содержании символа. И. Кант полагал, что символ возникает как представление по одной только аналогии и в отношении символа аналогии следует представить как уподобление понятий на основе общности их семантических признаков, благодаря чему возможен перенос имени конкретного, частного понятия на абстрактное, общее. Это сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями - тропами, прежде всего, с метафорой.

В связи с метафоричностью символа нельзя не упомянуть еще одно направление, практически не зависимое от европейского подхода к исследованию метафоры - когнитивную семантику (Лакофф, Джонсон, Лангакер, Тернер и др.). Обращаясь к «концептуальной метафоре», когнитивная семантика фактически исследует онтологию современных символов и осуществляет таксономию основных типов символических переносов. Напомним, что концептуальная метафора определяется как проекция (mapping) знаний из сферы-источника в новую осваиваемую сферу благодаря набору онтологических соответствий.

Есть значительные отличия в использовании метафорического проектирования в наши дни и раньше. Например, для алхимических символов характерно не строгое наложение одной сферы на другую в соответствии один к одному, но множественное использование всех видов метафорических сходств, перекрещивание нескольких сфер. Позволим себе сделать несколько собственных выводов относительно мотивированности значений в символе. Мотивированность символа объясняется аналогией, которая проводится между его конкретным и абстрактным понятиями, и смежностью (сопредельностью, вовлеченностью в одну ситуацию) этих понятий, а также включенностью интенционала одного понятия в другое. Аналогия в символе составляет основу такой семиотической транспозиции, как метафора (включая синестезию), смежность и включение лежат в основе метонимии и синекдохи.

*Комплексность содержания символа и равноправие его значений*

Важнейшими свойствами символа являются комплексность его содержания и равноправие реализующихся значений. Как известно, само слово символ происходит от греческого глагола «*symballein*» (складывать) и существительного «*symbolon*» (половинка монеты, которую стороны делили в знак заключения союза и для распознавания «своих» и «чужих»). Символ предстает как конгломерат равноценных значений. Эти свойства символа составляют его принципиальное отличие от аллегии и схемы, а также от тропов. Комплексность и равноправие значений символа рассматривались в немецкой классической философии, главным образом, Ф.В.Шеллингом.

Итак, с точки зрения структуры смыслового содержания, символы представляются сложными знаками (именами) с единым комплексом в плане содержания, который создается сложением и совмещением значений (в языковом отношении) или концептов (в содержательно-логическом отношении). В символах действует принцип сложения - совмещения понятий (значений), соответствующий операции сложения множеств в логике.

Прямое значение в символе сохраняет свою самостоятельность, его положение по отношению к абстрактным символическим значениям равноправно. Равноправный статус прямого и переносного значений в символе объясняется онтологически.

Образ (представление или конкретное, частное понятие) и идея (общее, абстрактное понятие) поставлены в символическую связь, чтобы взаимно выражать друг друга. Абстрактная идея закодирована в конкретном содержании для того, чтобы выразить абстрактное через конкретное, но и конкретное кодируется абстрактным, чтобы показать его идеальный, отвлеченный смысл. Символизация, связывающая понятия с «представлениями воображения», то есть с конкретностью, обогащает оба противочлена. Абстрактное (общее) и конкретное (частное) являются одинаково важными объектами восприятия и познания: мышление движется

и от конкретного к абстрактному, и от абстрактного к конкретному. «... «солнце» есть символ «золота», но и «золото» есть символ «солнца». Символическое отношение есть отношение взаимообратимости...[10, 7]». В символе оба соотносимых объекта, и референт, и денотат, являются равноправными.

Несмотря на то, что символ разделяет с тропами метонимией, синекдохой, метафорой и синестезией основные типы транспозиций, вторичное значение в символе не поглощает архисему первичного (как в метонимии и синекдохе) и не «приглушает» ее (как в метафоре или синестезии), значения в нем равноценны. Вместе с тем, тип транспозиции влияет на степень близости смысловых ядер - интенционалов - прямого и переносного значений.

Комплексность свойственна и тропам - знакам вторичной окказиональной номинации, в содержании которых также имеется комплекс, в котором, фактически, сохраняются интенционалы обоих значений. Вместе с тем, в тропах налицо подчиненный статус прямого значения по отношению к переносному. Цель тропа - раскрытие специфических свойств одного понятия через уподобление его другому. В тропе переносное значение - объект познания - является основным, в то время как прямое значение играет второстепенную роль.

С ономаσιологической точки зрения речь идет о переносе признаков денотата прямого значения на референт переносного, причем первый, отдав свои признаки последнему «как бы умирает в нем...» [10, 6]. Метафору можно представить как перенос общих кваликативных признаков с узуального денотата на референт; синестезию - как перенос общих коннотативных сем эмоции, оценки и интенсивности с узуального денотата на референт; метонимию - как перенос признаков, отражающих предметно-логические связи между денотатом и референтом (смежность, сопредельность и т.д.); синекдоху - как перенос признаков части (денотат) на целое (референт) или целого (денотат) на часть (референт).



В аспекте смыслового содержания основные принципы, действующие в тропах - включение и пересечение значений, но не сложение-совмещение значений, как в символе:

1)включение интенционала прямого значения в интенционал переносного на правах гипосемы - метонимия,

2)включение всего сигнификата прямого значения в интенционал переносного на правах гипосемы - синекдоха,

3)пересечение интенционала прямого значения с импликационалом переносного и объединение области пересечения прямого значения с переносным значением - метафора,

4)пересечение значений на основе сходных коннотаций - синестезия (о структуре смыслового содержания переносных значений [23])

#### *Имманентная многозначность символа*

Имманентная многозначность символа означает наличие у него смысловой перспективы, цепочек значений, все более абстрактных по мере удаления от исходного значения, а также невозможность постичь его последний, главный смысл. Идея имманентной многозначности символа берет начало в идеалистической религиозной традиции, где она выразилась в идее трансцендентальности религиозного символа. В продолжение этой традиции И.Кант, Ф.В.Шеллинг, Г.В.Ф.Гегель, И.В.Гете высказывались о символе вообще как способе познания истинного, божественного смысла. По выражению Гете, все сущее имеет некий смысл, который, «совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе, в отдельных и родственных явлениях». Явления предметной действительности суть символы, воплощение божественных идей, «образное воплощение абсолютного». Дальнейшее развитие этой идеи принадлежит П.Флоренскому, на западе - М.Хайдеггеру и Э.Гуссерлю.

Более формальный подход к имманентной многозначности отражает в своем определении символа А.Ф.Лосев. По его мнению, символ подобен

математической функции « с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов, из которых каждый, ввиду своей закономерной связи с другими членами ряда и с исходной функцией, является как эквивалентным всякому другому члену ряда и самой функции, так и амбивалентным по самой своей природе»[14, 325].

#### *Архетипичность символа*

Архетипичность символа носит двоякий характер. С одной стороны, в символе отражаются «образы бессознательных содержаний», значительную часть которых составляют архетипы, понимаемые как генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи, которые являются достоянием «коллективного бессознательного» и лежат в основе творчества. Эти первичные образы и идеи воплощаются в виде символов в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства или в виде симптомов в снах и бредовых фантазиях.

С другой стороны, вербально выраженное означающее древних символов обнаруживает архетипичность этимона - древнюю, первичную языковую форму (по этимологическому определению архетип - исходная для последующих образований языковая форма, реконструируемая на основе закономерных соответствий в родственных языках».

В соответствии с двумя пониманиями архетипа выделяются два подхода к исследованию архетипичности символа:

1) психоаналитическая классификация архетипических символов в духе К.Г.Юнга, продолженная М.Элиаде, Н.Фраем, Ф.Уилрайтом, Дж.Стрелкой, В.Хиндерером.

2) классификация символов-архетипов на основе выявления зависимостей между внутренней формой слова и мифологемой и анализа древних номинаций в духе М.Мюллера.

Психоаналитическая классификация архетипов была начата К.Г.Юнгом. Для Юнга архетипы в первом значении - гипотетическая модель, бессознательное устремление, по проявлениям которой можно судить о ее

существовании, также «мифологическая фигура», при более тщательном анализе - «обобщенная равнодействующая бесчисленных типовых опытов ряда поколений». Архетип во втором значении - изначальные образы бессознательного, совпадающие повсеместно и на протяжении всей истории повторяющимися мотивами.

Универсальность символа в отдельно взятой культуре и перекрест символов в культурах разных времен и народов

Ю. М. Лотман, занимавшийся исследованием символа в системе культуры, выделял, наряду с гносеологической функцией символа по чувственно-наглядному воплощению абстрактно-логических понятий и операций, функции сохранения в свернутом виде целых текстов (символ - «важный механизм памяти культуры») и интеграции разных пластов культуры в синхронном разрезе, создания «художественного языка» определенной эпохи [19, 79].

### Выводы по I главе

Символ – это неисчерпаемая смысловая глубина, раскрывающая себя в целом ряде смысловых единичностей. Символ – это всегда открытый образ, так как его смысл не может быть сведен к одному определенному значению. Это всегда неограниченное количество смысловых перспектив. Символ – это еще и многоуровневость и многомерность, являющиеся одними из аспектов полисемантичности. Таким образом, символ можно рассматривать как единораздельную целостностью, которая предельно сжато, сконцентрировано выражает определенный социокультурный смысл. Символ – это образное представление идеи, обладающее одновременно и внутренней определенностью и потенциальной бесконечностью смысловых перспектив, которые никогда не исчерпываются какой-то одной интерпретацией.

Изучение символа, как правило, ограничивается трактовкой отдельных символических структур, их классификацией. Смысл понятия «символ» не становится более определенным. Функционируя в различных сферах общественной жизни, символ приобретает свою специфику в каждой из них.

Кроме знаковости, акцентируется внимание на такие свойства символа, как образность, мотивированность, комплексность содержания и равноправие значений, «имманентная» многозначность и расплывчатость границ значений в символе, архетипичность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и перекрест символов в культурах разных времен и народов, встроенность символа в структуру мифологии, литературы, искусства и других семиотических систем; кроме того, изучалось отношение символического к языковой реальности и место символа в языке и речи.

## II. СИМВОЛ, ВЕЩЬ, ПРОСТРАНСТВО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ТОКАРЕВОЙ

### 2.1. Творчество В. Токаревой в контексте современной женской прозы

Русская культура всегда была - и во многих отношениях до сих пор остается, несмотря на возрастающую роль телевидения - «литературоцентричной». Однако сам литературный процесс в последние десятилетия претерпел серьезные изменения в составе своих «участников» и, соответственно, тематике, персонажах, конфликтах и т. д. Изменения эти не в последнюю очередь связаны с широчайшим приходом женщин во все сферы общественной жизни, в том числе — и в литературу. Не случайно современная литературная критика зачастую склонна рассматривать эту новую социокультурную и художественную ситуацию в рамках тендерного подхода.

По мысли А. Ахматовой, бывают события, как бы отбрасывающие тень «вперед себя», задолго до своего реального появления. «Тень» феминизма, первый «подземный толчок», который сегодня дает о себе знать нарастающим гулом, можно было распознать уже в определенных реалиях общественной жизни периода хрущевской оттепели. В литературе, в частности, на этот толчок раньше других своей повестью «Неделя как неделя» откликнулась Н. Баранская, писательница, сегодня уже почти забытая (мы еще вернемся к этому имени).

Положение женщины в постсоветском пространстве постепенно, но существенно и последовательно меняется. Советский миф об освобождении женщины и ее социальном равноправии с мужчинами сменяется процессами реального освобождения ее и продвижения на авансцену социальной, политической, культурной деятельности. Женская проблематика все больше привлекает внимание прессы, социологии, культурологии, публицистики, литературы, искусства. Возникает женское движение. Создаются женские

общественные центры. Женская тема ярко звучит в телевизионных передачах. Активно разрабатываются и смежные с ней вопросы общественного и личного характера, начиная с взаимоотношений женщины и мужчины на всех уровнях (от сексологии до политологии) и кончая ролью женщины в воспитании детей, построении семьи, усилении этических и эстетических стимулов общественного развития.

