

ГУЗЕЛЬ ГОЛИКОВА / ИРИНА ХАИРОВА
Казанский (Приволжский) Федеральный университет (Казань)

«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В ПРОЗЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

The “little man” in Tatyana Tolstaya’s prose

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: «маленький человек», хронотоп, постмодернизм, игра, интертекст, мотив детства

KEYWORDS: “little person”, chronotope, postmodernism, play, intertext, the motif of childhood

ABSTRACT. The aim of the article is to reveal peculiarities of implementation of the theme and the image of the “little” person in the stories by Tatyana Tolstaya, show artistic form of interaction with Gogol and Gogol’s images according to the particular aesthetics of the writer. Playing with Gogol’s characters – Bashmachkin, old-world landowners, using Gogol’s chronotope, the composition, the writer translates the classic theme in ironic-parody plan. Neo-romantic orientation of Tolstaya’s texts leads to the existence of a particular philosophical component. Postmodern dominant determines the game with “word”: citations, intertextuality. Special aesthetic game with the classics allows the writer to convey the nature of the modern era, the cynicism and absurdity.

Цель статьи – раскрыть особенности реализации темы и образа «маленького» человека в рассказах Татьяны Толстой, показать художественные формы взаимодействия с гоголевской темой и гоголевскими образами согласно особой эстетике писательницы. Играя с гоголевскими персонажами – Башмачкиным, старосветскими помещиками, используя гоголевские хронотоп, композицию, писательница переводит классическую тему в иронико-пародийный план. Неоромантическая направленность ее текстов приводит к наличию особой философской составляющей. А постмодернистская доминанта определяет причудливую игру с чужим и своим словом. Особая эстетическая игра с классикой позволяет писательнице передать характер современной эпохи, ее цинизм и абсурдность.

1

Татьяна Толстая (род. в 1951 г.) – одна из ярких представительниц современной российской прозы. Ее творчество привлекало и до сих пор привлекает многих литературоведов и критиков, как российских, так и западных (Е. Гоцило,

Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Г. Нефагина, О. Славникова, Т. Прохорова, А. Немзер, П. Вайль, А. Генис, В. Чалмаев, Л. Вуколов и др.). Отношение к творчеству писательницы часто неоднозначное. Один из взглядов на Толстую связан с идеей прямого наследования великой русской литературе, «и прежде всего ее высочайшей морали и искренности, ее любви к своему народу, к каждому простому человеку» (Вуколов 2002, 163). Другой взгляд ярко выразил критик Б. Парамонов, который назвал Толстую «застойной» писательницей:

Не успела она расписаться, как застой кончился, а вскоре и сам коммунизм; цензурных трудностей, столь обычных для советского писателя, тем более начинающего, молодого, она, в сущности, не знала. В этом отношении ее можно назвать постсоветской писательницей; но глубинно, сущностно – по крайней мере до сегодня – она остается даже не советской, а именно застойной писательницей. Она в полном эстетическом ладу со своей эпохой, не считать же в самом деле Толстую бытописателем советского безвременья, вроде Трифонова (Парамонов 2002, 78).

Однако разные суждения не делают творчество Толстой менее значимым для современной русской литературы.

Наиболее существенным в творчестве Толстой является признак генетической взаимосвязи ее произведений с русской классикой (А. Пушкин, Н. Гоголь), что неизбежно влечет к возникновению классических тем и мотивов в ее произведениях: «маленького» человека, лишнего человека, одиночества, непонимания, крушения иллюзий, которые реализуются в новой художественно-эстетической плоскости. Нравственными ориентирами писательницы становятся «любовь к красоте, культуре, «эху прошедшего времени», любовь и сочувствие к униженным и оскорбленным», без которого немислим настоящий русский писатель (Лазарева 2009). В то же время темы и герои русской классики у Толстой «изображаются в зеркале иронически-пародийной авторской интерпретации» (Прохорова 2005, 28).

Характерно обращение писательницы к пушкинской теме, которая проявляется многопланово: на уровне скрытых и явных цитат, сквозных мотивов (метели, наводнения), на уровне сюжетно-композиционном и образном («Река Оккервиль», «Ночь», «Поэт и Муза», «Круг», «Сюжет», «Лимпопо»). Многое Толстая наследует и от Гоголя: темы и эстетические доминанты. Таким образом, творчество Толстой связано с идеей прямого наследования великой русской литературе, «и прежде всего ее высочайшей морали и искренности, ее любви к своему народу, к каждому простому человеку» (Вуколов 2002, 163).

Однако Толстая – писатель новой волны, «новой прозы». Часто ее творчество соотносят неореализмом, постреализмом, неоромантизмом, а иногда ставят ее в ряд писателей-постмодернистов и даже модернистов

(см.: Нефагина 1998). Соотношение реального и антиутопического, языковые и стилистические эксперименты, цитатность и реминисцентность текстов, их интертекстуальность в контексте диалога с культурной традицией русской классической прозы и поэзии дают нам возможность сказать о реализации постмодернистской доминанты (Прохорова 2005). Рассказы Толстой в то же время насыщены «знаками» культурных явлений, проза пронизана литературными «токами» – прошлого и нынешнего века. Она не заимствует, а как бы востребует из огромного литературного мира, в котором она чувствует себя совершенно своей, то, что ей нужно. Таким образом, еще одной из главных примет прозы Толстой является культуросцентричность. Культуросцентричность прозы писательницы часто проявляется в том, что создаваемый ею идеальный мир, противопоставленный миру пошлости и обыденности, «складывается из «кирпичиков» «старой» культуры». Уход героев в мир культуры – своеобразный способ вырваться из замкнутого круга обыденности («Лимпопо», «Круг», «Река Оккервиль»)» (Прохорова 2005, 28). Культурный контекст становится и средством создания хронотопа, «образной модели большого времени Культуры» (Прохорова 2005, 28).