Литература фиксирует все эти процессы, быть может, прежде всего в том, что сама «женская тема» традиционно, на протяжении, по крайней мере, двух столетий разрабатывавшаяся в ней мужчинами, постепенно переходит в руки самих женщин, становится художественной почвой для появления ряда ярких писательских имен и даже, с известной мерой условности, дает критике возможность поставить вопрос о формировании в русской литературе последних десятилетий определенного творческого направления.

По существу, литературный процесс в России 60 - 70-х годов XX века в сокращенном и компактном виде воспроизвел историческую ситуацию бытования «женской темы» в литературе века девятнадцатого, где женщины весьма часто представляли в романтизированном и трогательном облике. Начиная с пушкинской Татьяны и лермонтовских героинь, с гончаровских и тургеневских девушек, они являлись жертвами социально-исторических условий и предрассудков (пьесы А.Островского, «Анна Каренина» и «Воскресение» Л.Толстого, образы «кротких» Ф.Достоевского), а сам автор неизменно выступал в роли защитника-заступника. Мужчина на randevу с женщиной в русской классике выглядел «лишним», бесхарактерным, слабым человеком в гораздо большей степени, чем в каких-либо иных обстоятельствах. И это несмотря на то, что специфика изображения героинь и связанных с ними художественных коллизий вольно или невольно отражала здесь именно мужской взгляд.

В качестве примера крайне любопытной и острой идеологической переклички с этим взглядом, причем не с абстрактным мужчиной, а с великим

художником и собственным мужем, стоит вспомнить повесть С.А.Толстой «Моя жизнь», опубликованную только в 1998 году [1].

В традициях русской классики обращались к «женской теме» в 60 - 70-е годы прошлого века В. Распутин, Г. Бакланов, Ю. Трифонов, Ю.Нагибин и многие другие прозаики. С. Залыгин в романе начала 70-х «Южноамериканский вариант» даже предпринял во многом беспрецедентную для советской литературы попытку вступить с читательницами в своеобразный «гендерный диалог» и поставил в центр повествования женщину, психологию, мировосприятие, поступки и чаяния, которой попытался понять словно бы изнутри, отождествляя себя с героиней. Тогда из этой попытки ничего не вышло - советское общество к тендерному диалогу не было готово. В многочисленных дискуссиях и статьях [2] роман - за редкими исключениями - вызвал резкое отрицание как со стороны официальной прессы, усмотревшей в нем умозрительные схемы, нарушение принятых нравственных норм, бытовизм, мещанские настроения и пр., так и «женской» части критики, не признавшей подлинности за авторским перевоплощением.

Положение изменилось в 80 - 90-е годы, с выходом на авансцену новых писательских имен (некоторые писательницы начинали, впрочем, значительно раньше, но настоящую известность приобрели именно в эти десятилетия и тогда же создали наиболее значительные своих произведения). Мы имеем в виду В.Токареву, Л.Петрушевскую, Т.Толстую, Н.Садур, В.Нарбикову, Л.Улицкую и других.

Интерес к «женской теме» и тендерной проблематике в литературе был стимулирован также появлением таких сборников, как «Женская логика» (1989), «Не помнящая зла» (1990), «Чистенькая жизнь» (1991), «Новые амазонки» (1991), «Чего хочет женщина» (1993) и некоторых других. Все они отличались достаточно большим количеством участников - писательниц различной эстетико-литературной ориентации и жанрово-тематическим разнообразием. Особенно это характерно для сборника «Новые амазонки», в кото-

ром представлены едва ли не все литературные роды и жанры, стили и направления: одноактная пьеса Н.Садур, повести В.Нарбиковой, Л.Ванеевой, Е.Тарасовой, стихи Н.Искренко, Ю.Немировской, Э.Ракитиной, Е.Кацюбы.

Наряду с понятием «женской темы» в литературной критике появилось и новое - более узкое и специфичное - «женской прозы», имевшее в виду не только пол ее авторов, но доминирующую роль героинь с их специфическим социально-бытовым положением, особое место любовно-психологических и семейных коллизий, господство некоей «женской» точки зрения на все изображаемое и даже подчас жанрово-стилевое своеобразие авторских пристрастий.

Петербургский критик Е.Щеглова в статье 1990 года употребляет тендерное определение в явно негативном смысле - «утешительная дамская проза» (приводятся имена Е.Катасоновой, А.Драбкиной, М.Алексеевой, Т.Горбулиной и др.): это искусство «обращено чаще всего к проблемам личного неустройства и - надо отдать должное авторам — с немалым успехом играет на чувствительных струнах читательских сердец», варьируя на все лады классический сюжет Золушки и в ряде своих образцов, даже небесталанных, имея явные точки соприкосновения с нормативными требованиями социалистического реализма. Е.Щеглова называет «утешительную» прозу 70 - 80-х «бледным слепком с вечно праздничного искусства 30 - 40-х годов». А вот произведения Т.Толстой, Л.Петрушевской, В.Нарбиковой критик рассматривает скорее в качестве художественной реакции именно на «дамское» творчество и видит в них «вызывающе антиженский эпатаж»: «открытость» этих текстов такова, что еще недавно и «мужская» проза ограничилась бы в некоторых опасных местах многоточием. В подобных произведениях, - замечает критик, - «женского» только и осталось, что фамилии авторов» [4, 23].

Близок Е.Щегловой и автор статьи «Женские антиномии» О. Дарк: «существует ли «женская проза»? Для меня она - понятие идеальное, гипотети-



ческое» [5, 257]. Речь должна, скорее, идти об отдельно взятых писательницах, причем некоторые из них и вовсе выпадают из тендерных определений. Прежде всего это относится к Т.Толстой, в чьем творчестве серьезное место «занимает развенчание романтической концепции женщины». Как указывает критик, художественный мир произведений Т.Толстой «на удивление бесполой» [там же, 258], причем тема «бесплоности», «неженственности женщины», как ни парадоксально, объединяет многие произведения, включенные в сборник «Женская логика»: «Его постоянное население — старики, старухи, а если женщины помоложе, то «вековухи». Последних объединяет то, что в них не осталось ничего женского» [там же, 261].

Впрочем, и Е.Щеглова в противопоставлении «дамской прозе» лидеров литературы, как она выражается, «новой волны», «другой» прозы - Т.Толстой, Л.Петрушевской, В.Нарбиковой не столь уж категорична: «Если в «дамских» повестях господствовала эстетика умолчания о темных сторонах жизни, то «другая» проза демонстрирует особое к ним пристрастие. Если болезни, уродства, ненормальности фиксировались прежде как нежелательные отклонения от нормы и писательницы чаще всего либо стыдливо отворачивались от них, либо спешили утешить читателя благополучной развязкой, то в «другой» прозе все это стало как бы стартовой площадкой». «Усилия, прилагаемые иными писательницами для того, чтобы их, не дай бог, не причислили к «дамской» прозе, настолько очевидны, что иной раз кажется: а не оборотная ли это сторона той же «дамской» прозы?» - замечает критик.

Допуская мысль, что с помощью эпатажа «авторы «другой» прозы хотят достичь эффекта «шоковой терапии», Е.Щеглова полагает, что ее адепты впадают в грех «литературщины» не в меньшей степени, чем их более «гуманные» и «оптимистичные» предшественницы застойных времен: «Если «утешительная» литература нередко вызывала у читателя ощущение переслащенного торта, то вызывающий антиэстетизм «других» прозаиков призван, похоже, вызвать тошноту чрезвычайной пересоленностью, переперчен-

ностью, подгорелостью - до такой степени, что нередко уже и не веришь авторам» [4, 23].

Рассуждения Е.Щегловой, сами по себе достаточно интересные, приводят к малопродуктивному выводу: существуют две, только на первый взгляд антагонистичные, линии «женской прозы», которые на самом деле объединяет сугубо тенденциозный, однобокий подход к действительности. Подобная попытка решить чисто художественные проблемы на одной лишь базе широкого тендерного обобщения не кажется нам убедительной.

Столь же уязвима и позиция О.Дарка. При всей «гипотетичности» для критика понятия «женская проза», он, однако же, различает «узнаваемые приметы то в одном произведении, то в другом», даже если такими приметами являются «неженственность» и «бесполость», причем тезис о «бесполости» критическим анализом отнюдь не подтверждается. Рецензируя сборник «Женская логика», О.Дарк пишет о его героинях: «Все они - носители психологии «последнего рывка», связываемого с мужчиной, даже если у них уже была семья или они юны». Все они ощущают себя ущербными, зависимыми; «мужчина здесь - залетный гость, олицетворение надежды. Является ли он в образе «супермена с профилем шнчей»... или начальника по работе, подходит ли случайно в аптеке, по дороге из кино, в комиссионном магазине, задача одна - «охмурить», удержать, понять, до какого предела можно перечить... Женщине в этом мире всегда трудно, неудобно» [5, 261]. Таким образом, несмотря на все оговорки и уточнения, критик все же приближается к пониманию «женской прозы» как общности, в которой авторов сближают особенности художественного мировосприятия, излюбленные персонажи, приверженность к определенному типу сюжетно-психологических коллизий и т.п.

Надо сказать, что тендерная проблематика в литературоведении и попытки применить ее к истории литературы (особенно - к истории литературы современной) внове не только у нас. Сравнительно молоды они и за рубежом, отсчитывая свой возраст от 60 - 70-х гг. прошлого века. Среди

работ этого рода, в первую очередь, вероятно, следует отметить две (обе вышли в 1994 г.) - «Словарь русских женщин-писательниц. 1760 - 1992» [8] и монографию К.Келли «История русских женщин-писательниц. 1820 - 1992» [9]. Разница состоит лишь в том, что на Западе исследования подобного рода - применительно, разумеется, к собственным национальным литературам - нарастают в геометрической прогрессии, тогда как в связи с русской литературой мы опять-таки вынуждены ссылаться скорее на западную славистику, нежели на отечественную науку [10]. В России дело пока ограничивается составлением большого количества современных сборников русской женской поэзии и прозы [11], а имена женщин-писательниц, вызывающих интерес с тендерной точки зрения, уходят в глубь времен. Куда-нибудь в 18-й век, приобретая сугубо исторический характер.

Показательно, однако, что в теоретическом плане и «передовое», по сравнению с нами, западное литературоведение сколько-нибудь определенными и конструктивными ответами по поводу методологической правомочности приложения тендерного «лекала» к художественной литературе, похвастаться не может. В содержательном библиографическом обзоре, названном «Кто и как пишет историю русской женской литературы», И.Савкина отмечает: «Одним из центральных стал вопрос о том, что такое женская литература, существует ли особая женская эстетика, женский язык, женский способ письма»; «... не менее проблематичен и вопрос о том, что такое история женской литературы, как можно и нужно ее писать» [12]. В одном случае специалисты «включают женщин в существующий канон», группируя их вокруг каких-либо знаменитых «мужских» имен, будь-то Пушкин или Тургенев, занимаются собственно биографиями и личностями писательниц. В другом, пытаются доказать, что «специфически женская литературная традиция», «женский опыт и точка зрения», даже «эффект женского письма» - это реальность. Ни первая позиция, ни вторая не могут быть ни доказаны, ни опровергнуты, как свидетельствует И.Савкина,

ссылаясь на западные исследования: «Все названные (и неназванные) теории подвергаются критике за их противоречивость и непоследовательность — и у нас нет (а возможно, и принципиально не может быть) одной непротиворечивой теории по этой проблеме». Подводя неутешительные итоги своему путешествию по обширной библиографии, автор обзора вынужден ограничиться очередной серией оставшихся без ответа вопросов: «... с чего начать? Что делать? как нам обустроить историю русской женской литературы?» [12, 371].

В. Токарева естественно перешла в этот поток из предыдущего периода развития литературы, где уже успела утвердиться на достаточно высоких позициях. Сейчас она выступает в роли своеобразного лидера «женской» беллетристики, тяготеющей к «массовой литературе» (мы не вкладываем в это понятие никакого отрицательного смысла). Л.Петрушевская, начинавшая в 60-е годы, то есть одновременно с Токаревой, почти как автор «самиздата», сегодня остается, несмотря на пиетет критики, художников «для немногих». Таким образом, обе эти фигуры как бы символизируют диапазон современной российской прозы - от массового чтения до «артхаусности».

«Бытовая» или, как ее еще называют, «городская» проза В.Токаревой, развивающая в какой-то мере традиции Ю. Трифонова, плотно окружена в последние годы повестями и рассказами Г.Щербаковой, Д.Рубиной, Е. Катасоновой, М. Вишневецкой, М.Арбатовой, М.Москвиной, К.Суриковой и других. Непосредственной предшественницей прозы Л.Петрушевской стала опубликованная практически одновременно с ее первыми рассказами повесть Н. Баранской «Неделя как неделя», получившая в свое время огромный читательский и критический резонанс.

Н. Баранская и Л. Петрушевская стали наиболее яркими представительницами и, можно даже сказать, родоначальницами «женской темы» в русской словесности 60 — 90-х годов. Надо учесть, что

специфически «женская» проблематика в советской литературе либо была полностью искоренена, либо приобрела соцреалистический, агитационно-пропагандистский уклон: здесь не счесть персонажей вроде Даши Чумаловой из романа Ф.Гладкова «Цемент», Комиссара из «Оптимистической трагедии» В.Вишневского, «раскрепощенных женщин Востока» в братских национальных литературах и т. п.

Литературная критика хорошо почувствовала эту эволюцию литературы - от реалистического повествования, сосредоточенного на «женской теме», к «другой прозе», с расширением ее проблематики, обновлением художественного языка и стиля.

Вообще В.Нарбикова знаменует собой наличие в новейшем искусстве большого числа эстетических прорывов, сущность которых еще предстоит осмыслить. Как творец «эротической» или «эпатажной» прозы, она, несомненно, реализует на русской почве завоевания западных модернистов, Г.Миллера, Ч.Буковски, отчасти В.Набокова, в значительной степени приоткрывая дверь для юных российских наследников этих прозаиков - авторов известных ерофеевских сборников «Русские цветы зла» (М., 1997) и «Время рожать» (М., 2000).

В синхронистическом понимании В. Токарева (как и Л. Петрушевская, и Нарбикова, и Улицкая) - представитель единой художественной эпохи, времени перестройки и гласности. Она может быть наиболее репрезентативным автором 90-х годов, определившими движение русской прозы на ближайшую перспективу.

Надо сказать, что и раньше произведения, в центре которых находились женщины со своими типично женскими проблемами (повести и рассказы Р.Зерновой, И.Грековой, И.Велембовской) нередко подвергались критике как мещанские и погрязшие в бытовизме, либо же вокруг них специально инспирировались идейные дискуссии с предсказуемым финалом. Подобные ширококомасштабные советские обсуждения призваны были

вывести «мелкотравчатую» тематику на плодотворное поле социальной пропаганды и укрупнить ее до масштаба «морального кодекса строителя коммунизма». Для осмотрового искусства доперестроечного периода конъюнктурный политический контекст был непреложно необходим. Творчеству прозаиков 90-х годов этого уже не требовалось.

Героини В.Токаревой, Анна Андриановна из повести «Время ночь» Петрушевской, нарбиковские «Сана-Ирра-Вера», Сонечка, Медея и Елена Улицкой заслуживают внимания прежде всего как оригинальные характеры, со своим комплексом моральных представлений о мире, а вовсе не как социальные типажи. Чрезвычайно существенными с этой точки зрения становятся профессиональные характеристики, принадлежность человека к миру творчества, особенно - к деятельности в области искусства. У каждой из четырех писательниц такие герои и героини - на первом плане. Подобные пристрастия не могут быть случайными. Они знаменуют общее движение культуры к вечным, бытийным ценностям, отождествляемым прежде всего с искусством, при отказе от господствовавших ранее узкосоциальных и политических ценностей.

Наряду с искусством в качестве ценностной категории при подходе к оценке действительности у всех названных авторов превалирует над другими критерий смерти. В токаревской «Первой попытке» и особенно в повести «Время ночь» Петрушевской мотив смерти, в противовес предшествующим «оптимистическим трагедиям», уже звучит в полную мощь. Умирают или погибают многие персонажи в произведениях Нарбиковой и Улицкой, иногда виртуально, как в нарбиковских «Равновесии..» или «Плане первого лица...», а чаще буквально и трагически, как в ее же «Шепоте шума» или в «Веселых похоронах» и «Медее...» Улицкой. Можно утверждать, что именно писательницы-женщины в новейший период продемонстрировали высокую степень художественной зрелости, которая позволила им достойно коснуться этой сложнейшей темы искусства и проявить в ее осмыслении

масштабность, честность и отвагу, которой в ряде случаев не могли похвастаться мужчины.

В целом на примере названных писательниц можно наблюдать отчетливый сдвиг современного российского литературного процесса от бытовизма и узко понимаемой социальности - к бытийности, то есть тому, что в политике горбачевского периода было названо общечеловеческими ценностями. В этом смысле можно утверждать, что русская словесность рубежа веков оказалась в русле требований времени, и во многом определили это русло именно авторы-женщины.

Идейным поискам в прозе сопутствуют поиски стилистические - каждая из писательниц ощутимо придерживается индивидуальной повествовательной стратегии. Сборник Токаревой «Коррида» преимущественно построен как повествование от первого лица. «Я-форма» характерна и для повести «Время ночь». Нарбикова исключительно активна при включении прямой речи в ткань авторского повествования, от чего эффект субъективности существенно возрастает. Улицкая предпочитает реалистическую, объективированную манеру. Многообразны стилистические находки в области авторской речевой структуры. На первом плане в этом отношении, без сомнения, Петрушевская и Нарбикова. Авторская речь в прозе Токаревой 90-х годов гораздо более многослойна и выразительна в свойственном именно ей аспекте «психологического комизма», чем в текстах предыдущих десятилетий, когда литература порой отличалась ужасающей серьезностью. Юмор Токаревой, раскрывшийся в 90-е годы во всей полноте, не похож на скрытый, глубинный юмор Улицкой, улавливающий неочевидный комизм привычных ситуаций.

Сдвиг изображаемой реальности от быта к бытию наиболее объемно обнаруживает себя в языке Нарбиковой и Петрушевской. Их персонажи, оказавшиеся в силу разных причин на грани быта с небытием, изменения в своем сознании реализуют в первую очередь лингвистически. Петрушевская

виртуозно использует возможности дневника и внутреннего монолога героини («Время ночь»). То, что лично ее жизнь — ночь, и вообще человеческая жизнь - ночь и ничего, кроме ночи, читатель Петрушевской ощущает, помимо фактов и более всего - на стилистическом уровне. «Сумерки сознания», «лингвистические потемки» как следствие экзистенциального хаоса воспроизведены со всей выразительностью уникального художественного дара автора.

Ускоренность всех перечисленных выше авторов-женщин в художественном процессе последних лет связана, на наш взгляд, еще и с тем, что каждая из них в значительной степени востребована смежными искусствами. Закономерна реализация сюжетного мастерства Токаревой и Улицкой прежде всего в кинематографе. В частности, большинство Токаревских произведений малой и средней форм было экранизировано (помимо музыкального училища, за спиной у автора диплом ВГИКа), хотя языковая выразительность токаревской манеры и непереводаема в визуальный ряд при всей выигранности событийной фабулы. Во второй половине 90-х годов немало поработала в кино и Улицкая, явившаяся автором сценариев фильмов «Умирать легко», «Сестрички Либерти» и «Кармен». На пути к зрителю находится в настоящее время и телесериал режиссера Ю.Грымова «Казус Кукоцкого» по ее роману. Творчество Петрушевской, видимо, во многом благодаря речевой уникальности, нашло свое воплощение более на сцене, чем на экране, хотя автор пробовал свои силы даже в мультипликации, создав сценарий знаменитой «Сказки сказок» Ю.Норштейна. Многоактные драмы «Уроки музыки», «Три девушки в голубом» и «Московский хор», а также большое количество ее одноактных пьес почти повсеместно присутствуют в театральном процессе 70-х годов и во многом определили сценическую динамику российского театра конца столетия. Из всех четверых только Нарбикова оказалась далека от театра и кино,



хотя ее творчество тесно соприкасается с другим визуальным искусством - живописью (она закончила художественное училище).

В поле зрения критиков проза В.Токаревой попала уже в середине шестидесятых годов. Публикация дебютного рассказа начинающей писательницы «День без вранья» сопровождалась одобрительной рекомендацией К.Симонова: «Дорогие товарищи из редакции «Молодой гвардии»! Я прочел по вашей просьбе рассказ Виктории Токаревой «День без вранья» и... охотно желаю доброго пути в литературе автору этого рассказа, потому что рассказ, на мой взгляд, хороший, умный и при всей своей серьезности написан с юмором...» [33].

Верно подмеченная К.Симоновым интонация токаревской прозы потом неоднократно и в разных ракурсах рассматривалась критиками, писавшими о Токаревой. По мнению В.Лысенко, сюжеты ее произведений «основаны на анекдоте» и по законам анекдота «наполняются художественным веществом», а персонажи представляют не столько живые характеры, «сколько некие отношения, бытующие в обществе,, равно как и привычки, моды, настроения - суету сует» [30]

Уже в рецензии на первый сборник рассказов Токаревой «О том, чего не было» (1970) В.Шитова отмечала, с одной стороны, авторское умение «писать и занимательно, и остроумно, и узнаваемо», но, с другой - известную облегченность авторской мысли, авторского представления о человеке: «Ее герои не просто нашли некую ироническую интонацию по отношению к трудному и важному - они от трудного и важного научились внутренне избавляться, как бы проходя насквозь. Они дают нехитрые, необременительные уроки психологической и нравственной «поверхности», приглашают жить вскользь, по касательной. И происходит это потому, что писательнице, видимо, свойственна какая-то исходная убежденность, что все в жизни и в человеке понятно, определимо в легких словах и в этих словах изживаемо».[31]

Примерно в этом же ключе критика характеризовала и конкретные коллизии ее произведений, например, - любовные, предназначенные, казалось бы, доминировать в «женской теме». Н.Старцева в статье «Женский вопрос.

Какие ответы?» указывала на то, что в повести «Длинный день» происходит необратимый процесс переноса любви «из сферы душевных волнений и страданий в сферу «престижного потребления» [32]. «Но странное дело! Охотно рассуждая о любви и даже, более того, совершая во имя любви безумные поступки, токаревские героини и герои живут почти исключительно в ситуации иронического безлюбия, - осуждающе восклицал С.Чупринин по поводу сборника В.Токаревой «Ничего особенного». - ...Тяга к любви их только держит на плаву в житейском море-океане, становясь средством к жизни, своего рода допингом, а не жизнью как таковой» [37]

Нельзя не заметить, однако, что подобные претензии могут быть адресованы автору только в том случае, если он сам не адресует их действительности. В данном же случае, нам кажется, в критике происходит досадная подмена акцентов. Токарева - прозаик с достаточно острым и критическим взглядом: фиксируя нарастающие в обществе признаки превращения любви в объект престижа и потребления, в товарную стоимость, «ироническое безлюбие», пронизывающее жизнь ее героинь, автор, право же, не несет ответственности ни за этот процесс, ни за достоверное его изображение...

И тут первостепенное значение в самом деле приобретает позиция художника по отношению к «женскому вопросу». Если рассматривать его тематический диапазон в литературе как тяготеющий к двум полюсам - феминистскому и традиционно-патриархальному, - то Токарева неминуемо окажется гораздо ближе к последнему.

Ее творчество в целом подтверждает, что традиционный для России взгляд на соотношение женского и мужского начал в обществе разделяется и автором. Не настаивая на его неоспоримости (характерным свойством худо-

жественного мышления Токаревой вообще является отказ от каких-либо активных оценок изображаемых событий и персонажей), писательница самим содержанием своих произведений декларирует органическую зависимость менталитета и судьбы русской женщины - по крайней мере, сегодня — от «мужского» мира, ее окружающего. Отчасти в этом кроется и привлекательность ее прозы для многочисленных читательниц, воспитанных в патриархальном духе и ищущих в литературе дополнительные подтверждения своей правоты.

По существу, популярность такой «народной» прозы, как у Токаревой, в сравнении с «элитарной», усложненной авангардными элементами, прозой Петрушевской, свидетельствует только об одном - о подлинной широте художественного диапазона, в котором выявляет себя в современном литературном процессе «женская тема».

## **2.2. Художественное пространство в прозе В.Токаревой**

Важнейшим свойством художественного пространства является его структурированность. В работах Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Ф.П. Фёдорова представлены три подхода к структурированию художественного пространства в зависимости от литературного направления и типа культуры, представленных в исследуемом тексте.

Наиболее общая, универсальная модель пространственной структуры художественного мира представлена в работах Ю.М. Лотмана.[21]. В них на разных типах текстов показано, что "язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности", а понятия "высокий / низкий", "открытый / закрытый", "отграниченный / неотграниченный", "правый / левый" оказываются материалом для построения культурных моделей с совсем не пространственным содержанием и получают значение: ценный / неценный, хорошии / плохой,

свои / чужой, доступный / недоступный", "смертный / бессмертный" и т.п.". [30]

Развёрнутую характеристику получили такие типы художественных пространств, как бытовое, фантастическое, фиктивное, мнимое (бюрократическое) пространство. Он показал, что бытовому пространству присущи такие признаки, как замкнутость, статичность, заполненность вещами; фантастическое же пространство чаще всего разомкнуто, динамично, свободно от привязанности к вещам. Важным смыслообразующим компонентом любого пространства, как показал Ю.М. Лотман, является наличие/отсутствие у него границ и их характер. Границы могут обладать "пределной отмеченностью", как, скажем, в "Старосветских помещиках" Гоголя, или "очертит границы моделируемого текста (...) перечисление того, где те или иные эпизоды не могут происходить". Несмотря на то, что пространство обладает способностью приобретать нравственно-этические характеристики, нельзя "отождествить" какой-либо один тип пространства "с одним нравственным полюсом, а другой - с противоположным", потому что, например, бытовое пространство может предстать и в качестве "Дома", быть воплощением радушия, гостеприимства, доброжелательности, уюта ("Старосветские помещики"), "восприниматься как *нормальное, естественное* пространство" ("Петербургские повести") или превратиться "в раздробленное непространство", "обернуться хаосом", стать не менее фантастичным, чем мир космоса ("Вий").

Пространственные отношения в художественном мире произведения строятся, с точки зрения Ю.М. Лотмана, на дифференцирующей пространственной оппозиции "внутренне - внешнее", "своё - чужое", "реальное - фантастическое", "ограниченное - неограниченное", "направленное - ненаправленное" и т.д. Взаимодействуя, пространства способны к динамическим превращениям, изменениям, трансформациям: они "разрываются, морщатся, закручиваются", изгибаются, "разлезаются" и "сжимаются"[30]

При этом противоположные типы пространства, "пространственные антонимы", в определённом отношении могут стать тождественными.

Архаическая модель мира, выстроенная В.Н. Топоровым [20] опирается на древние мифы, предания, философско-религиозные трактаты, былины, сказания и т.д. В ней прослеживается, как "через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных ему смыслов". В мифопоэтической модели мира пространство находит себя в вещи, которая конституирует пространство, задавая его границы, отделяющие пространство от непространства, организует его структурно, придаёт ему значимость и значение (семантическое обживание пространства). Для мифологического пространства актуальны такие параметры структуры, как "верх", "низ", "середина", "периферия", "центр".

Локальное распределение значимостей этого пространства подчинено принципу постепенного нарастания сакральной отмеченности объекта по мере движения от периферии к той точке пространства, которая считается его центром. В горизонтальной плоскости (Космоса) пространство становится всё более сакральным по мере движения к центру, внутрь (типовая схема: своя страна - город - его центр - храм - алтарь - жертва); иногда в соответствии с этим пространство делится на серию всё более сужающихся концентрических окружностей, причём в пределах каждой из них все объекты обладают равной степенью сакральности. Центр же всего сакрального пространства отмечается алтарём, храмом, крестом, мировой горой, высшей персонифицированной сакральной ценностью (или ее изображением). И в этом случае сам центр становится тем источником, который во многих отношениях определяет структуру своего пространства ("сакрального поля"). В вертикальном разрезе Вселенной как наиболее сакрально отмеченная точка пространства рассматривается небесный конец мыслимой "мировой оси", т.е. абсолютный верх (иногда он понимается как

Полярная звезда); сама же эта ось выступает в таком случае как шкала ценностей объектов, размещённых в вертикальном пространстве.

Очень важна в мифопоэтическом пространстве мифологема пути, невозможная без фиксированного начала и конца, перехода границы. Путь должен быть насыщенным, трудным, иметь направление. Путь связывает самую отдалённую и труднодоступную периферию и все объекты, заполняющие или образующие пространство, с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре, причём достижение цели субъектом влечёт за собой повышение ранга в социально-мифологическом или сакральном статусе. Движение по пути в мифологическом пространстве превращает потенциальность пути в актуальную реальность и подтверждает действительность-истинность самого пространства, доступность для каждого его познания, освоения, достижения его сакральных ценностей.

Ф.П. Фёдоров в исследовании романтического художественного мира показал, что пространственно-временная структура художественного мира определённой культуры зависит от "пространственно-временной структуры, сложившейся в определённом историко-культурном сознании, и в ней преломляется вся система представлений человека и общества, вся сумма духовного опыта, и поэтому, в частности, изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах в мироощущении личности, о сдвигах, происходящих в культуре. Двоемирие пространственной структуры художественного мира романтизма исследователь связал с дихотомическим рядом "бесконечное-конечное", "тело-дух", "замкнутое-разомкнутое", лежащим в основе романтического сознания.

Таким образом, в филологии представлена универсальная типология художественного пространства, которая плодотворно используется для воссоздания художественного мира как отдельного произведения, так и творчества автора в целом.

Основными категориями пространственной модели произведения по Топорову являются внутреннее, внешнее пространство и граница. В основе этого лежит простейшая оппозиция «замкнутого», «своего», «близкого» и «открытого», «чужого», «далекого». Но, что если это самое «замкнутое», «близкое», «чужое», «далекое» - не пространство географическое, а пространство души и мироощущения человека, ведь по Лотману, художественное пространство может моделировать разные связи в картине мира – временные, социальные, этические. Так почему не «личные»?

*«У Лоры — часто встречающийся тип лица. Таких, как она, — тринадцать на дюжину...»* В рассказах В. Токаревой главные героини часто не отличаются внешней красотой, их красота – внутри: в кротости, доверчивости, доброте. Так Лора – главная героиня рассказа **«Один кубик надежды»** - становится «своей» для многих и многих почитателей творчества В. Токаревой: она такая же, как и они, - обычная, замечательная, прекрасная, светлая...

Одним из бытовых пространств рассказа становится поликлиника. Ее мир – тусклый, неприятный, больной, отталкивающий, гнетущий – связан с уколами, старухами, трикотажными штанами, медсестрой, ждущей «другой жизни». Интересно существование Тани в этом мире: пока не откроется дверь в процедурный кабинет («граница» по Топорову), героиня живет в «своем» выдуманном пространстве, том самом, в котором существует «Другой», но «дверь» возвращает героиню в реальный мир «старух» и «трикотажных штанов»: *«А вместо этого открывалась дверь, входила очередная старуха и поднимала платье. И так изо дня в день. Из месяца в месяц. Из года в год»*. Так автор рисует портрет героини, живущей на вечной границе, потерянной для себя, уставшей, без «кубика надежды».

Лора – антипод Тани. Пространство поликлиники воспринимается как «чужое». Но и в этом пространстве Лора – светлая, «своя» - ждёт свой «кубик надежды»: вдруг и ей сделают ту самую инъекцию, и вся жизнь

изменится, появится любовь, и уйдет одиночество, все станет «своим», не только «поликлиника», «уколы» и «трикотажные штаны».

Пространство автобуса – внебытовое, «замкнутое». Можно сказать, автобус – проводник в «другое»: «счастливое», желанное пространство магазина «Лейпциг» (даже название импортное, значит – счастливое). Для Лоры и замкнутое пространство автобуса, и пространство магазина – «близкое», это место благополучия, комфорта, ожидания, а символом этого комфорта являются «лифчики» - вещь «внебытового», счастливого пространства.

Пространство автобуса расслаивается, как только Лора встретила «князя Гвидона»: *«Иногда по телевизору показывают научные экспедиции, которые плавают по морю на кораблицах, произошедших скорее от плота, чем от парохода, и изучают подводный мир»*. Вещью этого «внебытового» пространства становится телевизор. «Телевизор» – «окно», «глаз», «зеркало», через него Лора снова видит ту самую счастливую, благополучную, интересную жизнь, с одной стороны, и зеркало целого мира, не достижимого, волнующего, мечты, с другой. А «князь Гвидон» становится реальным воплощением, отчего стал таким притягательным, «своим», «близким» для Лоры.

Внутреннее – «замкнутое» - «личное» - пространство Лоры при встрече с «князем Гвидоном» – теплое, воздушное: *«Лора почувствовала, как будто кто взял её за плечи руками в мягких варежках и тихо толкнул к этим глазам»*. Вещь этого «внебытового» пространства – «варежки». Не «рукавицы», а именно «варежки» - как символ не прямой функции «согреть, защитить от холода», а символ внутреннего уюта, радости, счастья, «кубика надежды».

Счастливую жизнь закрывают перед Лорой двери («граница»), «свое» от Лоры ушло: *«Автобус остановился и разомкнул дверцы. <...> Кроме него, больше не сошёл ни один человек. Все остались в автобусе. И так было всегда в её жизни. Всегда оставались необязательные люди. А тот, кто был*



*нужен, — уходил*. Рассеялся мир магазина «Лейпциг», «лифчики» как пространство счастья. Но остался «кубик надежды».

В свой обычный процедурный кабинет Лора возвращается уже взволнованная «кубиком надежды. Перед ней – снова окно. Словом, это самое окно из процедурного кабинета станет и для Тани «границей»: наблюдая за Лорой, стоящей у кинотеатра «Казахстан», она наблюдает из своего – «процедурного» мира за миром «кубика надежды».

Но «граница» не раз меняла жизнь Лоры. Однажды она встретила с «дверью», которая стала входом в ее жизнь для унижения, а потом – одиночества. В дом вошла другая женщина. С «тапками» любимого Лоры. Автор в этот момент делает акцент на «тапках» как вещи, связанной с домашним уютом, комфортом, теплотой. Но в дом – повторим – эти «тапки» возвращает чужая женщина, что делает их символом измены, обиды, разрушенной жизни.

Автор очень много уделяет внимания глазам в рассказе. Она следует известной поговорке «глаза – зеркало души». Перед встречей с «князем Гвидоном», находясь во «внебытовом пространстве», Лора видит своего рода «парад» лиц и персонажей, который можно рассматривать как вещи, принадлежащие этому пространству. Здесь и «хозяева жизни», чьи машины и деньги – да – можно рассматривать как символы безбедной и хорошей жизни, но В. Токарева наделяет этих «хозяев жизни» «ищущими» глазами, и так получается, что их «зеркало» отражает только деньги, заикленность, душевную несостоятельность, отчего и их реальное пространство серое и горькое. Здесь и «глаза» артиста Ульянова на афише: *«с честно-требовательными, чуть раздраженным мужским прищуром»*, что делает портрет актера символом «ирреального мира» Лоры, к котором должны быть и честность, и порядочность, и... настоящие мужчины... Именно настоящие, не те, что нарушают обещания, прикрываясь «глазами сына», как это делал возлюбленный Лоры. И, наконец, светлые, чистые глаза «князя Гвидона»,

который перенес героиню из «ирреального» в реальный мир, не нарушив слова и целебные свойства всего одного кубика надежды.

Таким образом, рассказ как бы приводит нас к мысли, что этот личный конфликт неизбежен и неразрешим, что все мы, как мотыльки возле огня, кружимся вокруг нашей мечты, обжигаемся, падаем вниз, теряя крылышки. Мы сознаем, что наше метание бесцельно, это суета сует, Мы стремимся к идеалу, не находим его, потом принимаем за идеал что-то другое, верим и поклоняемся ему, потом разуверяемся и ищем другой. На этот раз настоящий, тот самый, но опять обнаруживаем жалкий суррогат. И это одновременно страшно и прекрасно, влекуще и отталкивающе, и в этом смысл жизни.

И вот рассказ, конфликт которого, на первый взгляд, имеет трагический исход для героини, Виктория Токарева кончает на оптимистической ноте. И хотя взгляд более вдумчивого читателя может прозреть большие глубины, давайте остановимся здесь. Когда хоть на короткое время, хоть на миг, конфликт между мечтой и реальностью стерся, стал незаметным, практически исчез. И возможность такого – наверное, самое прекрасное в нашей жизни.

Люди всегда ищут свою вторую половину. К сожалению, это часто приводит к неразрешимому конфликту, который разрешается одиночеством. В центре рассказа два женских образа, каждый из которых ищет счастье в любимом человеке. Место – наша жизнь в целом и каждый день в отдельности. Исход одной из героинь оптимистический. Судьба сама нашла Лору. Основное: все мы боремся за свое счастье, ищем его в самых неожиданных местах, в то время как оно рядом, стоит у нас за плечом и дышит в затылок.

В рассказе **«Плохое настроение»** мы видим, как реальный мир искажает существование героини, ее настоящее.

Лариса – мать двух дочек (В. Токарева любит именно «дочек», «сыночки» в ее творчестве встречаются редко. Вероятно, это попытка

проследить за маленькими женщинами, их «реальным» и «ирреальным» миром) сталкивается с самой бытовой ситуацией: Лариса обнаруживает пропажу номерка от гардероба.

Перед нами снова медицинское учреждение, наверно, более коварное, чем поликлиника из предыдущего рассказа. Слово «поликлиника» имеет греческие корни, перевести буквально его можно как «городская больница» или «город больных». Эта игра слов может проиллюстрировать типы людей, конфликты и ситуации, происходящие в миллионе других поликлиниках. Медицинское учреждение становится пространством для «бытового» хамства, грубости и суеты. Поликлиника – это одновременно и символ, и пространство. Это «реальное пространство», являющееся для героини сосредоточением зла, обиды и усталости. Любопытно, что вещь из этого мира – номерок – исчез из рук женщины (не сбежал ли?).

Если визуализировать ситуацию, мы увидим, что внутри «мира поликлиники» существует другой мир – «мир гардеробный», между которыми тоже есть граница. И «мир поликлиники», и «мир гардероба» живет по своим законам,

Пространство поликлиники раскрывает каждую из женщин, о которых ведется повествование. Гардеробщица чувствует власть над Ларисой, Лариса подчиняется, ведь у нее – «дочки». Но существует ещё один персонаж – старшая сестра, образ которой раскрывается только в конце рассказа, когда появляется ещё одно пространство – «мир за дверью» поликлиники. В этот момент снова срабатывает «граница» – дверь, с той разницей, что пространство вне поликлиники становится реальным, а сама поликлиника – ирреальной. Почему же так получилось? Дело в том что «реальный мир» – это мир, в котором героини чувствуют себя настоящими, со своей душой, проблемой, тяжестью, со своей жизнью. Пространство поликлиники сделало из них персонажей, чья история, жизнь и переживания, отношения свелись к одной вещи – к номерку. Через номерок мы видим отношения людей через

него – характеры и конфликт. Автор в этот момент сокрушается: вещь руководит людьми...

Как ведет себя Лариса в этом пространстве? Она зажата обстоятельством, «дочками», гардеробщицей. Ей выпадает доля жертвы обстоятельств: *«Вокруг ходили люди, но Лариса не замечала. Она существовала в капсуле чужого несчастья, как косточка в виноградине, и не могла сдвинуться с места»*

Что же за дверями поликлиники? *«На улице выпал снег. Земля была белая, нарядная. Небо – мглистое и тоже белое»*. В этом описании автор делает акцент на слове «белый». Белый – значит чистый, свежий. Символ пространства «за дверью» - чистота и свежесть. Он противопоставлен ирреальной для героинь поликлинике – душной от склок, от человеческого безразличия и... курток. Только «за дверями» мы узнает настоящую Ларису: кто она в настоящей жизни, и у читателя возникает совершенно другой образ героини.

«За дверями» сестра-хозяйка не меняется. Мы лишь узнаем причины поведения героини: одиночество, женская несостоятельность, обида... Белый мир не дает сестре-хозяйке покоя и свежести, лишь смирение.

Человеку не хватает того, чего у него нет. Маленький номерок – лишь деталь, которая влияет на человека. Обычную ситуацию Токарева доводит до абсурда, чтобы показать, что люди перестали быть собой в отвратительном мире вот таких «поликлиник», вот этих «гардеробов», и все, что нужно для каждого из нас - вырваться из вечной колеи «номерков» в белый мир «за дверью», где... каждый станет собой. Да, со своими горестми и печальями. Но собой. Без номерков.

Пространство тишины и безмолвия часто пугает.

В рассказе **«Счастливый конец»** автор играет с названием. Главная героиня умирает. Она перешла самую главную границу в жизни, что позволило ей погрузиться в свою прошлую жизнь. *«Я умерла на рассвете, между четырьмя и пятью утра. Сначала стало холодно рукам и ногам,*

*будто натягивали мокрые чулки и перчатки. Потом холод пошел выше и достал сердце. Сердце остановилось, и я будто погрузилась на дно глубокого колодца. Правда, я никогда не лежала на дне колодца, но и мертвой я тоже никогда раньше не была».* Перед нами погружение человека в загробный мир. В данном отрывке мы можем выделить вещи-символы, позволяющие передать переход из реального мира в ирреальный (загробный): «мокрые чулки и перчатки» говорят о холоде не только физическом, но и душевном, (ведь о смерти героини ещё никто не знает, она покинула эту землю, оставив родных, семью, друзей); «сердце» - остановилось – остановилась жизнь, теперь точно, сомнений в этом нет; «колодец» выступает в роли портала, перехода в потусторонний мир.

Перейдя в другой мир, героиня наблюдает со стороны за близкими и родными, друзьями... Что изменилось? *«Аля и Эля, они были обе красивые, но красоту Али видела я одна, а красоту Эли – все без исключения. Аля жила одна, без любви и без семьи. Она считала меня благополучной и не понимала – как можно было поменять то состояние на это. Что бы ни было в жизни, но разве лучше лежать такой... так... Эля была также благополучна, как я, у нее была та же проблема вечернего платья. И она также устала от вариантов. Даже не устала, а была разграблена ими и пуста. Но сейчас она понимала, что никогда не уйдет из жизни по собственному желанию и ей придется испить всю чашу до дна».* Мы вновь видим героиню – Алю, которая так же, как и большинство токаревских героинь находится в конфликте с собой. И перед нами появляется вещь – платье, которое *«было совершенно неприменимо и висело в шкафу, шуришащее и сверкающее, как бесполезное напоминание о том, что человек создан для счастья».* Платье как вещь реального мира в данном контексте выступает символом отложенной жизни, утраченных ярких дней, прекрасной радостной жизни. Любопытно, что шкаф в данном случае (применимо именно к этому рассказу) мы можем сравнить с гробом, и так получается, что счастливую жизнь главная героиня похоронила ещё при жизни.

*«Он позвонил через два дня».* Телефон длинным проводом соединяет двух людей, которые любят друг друга, несмотря ни на разрушенную платьем жизнь, ни на мужа, который, кажется, и не заметил того, что она умерла.

Название данного рассказа действительно любопытно, потому что она действительно счастлива. Потому что она жива. И жива только потому, что ее потерянную душу привязал к этому миру провод телефона. А значит - жизнь.

Рассказ **«Скажи мне что-нибудь на своем языке»** пространства двух героинь: «бытовое» пространство у них общее, а общее – одно. Рассмотрим для начала общее пространство, так как оно соединяет двух героинь и именно через него мы можем увидеть, как автор характеризует «бытовое пространство» каждой.

Ирреальным пространством для девушек из рассказа является ресторан. Для каждого из нас ресторан – это пространство «еды», «музыки», «красивых людей». Ресторан – это праздник, сказка, в котором можно забыть о проблемах рутинной жизни и на один вечер оказаться в центре внимания, лести и шика. Но как относятся к пространству ресторана рассказчица и вторая героиня, Лиля? Для этого обратимся к описанию «бытового» пространства.

Реальное пространство главной героини – ее квартира, ее «никакая» внешность», ее «окно» (граница!), через которое она смотрит на такой же бытовой мир соседей. Ее жизнь не обременена ни бытом, ни унынием, разве что недовольством собой и желанием найти подходящего спутника. Маркером «ирреального» мира в жизни рассказчицы является меховое манто ее мачехи, которое должно служить предметом тепла, но оно нее греет, а нужно лишь для статуса. Но именно манто является инструментом попадания в ирреальный мир ресторана, когда героиня была приглашена на ужин. В качестве «крыши».

О бытовом пространстве Лили, лаборантки из Мурома, как мы узнаем из рассказа, говорит ее профессия: жизнь девушки связана с «анализами» - неприятным занятием для обычных людей (и профессией для других). Но что такое «анализ»? Это диагностика, необходимость разобраться в составе, возможность разобраться в причинах проблем. Лиля занимается важным делом, но ее работа стала для нее серой, ненужной. Лиля очень похожа на Таню из «Одного кубика надежды» с одной только разницей: в жизни девушки есть ОН, тот, кто взял ее за руку и перевез в интересный мир – в ресторан.

Ресторан для Лили – промежуточное пространство. Она хочет перейти из пространства «анализов» в пространство сцены и творчества. Но, как мы сможем увидеть, талантов у Лили нет, есть только возможный инструмент для перехода – Александр Медведев, которому девушка нравится. Мужчина в этот момент является тем самым предметом ирреального мира, к которому стремится Лиля, и от этого становится грустно, потому что для героини мужчины – муж и Александр – являются лишь вещью, с помощью которых она уходит от привычной жизни в мир мнимых надежд.

Для главной героини пространство ресторана душно. Она видит мишуру места: ненастоящие люди, лица, еда, музыка - все неестественно. Даже сама она – неестественна, так как накладывает макияж перед переходом в этот мир. Покидая мир, она решает, что ее «никакая» внешность достойна ЕЕ мира, в котором нет места пустым людям.

Рассказ о несовпадении ожиданий и реальности с одной стороны, и о том, как важно в чуждом пространстве сохранить прежде всего себя.

Итак, художественное пространство рассказов В. Токаревой, разделенное на «бытовое» и «внебытовое», построено на символах, не имеющих культурного или исторического определения. Символизм в рассказах Токаревой создается вещами, предметами, которые являются отражением внутреннего мира героини: ее сознания, воспитания, характера,

отношения к миру. Само пространство в прозе Токаревой создают вещи и предметы.

### 2.3 «Вещный мир» как носитель символов пространства

Мысль о том, что жизнь – это ожидание счастья несет в себе пессимистическое начало. Эта мысль проходит через все произведения В. Токаревой. Именно она создает конфликт в душах героинь рассказа «Летающие качели». И именно они несут в себе мысль о том, что жизнь – это яркие качели, от плохого к хорошему, от одиночества к любви, от усталости к счастью.

*«Люди стираются и изнашиваются в обыденности. Они стоят в очереди, чтобы получить четыре минуты счастья. А что счастье? Отсутствие обыденного? Или когда ты ее любишь, твою обыденность».*

У каждого из нас есть... должны быть четыре минуты, чтобы остановиться, подумать над... собой. Решить «что делать дальше». Сесть на летающие качели.

Рассказ «Летающие качели» хрестоматийный в творчестве Токаревой. Казалось бы, в центре – обычные для ее творчества героини: уставшие от реального мира, запутавшиеся в быте, неудачах в любви, разочарованные в «своем» мире, одинокие. У них тоже есть дочки, ещё любопытные и счастливые. Реальный мир взрослых и детей Токарева противопоставляет: «взрослые рисуют свой «большой» мир со взрослым уставшим миром, который полностью чужд детям, которые живут в своем «маленьком» мире, решая своих маленькие вопросы. Но что же произойдет, если взрослый вторгнется (окажется!) в «маленьком» мире?

Руководствуясь приведенным выше определением «ирреальное» - «реальное» пространство, поле рассказа «Летающие качели» можно разделить на «взрослое» - «детское», причем «реальное» станет взрослым, а «ирреальное» - детским.



Погружаясь во «взрослый» мир героини, мы видим внутренний конфликт героини: рассказ содержит в себе такую же широкую аллегорию как сама человеческая жизнь. Как все люди, мы всю жизнь ждем счастья, а достигаем его лишь на короткое время. Так же и герои этого рассказа стоят в очереди на аттракцион. И до того, как им дается это удовольствие, они проходят через несколько досадных недоразумений и неприятностей. Жизнь, как сменяющиеся друг друга полосы счастья и несчастья, удовольствия-неудовольствия, проходит перед нашими глазами через призму мировосприятия главой героини. Но рассказ интересен еще и тем, что он не однолинеен. Мы видим здесь внутренний мир и внутренний конфликт каждого героя. Видим трех девочек – абсолютно непохожих друг на друга, три женские судьбы в начальном, отсчете. И радость, страдания для каждой из них совершенно особое, свое, неповторимое. *«Пойдемте домой! – решительно распорядилась я. Ленка и Юлька моментально поверили в мою решительность и погрузились в состояние тихой паники. Наташка тут же надела гримасу притворного испуга, залепетала и запричитала тоном нищенки:*

*– Ну, пожалуйста, ну, мамочка... ну, дорогая...*

*При этом она прижала руки в груди, как оперная певица, поющая на эстраде, и прощупывала меня, буравила своими ясными трезвыми глазками чекиста.*

*Ленка и Юлька страдали молча. Они были воспитаны, как солдаты в армии, и послушаться приказа им просто не приходило в голову»*

Символом перехода, своего рода порталом, становится аттракцион – качели. О свойствах качелей, вероятно, знали многие, потому что *«очередь тянулась в полкилометра»*. Переходя в «детский» мир, героиня оказывается не просто в «ирреальном» мире, она проходит внутренний путь в свое прошлое: *«Вот мои родители: папа в военной форме, мама в крепедешиновом платье, синем в белый горох... Вот мой сын... А вот... летит мой любимый...»*. Интересно, что маркерами мира прошлого, в который

окунулась героиня, являются вещи: пальто, платье, земляника – именно то, что запомнилось из детства. Так эти вещи становятся не просто вещами, они становятся символами «маленького» мира, доказывая, что каждый из мира взрослого сначала «взлетал в облака».

Обычный ее, «взрослый» мир кажется героине уже не таким обыденным. Она воодушевлена, свободна... чиста... А самое главное, она готова к новой любви, а значит, к жизни. Но даже эта свобода оставляет вопросы: не вернется ли всё вспять до следующих четырех минут на летающих качелях?

Таким образом, аттракцион приобретает характер вневременного и внепространственного явления. Исход жизненен и типичен. Одному достается все, а другой не находит самого необходимого. Внутренний смысл – все мы, как дети, гонимся за радостями и наслаждениями, но ждем слишком долго, таким образом сводя на нет ожидаемое нами.

Для Виктории Токаревой женщина заключена в особый мир, который, с одной стороны, крутится вокруг нее, а с другой – сама женщина – целый мир, заключающий в себе судьбы, краски, эмоции, вещи, символы... Именно с такими женщинами-мирами, *женщинами-пространствами* нас знакомит автор в рассказе «Чешская кухня».

Перед нами совершенно разные типы героинь: Наташа, чья жизнь давно подчинена прагматическому началу, расчету, желанию настроить на свой лад свой быт-комфорт в экономически сложные времена для страны (что ей блестяще удается) и Надежда Казимировна, чья судьба – желание нести, просвещение (учителя литературы бывшими не бывают), интеллигентность (в рассказе – граничащая с брезгливым снобизмом), ненавязчивая надменность.

Героини явно противопоставлены. Но не только в разности характеров и целей заключается их полярность. Рассмотрим конфликт двух миров. Во-первых, различит героинь возраст: «...*Наташа моложе Казимировны на двадцать лет. Ей тридцать <...>, а Казимировне пятьдесят. У*

*Казимировны впереди климакс и увядание. А у Наташи – расцвет и долгое цветение». На этом уровне, противопоставляя Наташу и Надежду Казимировну, автор представляет, как противопоставлены друг другу отрезки жизни каждой из женщин. «Расцвет» и «увядание» не просто контекстуальные синонимы в этом случае, а слова-маркеры, вещи-символы, которые не просто рисуют внешний портрет героинь, но и характеризуют «возрастное» пространство, которое их окружает, оттеняя интересы и стремления женщин.*

Во-вторых, противопоставлен вещный мир бытового пространства, окружающий Наташу и Надежду Казимировну. Рассмотрим вещи, иллюстрирующие пространство Наташи: «Кухню она себе купила два дня назад. Не кухня – мечта. Ярко-синие панели, фурнитура под старое серебро... <...> *В квартире дефицитная финская мебель, японский холодильник «Шарп» по большому благу... Наташа любила свое гнездо за то, что ЕЕ.*» Основу быта Наташи составляют дефицитные вещи, потому такие дорогие для нее. Поэтому именно с образом Наташи связаны такие слова как «достать», «блат», «пробила»: *«В социализме не было понятия: пошла и купила. Укрепились слова «достать», «блат», «пробила».* Наташа – типичный представитель типа обывателя, чье бытовое пространство должно быть уютным, теплым, таким, чтобы нравилось ей самой. В этом она отличается от остальных токаревских героинь: Наташа не задавлена бытом, вещами, наоборот, всё, что она делает, исключительно для ЕЕ комфорта и комфорта ЕЕ любимого человека. Мир Наташи, ее пространство уюта также заключается в бытовых символах-вещах, описывающих гастрономические предпочтения любимого мужчины: *«Она знала: Сережа больше всего любит поездную еду... <...> Наташа всегда запасалась сардельками, а на окне выращивала зеленый лук».* Таким образом, пространство Наташи – поле счастья для обычного рядового человека, не обремененного высокими порывами, ищущего радость в бытовых вещах, которые обставляют его жизнь подобно тому, как хозяин обустроивает квартиру.

О пространстве Надежды Казимировны мы узнаем в тот момент, когда два мира – ее и Наташи сталкиваются. Основу ее пространства составляют Толстой и Пушкин. Конечно, вещами писателей назвать сложно, а вот символами – можно: *«Помните. Как общались Жилин и Костылин?... <...> Пушкину осталось тело без души. А ему этого не надо...»* Надежда Казимировна смотрит на жизнь через призму литературных идеалов, но реальная жизнь, проходящая мимо нее, – неустроенный быт, надменность, изменяющий муж – остаются за ее миром, вне поля ее зрения.

Но у этих двух совершенно разных героинь есть все-таки вещь, объединяющая их миры. Это Сережа, которого и та, и другая горячо любят. Мужчины в рассказах Токаревой часто выступают в роли разваливающейся мебели: они портят жизнь себе и тех, кто хочет на них полагаться. Совершенно безответственные, разрушившие жизнь не одной героине изменами, безразличием, использующие чувства искренне любящих женщин, они превращают жизнь токаревских героинь в рутину, вспоровшую женские сердца бессилием, усталостью и равнодушием к жизни. Сережа – один из них. Только Наташа, например, ещё не знает об этом. Он принадлежит ЕЕ миру два часа. На эти два часа в пространстве Наташи появляются специально сваренное пюре, кофе по особенному рецепту, лук на окошке – снова вещи, которые переносят Наташу в ирреальный мир надежды на то, что ЕЕ любимый мужчина останется навечно. Ведь у нее есть красота, молодость, желание стать единственной, стать матерью. Сережа для Наташи – вещь, потому, что именно он дает ей веру, граничащую с иллюзией, возможность обрести настоящее женское счастье, переводит ее в пространство мечты о ЕЕ настоящем женском мире.

Для Надежды Казимировны Сережа – вещь потому, что он тоже переносит женщину в ирреальное для нее пространство – пространство быта, несвойственное ее строгой, немного отстраненной от жизни обычных людей, натуре.

Интересны отношения между женщинами: Наташа презирает Надежду Казимировну, вторая о существовании соперницы даже не догадывается. Появившаяся в жизни каждой из них чешская кухня столкнула женщин. Если бы не кухонный гарнитур, Наташа, возможно, так и осталась бы в мире фантазий о любимом мужчине, который не стоил ни ее, ни своей жены, который, по сути, является слабым, зависящим от обстоятельств и любящим его женщин, если бы не Надежда Казимировна, светло верящая в «свое пространство», в Пушкина и его любовь, Наташа вряд ли бы познала суть настоящей любви. Ведь замкнутая в своем («ЕЕ») мире, Наташа представляла любовь потерявшим высокий уровень чувством, основанном на хорошем ужине и близости. *«В сущности все беды от измен и предательства. От несоблюдения одной маленькой заповеди. Одной из десяти. А если бы все хором запретили себе сладкий грех, даже не думали в те сторону, пресекли бы на корню – какая бы настала жизнь: чистая, ясная, строгая...»* Кухонный гарнитур – по определению бытовая вещь – в данном случае играет роль «ирреальной» вещи, которая помогает проникнуть одному – невысокому, приземленному пространству – проникнуть в другое – более светлое, отрешенное, мудрое. Жизненный опыт в этом случае не назидает, а демонстрирует другое, лучшее существование: без обмана, пустых надежд и грязи.

В рассказе каждая из героинь остается в своем, реальном пространстве: Наташа – в уютном, собственно созданном, Надежда Казимировна в своем. Их мечты не разбиты, ожидания не обмануты. Надежда Казимировна осталась с мужем, которого она будет ещё долго воспитывать, а Наташа – с самым важным – с уважением к себе и к своему пространству, и вряд ли кто-нибудь станет претендовать на то, чтобы снова постараться воспользоваться им в своих целях.

Рассказ «Чешская кухня», так же, как и десятки других рассказов В. Токаревой о женщинах, любви, измене. В нем – обычная, знакомая миллионам читательниц ситуация, знакомые тысячам типажи, но в нем

удивительным образом прослеживается мысль о том, что пространство женщины должно быть чистым непонимания, от грязного пользования, от измены, от слез по неустроенному женскому счастью. Потому что уважение к себе, к СВОЕМУ пространству, СВОЕМУ миру – самое дорогое.

Женские образы, созданные Токаревой, близки читательницам. Очень часто в ее произведениях можно встретить слова, подтверждающие этот тезис: «никакая», «обычная», «среднестатистическая», «таких, как она, - тринадцать на дюжину». Но именно глубокий мир пространства «часто встречающихся типов» интересует писателя. Кто она – героиня, которую встречает каждый ее читатель на работе, по соседству, с которой дружит, с которой живет. Что ее волнует? Чем она живет? В чем ее счастье?

Счастье – ключевое понятие в рассказах Токаревой. Она ищет возможность счастья для своих героинь в пространстве поликлиники, ресторана, гостиницы, в отношениях с мужчиной. Но в рассказе «Рарака» Токарева размышляет над желанием женщины найти счастье в себе.

Перед нами снова героини, которые противопоставлены друг другу. Но противопоставлены они не характерами или жизненными устремлениями, а пониманием счастья. Для Ларисы счастье – это любовь. Для главной героини – карьера. Но счастье без искры, без смысла, без страсти невозможно. И Лариса подбирает лучший образ для определения вдохновения на счастье – рараку – морского жителя, который блестит тогда, когда прочий свет угас... Рарака становится символом, смыслом счастья.

Рарака для Ларисы – преподаватель музыки. Для главной героини рарака – музыка. Если рарака Ларисы существует в реальном мире, то музыкальный рарака появляется тогда, когда героиня садится за инструмент: *«Я взяла первую октаву в басах. Во мгле моего подсознания светящейся точкой вспыхнула рарака, я оторвалась от поручней и полетела по все колеса. Я играла, и это все, что у меня было, есть и будет: мои родители и дети, мои корни и мое бессмертие»*. Рарака – проводник в ирреальный мир иллюзии полета, фантазии, в котором главная героиня чувствует себя

настоящей, свободной. Музыка для нее не просто инструмент для минутного очарование. Музыка для героини – жизнь, силы и ее любовь: *«Когда я потом встала из-за рояля и кланялась, меня не было. Меня как будто вычерпали изнетрри половником, осталась одна оболочка».*

Верность этому «своему» рараке она хранила тринадцать лет. Все это время он сопровождал героиню по всему миру как талантливому музыканта... Но... В рассказах Токаревой часто появляется это «но», показывая несовершенство существования героя. Она одинока. Ирреальный мир, в котором она оказывалась с раракой стал для нее обычным... А очередной отработанный концерт – реальностью, горькой и всеобнимающей тоской: *«...австралийцы встали и разошлись по домам. А я поехала в гостиницу и легла спать».*

Интересна роль пианино в этом рассказе. Если в первой половине оно играло роль инструмента перехода из реального мира в ирреальный, который радовал героиню, то в конце рассказа, мы видим, как этот же инструмент возвращает ее в «свой» мир одиночества.

Героини остались верны своим раракам: Лариса обрела счастье в семье (пусть и стала той героиней Токаревой, для которой обыденность – начинающий жизненный груз), для другой – музыка. «Вещами» мира Ларисы становятся «пельмени из трех сортов мяса», «вино в красивой бутылке», «тетрадь» дочери. Так мы видим хорошую хозяйку, которая счастлива в своем мире мужа и детей. «Вещами» мира пианистки становится «шуба» (*«Я тоже очнулась, вошла в прихожую, сняла шубу»*) - желанный предмет гардероба многих советских женщин (почти недостижимый, а значит, ирреальный), работа за границей (автор выделяет несколько раз названия разных стран, чтобы подчеркнуть возможность героини-музыканта работая, путешествовать, поездки стали частью жизни женщины, а значит, ее «предметом» пространства). Вещи пианистки – символы успеха, блеска, достигнутой цели, карьеры. Они счастливы по-своему. Но каждую, кто следует исключительно за раракой, Токарева предупреждает: за оболочкой

зажженной мечтой души, пространства ирреального, минутного счастья скрывается возможность «лечь спать» в пустом номере гостиницы.

Ирина Дубровская, младший научный сотрудник, имея в своем предметном мире «шубу» и «сапоги» (вещи достатка и благополучия), *«вернулась домой со свидания... остановилась возле окна и начала плакать»*. Мир вокруг Ирины из рассказа «Зигзаг» - «ремонт». Ремонт всегда связан с дискомфортом, неудобством, часто с неустроенностью. Но стоит помнить что неудобства эти временные, что после этого процесса в пространстве дома (души) встанет лучше, чище, светлее. Но в данный момент в жизни (и душе) у Ирины – ремонт: причины сломанного сердца женщин мы не знаем, но нам и это и не важно, потому что перед нами героиня, находящаяся на границе упадка душевных сил и восстановления (перерождения).

Появившийся в ее жизни «ОН» - случайно и для Ирины, и для самого себя – перевел героиню в другое географическое пространство, направлением («предметом») которого стала Рига. Город всегда связан с определенными особенностями – природными и климатическими. Но в пространстве рассказа каждая «особенность» («предмет»), принадлежащая пространству «Рига» стала для Ирины символом ее возвращения к легкости. Интересно, что вещами ирреального для Ирины пространства (*«Младший научный сотрудник Ирина Дубровская проснулась в понедельник, в половине восьмого утра, и, глядя в потолок, стала соображать: было «вчера» в её жизни или не было?»*) становятся совсем не вещи, символизм которых стоит рассматривать применимо к ситуации, в которой оказалась героиня, расстроенная, одинокая, сломанная: «сосны» (дерево) – являются символом силы, «море» - освобождением, «пирожки с копченостями» и «взбитые сливки» («пища») – удовольствие, радость, «Моцарт» - очищение души (*«Хор запел «Лакримоза». И это уже не шестьдесят разных людей пели по нотам. Это тосковал Моцарт. Его «божественное Я». Душа взметнулась и задохнулась. Ирина заплакала. Слезы шли по щекам, и вместе с ними как будто уходила боль из сердца. Поэтому слезы становились солёные, а сердце лёгким»*).



Таким образом, мы видим, как понятие «предметный мир» выходит за пределы привычного понимания: художественное пространство героини может характеризовать не только предметы, вещи, но и маркеры, которыми могут выступать географические объекты, культурные отсылки (Моцарт, «Лакримоза»).

Между пространством Ирины и пространством «ремонта» неминуемо будет проведена параллель. Окончившийся ремонт в доме Ирины – показатель комфорта, чистоты, света и свежести. Благодаря ЕМУ обновленная Ирина готова к... жизни. И важно ли, были ли реальна Рига, море и Моцарт, ведь теперь все будет хорошо.

Но в этом рассказе есть ещё один женский образ – образ ЕГО жены. Она также находится в «своем» пространстве, которое составляет предметный мир. Но эти вещи не несут никакой «свободы», «очищения» или «освобождения». Скорее, они связаны с бытовым пространством миллионов женщин: ребенок (*«В прихожей стояла его жена с годовалой дочкой на руках. И дочка и жена были одинаково круглолицы, одинаково нечесаны, с вихрами во все стороны, и походили на обаятельных дикарей»*), макароны (*«сварила макароны, чтобы утром их можно было быстро разогреть»*), мусорное ведро (*«— Хотя бы вынеси ведро. У меня уже мусор не помещается. Я его четыре раза ногой утрамбовывала»*). Однако этот «бытовой мир отличается от мира других героинь: ЕГО жена не похожа на обычную домохозяйку, чья жизнь – рутина. Рядом с ней мужчина, который делает ее жизнь необычной, который, в отличие от других мужских образов прозы автора, может сделать жизнь людей чуть лучше. И когда-нибудь ЕЕ.

Мир героинь Токаревой – пространство между «вечным ремонтом» их жизни, поиска «рараки», который зажжет смысл их существования и поиском желанной «чешской кухни». Каждое женское пространство окружает себя важными для него вещами, которые являются характеристикой их существования: привычек, образов, целей, желаний и отношений.

Найти себя в прагматичном мире нелегко, так же, как нелегко найти любовь (сохранить, не изменить, не обмануться), так же, как нелегко в очередной раз чинить свою душу. Важно понять, что, пока героиня на распутье, пока она пытается сбежать в мир без «мусора», «ведер», «макарон» и таких часто встречающихся «Сереж», она не будет счастлива. В этом вопросе проявляется авторская позиция. Токарева убеждена, что прежде всего необходимо сделать ремонт в своем мире, восстановить утраченное, выбросить рутинное, выбелить тусклое и серое существование, убрать следы «трикотажных штанов» и «тапок», чтобы «ирреальный мир» стал для каждой из героинь (женщин, читательниц) «СВОИМ».

## Выводы по 2 главе

Анализ, построенный на разделении поля рассказов В. Токаревой на «реальное» и «ирреальное» позволяет сделать следующие выводы:

1. Героини рассказов В. Токаревой – женщины, живущие в сложные, «дефицитные» времена. Женская судьба показана в беспощадной, часто жестокой, неустроенной жизни. Груз быта и повседневности заставляет героинь мечтать о лучшей, счастливой доле. Главный вопрос, который волнует каждую из них – «Как стать счастливой?», «В чем счастье?», «Как сохранить счастье?»
2. Реальная жизнь женщин прозы В. Токаревой – драматична. Она сопровождается усталостью, огорчением, ошибками в любви. Именно этот факт позволяет сделать вывод о том, что рассказы писательницы – не легкое «чтиво для домохозяек», а произведения, требующие глубокого понимания и анализа, так как героини Токаревой сложны в своем реальном, бытовом пространстве.
3. Ирреальный мир, пространство мечты, ожидание часто вызывает разочарование героинь Токаревой, что служит назидательной чертой автора: нельзя жить в мечтах, необходимо работать над своей жизнью в реальности.
4. И реальное, и ирреальное пространства рассказов сопровождаются своими вещами-маркерами, через которые можно раскрыть характеры героинь, их поступки, отношения с другими персонажами. Они часто являются причинами разочарования героинь как в бытовом, так и во внебытовом мирах.
5. Героиня рассказа сама может являться целым пространством рассказа, включая в себя вещи-символы, составляющие ее окружение, позволяющие охарактеризовать ее с точки зрения отношения самой к себе, понять ее внутренний конфликт, что также

является доказательством того, что проза В. Токаревой легкомысленна и поверхностна.

- б. Суммируя выявленные вещи предметного мира – реального и ирреального, можно их классифицировать, выделяя функцию каждой группы:

- ***Предметы гардероба:***

Тапки (предмет «чужого» мира (другой женщины), который вторгается в мир героини, причиняя ей боль; след измены)

*«Сережа не отрицал, что это действительно его тапки. Но его возмущало нетоварищеское поведение женщины: ворваться в сердце семьи с прямой уликой предательства... Так друзья не поступают».*

*(«Один кубик надежды»)*

Трикотажные штаны (предмет бытового пространства, указывающий на повседневность, обыденность жизни героини, причина желания уйти в «другой», сказочный мир)

*«В один прекрасный день откроется дверь и войдет Он, возьмет за руку и уведет в интересную жизнь. А вместо этого входила очередная старуха и поднимала платье. И так изо дня в день. Из месяца в месяц. Из года в год. Ей надоели старые лица и трикотажные штаны до колен».*

*(«Один кубик надежды»)*

Платье (предмет «ирреального» мира, связано с радостью, предвкушением праздника, или является маркером прошлой жизни, детства, когда героиня так же была счастлива)

*«На меня надели платье-макси. Это платье мне привезли год назад из Парижа, и у меня появилось ещё одна проблема: проблема шикарного платья. Оно было*

*совершенно неприменимо и висело в шкафу, шуршащее и сверкающее, как бесполезное напоминание о том, что человек создан для счастья»*

*(«Счастливый конец»)*

*«Вот мои молодые родители: папа в военной форме, мама в крепдешиновом платье, синем в белый горох»*

*(«Летающие качели»)*

Шуба (предмет неоднозначный: она является символом реального пространства, может быть как символом достатка, обеспеченности, так и символом праздника, но ни тепла, ни счастья героине не приносит)

*«...Ирина Дубровская вернулась домой со свидания и, не раздеваясь, как была в шубе и сапогах, прошла в комнату, остановилась возле окна и стала плакать»*

*(«Зигзаг»)*

*«Мачеха говорит, что это манто нужно ей исключительно для самоутверждения, потому что для тепла и удобства у нее есть старое драповое пальто».*

*(«Скажи мне что-нибудь на своем языке»)*

*«Я тоже очнулась, вошла в прихожую, сняла шубу. <...> А дальше все было так, как предсказывала Лариска: австралийцы встали и разошлись по домам. А я поехала в гостиницу и легла спать»*

*(«Парака»)*

• **Еда, гастрономия**

Может быть символом «бытового» пространства, характеризовать героиню как хорошую хозяйку, также может выступать маркером заботы и любви к мужчине, тоже в реальном для героини мире. Но может быть и символом радости, наслаждения, перерождения.

*«Лариска достала вино в красивой отплетенной бутылке, поставила на стол пельмени, которые она сама приготовила из трех сортов мяса. Пельмени были очень вкусные и красивые».*

*(«Рарака»)*

*«Ещё он любил пюре с говяжьими сардельками. Наташа всегда запасалась сардельками, а на окне выращивала зеленый лук».*

*(«Чешская кухня»)*

*«Они ели пирожки с копченостями, взбитые сливки и удивлялись: почему эти блюда делают только в Прибалтике?»*

*(«Зигзаг»)*

• **Предметы, связанные с физиологией человека (или люди)**

Глаза (чаще являются символом «ирреального» мира, раскрывающем настоящее представление героине о том каким должны быть люди: честными, порядочными, любимыми)

*«Лора посмотрела в его глаза. Они были голубые, чистые и честные, как у лжесвидетеля».*

*(«Один кубик надежды»)*

Лицо (автор часто наделяет героинь ничем не примечательным лицом, таким образом, из внешность становится маркером их жизни – обычной)

*«Я – никакая. <...> Я сижу перед зеркалом и аботаю над собой по третьей степени мастерства. Косметика у меня французская. Вкус безупречный. Самое слабое звено - лицо».*

*«Скажи мне что-нибудь на своем языке»)*

Люди (чаще являются «предметом» «бытового» пространства, автор выделяет особую роль человека – мужчины или ребенка в жизни женщины, которые могут стать как счастьем для героини, так и обманутой надеждой)

*«Сережа ещё не знает, но узнает. Машина их счастья съехала с привычного пути, ибо, как сказано в хорошем фильме: зачем нужна дорога, которая не ведет к храму»*

*(«Чешская кухня»)*

- ***Предметы быта, мебель, техника***

Чаще выступают в роли предметов «бытового пространства», рисуя картину обыденную картину жизни («ведро», «номерок», «шкаф»), но могут быть и предметами, через которые героиня видит прекрасную жизнь («телевизор» (может быть и символом рутины), «афиша») или чувствовать – в «реальном» пространстве – чувства, которые никогда не испытывала: любовь, защиту, уверенность. Также предметы мебели или техники могут стать маркерами, которые указывают на характеристику героини: на ее талант, любовь к любимому делу («пианино»), на расчетливость, предприимчивость и прагматичность («чешский кухонный гарнитур»).

*«В квартире дефицитная финская мебель, японский холодильник «Шарп» по большому блату, а теперь уже и чешская кухня. Наташа любила свое гнездо за то, что – ЕЕ».*

*(«Чешская кухня»)*

*«— Хотя бы вынеси ведро. У меня уже мусор не помещается. Я его четыре раза ногой утрамбовывала»*

*(«Зигзаг»)*

7. Кроме перечисленных выше групп вещей предметного мира можно обозначить особенную группу маркеров «ирреального» и «реального пространства героини»: культурные отсылки и географический ареал, который упоминается в рассказе. Культурологические отсылки («Пушкин», «Толстой») могут стать маркерами богатого внутреннего мира героини, ее образованности, мудрости и ума. Кроме того, обращение к мировой культуре позволяет показать влияние искусства на человека. Географическое пространство может проиллюстрировать «реальную» жизнь героини, которой она достигла, реализации в жизни, карьеры. Также указание реальных топонимов помогает оценить природный ландшафт, присущий тому или иному месту, выделить в нем особенности и проанализировать, возможность влияния природы этого места на героиню.

*«Хор запел «Лакримоза». И это уже не шестьдесят разных людей пели по нотам. Это тосковал Моцарт. Его «божественное Я». Душа взметнулась и задохнулась. Ирина заплакала. Слезы шли по щекам, и вместе с ними как будто уходила боль из сердца. Поэтому слезы становились солёные, а сердце лёгким».*

*(«Зигзаг»)*



*«Я стала тем, кем хотела: окончила Московскую консерваторию, стала лауреатом всех международных конкурсов и объездила весь мир. Не была только в Австралии».*

*(«Рарака»)*

Таким образом, основываясь на концепции Мамардашвили и Пятигорского, мы можем увидеть, как в разделенном поле пространства рассказов В. Токаревой на «реальное» и «ирреальное», «бытовое» и «внебытовое» выделенные вещи становятся символами в предметном мире героини. Они становятся маркерами сознания персонажей, их характеристикой, их жизненными установками и оценкой окружающего.

## Заключение

В ходе исследования нами была систематизирована литература, освещающая вопросы художественного пространства, символа, вещи в литературном произведении.

Полученные в ходе исследования научной литературы знания позволили построить анализ литературного произведения на разделении художественного пространства на «реальное» и «ирреальное», что, в свою очередь, позволило выделить символы-маркеры, характеризующие эти пространства. Выявленные вещи стали символами предметного героини, характеризуя их «быт и бытие», сознание, отношение к окружающему миру, кругозор, внутренний мир и душу.

Женщина в рассказах В. Токаревой сама создает вокруг себя мир, пространство, она сама может стать целой планетой, окружив нужными только ей одной вещами, символами, архетипами, мифами. Так она отражает свой глубокий, многогранный мир, не боясь ошибок, разочарований, неудач. Это пространство становится символическим благодаря вещам, предметам, которые символическими являются только в творчестве Токаревой. Эти вещи-символы можно разделить на тематические группы, которые позволяют определить роль каждой вещи в жизни героини: «еда», «предметы быта, мебель», «предметы гардероба», «предметы, связанные с физиологией человека». Предмет каждой из групп превращается в символ, который отражает существование героини в «бытовом» или во «внебытовом» пространствах. Он может иметь двойное значение (например, шуба – предмет роскоши, «ирреальный» для большинства женщин из рассказов, существует в реальном пространстве, но не приносит счастья героине, потому что она внутренне одинока, что говорит о том, что женщина, по Токаревой, «создана для любви»). Отдельными маркерами в прозе Токаревой являются маркеры, характеризующие пространство и культурные отсылки. Они раскрывают героиню как человека высоких принципов, с богатым

внутренним миром, мудрую и умную, они могут стать символом перерождения героини, смене в душе женщин понимания «бытового» на «внебытовое».

Эти символы вещного мира существуют только в рассказах В. Токаревой, что позволяет сделать вывод о том, что проза писателя составляет особый пласт в «женской прозе».

Героиня В. Токаревой – женщина с драматической судьбой, что не позволяет отнести ее к героям бульварных романов, так как сосредоточенный в ней конфликт гораздо глубже. Конфликт токаревской героини заключается в соотношении желаемого и действительного. Часто попадая в мир фантазий, она разочаровывается в сказке, что говорит об авторской позиции автора. Реальный мир нуждается в «ремонте», тщательной оценке, проработке отношений, себя и быта. Убегая в «ирреальный» мир, героиня лишь обманывает себя и свои ожидания, отчего она несчастна и живет на вечной границе между неустраивающей действительностью и неосуществимой сказкой.

«Часто встречающийся тип лица» часто не важен, если человек получил свой желанный «кубик надежды».

От «летающих качели» наших будней не уйти, а от «плохого настроения» можно.

«Счастливый конец» ждет каждого, кто найдет своего «рараку» в «самый счастливый день», возможно, стоя в очереди за «японским зонтиком».

Потому что это «лучший из миров».

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**

1. Аверинцев С.С. Символ художественный. – М., 1968. – 161 с.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
3. Ахундов М.Ю. Концепции пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. М., 1982. С. 3.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.
5. Вопросы литературы, 1974. №3. С. 133-179 (Фрагмент работы); полностью в кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407
6. Бахтин М.М. Время и пространство в произведениях Гёте // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 374.
7. Белый А. Арабески. – М., 1911.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М., 1968, Т. 1.
9. Коточигова Е.Р. Вещь в художественном изображении // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. - М.: Изд. "AcademiA", 1999. - С. 37-47.
10. Косиков Г.К. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – 194
11. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. - 1968. - № 8. - С. 74-87.
12. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. -М.: Наука, 1979. - 360 с.
13. Лихачев Д.С. Текстология: на материале рус. лит. X- XVII вв.. - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. - 639 с.
14. Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. – М., 1976
15. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Тр. по языкознанию. - М.: Изд-во МГУ, 1982. - 479 с.

16. Лотман Ю. Женский мир / Лотман Ю. Беседы о русской культуре. - СПб: Искусство, 1994.
17. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Избранные статьи в 3 т.. Таллинн, 1992. Т. 1.
18. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992. - С. 191-199
19. Лотман Ю.М. – Символ в системе культуры – М., 1987. – 76 с.
20. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства и времени в прозе Гоголя // Избранные статьи в 3 т. - Таллинн: Александра, 1992. - Т. 1. - С.413-448.
21. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: Просвещение, 1988. - С.251-293.
22. Лысенко В. Философия анекдота? // Литературное обозрение. - 1980.- №8. Никитин М.В. Лексическое значение слова. – М., 1983. – 202 с.
23. Мамардашвили М. К., Пятигорский К. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. [Электронный ресурс]/ Мамардашвили М. К., Пятигорский К. М. Гуманитарный портал. Код доступа <https://gtmarket.ru/library/basis/3193>
24. Ньютон Н. Математические начала натуральной философии // Крылов А.Н. Труды. М.-Л, 1936. Т.7. С. 30.
25. Тимофеев Л.И. О понятии художественного метода // Творческий метод. - М.: «Искусство», 1967. - С. 73.
26. Токарева В. Летающие качели. Сборник рассказов / Токарева В. – СПб. Азбука, 2020 – 411 стр.
27. Токарева В. Этот лучший из миров. Сборник рассказов / Токарева В. – СПб. Азбука, 2021 – 253 стр.
28. Токарева В. О том, чего не было. Сборник рассказов / Токарева В. – СПб. Азбука, 2020 – 445 стр.
29. Токарева В. Немножко иностранка. Сборник рассказов / Токарева В. – СПб. Азбука, 2018 – 253 стр.

30. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 238-242.
31. Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. – М., 1991.
32. Фёдоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 279.
33. Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. - М.: Сов. писатель, 1984.- 184 с.
34. Цклевич Л.М. Принципы анализа литературного произведения как художественной системы // Научный докл. высш. шк. Филологические науки. - 1988.-№ 1.-С. 9-13.
35. Чернейко Л.О. Способ представления пространства и времени в художественном тексте // Филологические науки. - 1994. - №2. - С. 58-70.
36. Чернец Л.В. Художественная деталь // Русская словесность. - 1997. - № 6. - С.74-80.
37. Чупринин С. Фрагмент истины // Литературная газета. - 1984. - 10 октября.
38. Шитова В. Необременительные уроки психологии // Новый мир- 1970.- № 11.
39. Якобсон Р. В поисках сущности языка М., 1983. – 103 с
40. Молодая гвардия. - 1964. - № 7.20, 121
41. Журнал Дон. - 1988.-№8.23, 150
42. Материалистическая диалектика. М., 1981. Т. 1. С. 188.