Культуросцентричность Толстой определяет такие черты ее прозы, как цитатность, повторяемость, реминисцентность и ассоциативность. Толстая не столько пишет, сколько интертекстуально функционирует. Охота за интертекстами у нее представляет для исследователя занятие не очень трудное и обещающее богатую добычу. Язык в рассказах Толстой обладает метафорической силой, от которой в ее романе «Кысь» сохранились и музыкальность, и ладность постановки слова к слову. Стиливое своеобразие рассказов писательницы связано с реализацией примет «необарокко»: мы видим причудливые, странные, нередко абсурдные формы выражения мечты, игру на стилистических контрастах. Немалую роль играют в художественной ткани писательницы детали. Всякая деталь у нее «точна и выразительна» (Михайлов 1987, 189). В изображении пошлого, грубого мира обыденности особую роль играют бытовая детализация, гротескно-натуралистические образы (Прохорова 2005, 27–28).

Важный прием, которым часто пользуется Толстая – перевод великой темы в пародийный, комический план – это новое, что приносит писательница в русский культурный канон. Частый у Толстой прием – повтор, нагромождение синонимов, но не однословесных, а распространенных, сложно организованных, так сказать, сложнораспространенных. Это позволяет развернуть аллегорию в сложную систему словесной игры, открывающую некую реальную истину о протухшей, затхлой, не проветренной, то есть застойной советской жизни.

Мотивная структура рассказов Толстой определяется, без сомнения, спецификой авторского мироощущения. И здесь не только ее привязанность к культуре прошлого, но и тонкое ощущение автором трагизма эпохи,

распадения ее на мелкие мозаичные кусочки. Вот почему так часто в своих рассказах Толстая обращается к теме прошлого, оказывающегося у нее цельным и единым, гармоничным в отличие от настоящего, развалившегося под натиском беспощадного Времени. Еще А. Михайлов в конце 80-х гг. XX века разглядел в произведениях писательницы «удивительное ощущение времени» как чего-то материального, осязаемого и густого. Т. Толстой удается «столь предметно показать ту самую «связь времен», о которой не всегда можем сказать, что это такое» (Михайлов 1987, 188). Тема памяти и времени особенно актуальны. Наверное, оттого писательница обращается и к теме, и мотиву детства, который особенно отчетливо реализован в одном из первых сборников ее рассказов «На золотом крыльце сидели...» (Голикова 2004, 5–6). В силу этого героями рассказов Толстой часто оказываются дети и старики (Михайлов 1987, 191). Тема детства логически определяется «демонстративной сказочностью ее поэтики» (Лейдерман/Липовецкий 2001, 42).

Сказочность прежде всего непрерывно эстетизирует детские впечатления, подчиняя все, даже страшное и непонятное, эстетической доминанте. [...] Именно сказочность придает стилю Толстой особого рода праздничность, выражающуюся прежде всего в неожиданных сравнениях и метафорах (Лейдерман/Липовецкий 2001, 42).

Мотивная структура рассказов писательницы в то же время подчинена принципу романтического двоемирия. Так, мотив детства и прошлого может контрастировать с мотивом настоящей жизни (юности и зрелости героев). Видимо, отсюда в самом обобщенном смысле Толстая особо пристрастна к изображению тоски, одиночества и старости. В целом, Толстая «относится именно к таким художникам, которые не поучают, не изрекают истин, а рассказывают о них все, что знают, что может быть интересным для других» (Вуколов 2002, 166).

Считается, что Толстая использует гоголевские приемы, гоголевские сюжетные схемы в своем тексте, который вдруг начинает жить собственной жизнью, самопорождается, он уже нацелен не на предмет, а на собственное автономное существование (интертекст). В целом Толстая, как отмечается критикой, использует композиционные схемы, культурные коды, мотивы русской классики. Происходит некая культурная игра не только с читателем и даже с самой собой, автором.

При всей изученности творчества автора с точки зрения взаимодействия с русской классикой стоит сказать, что такая проблема, как художественная реализация образа «маленького» человека, не достаточно исследована. Рассмотрим на примере отдельных – наиболее знаковых – рассказов («Ночь»,

«На золотом крыльце сидели...») специфику художественной трансформации образа гоголевского «маленького» человека в художественном мире Толстой.

2

В малой прозе писательницы ярко представлена тема и образ «маленького» человека. Рассказ «Ночь» является, на наш взгляд, образцом эстетического взаимодействия с гоголевской традицией. Перед нами зеркальное отражение гоголевской «Шинели», но это кривое зеркало, зеркало сегодняшнего времени, которое писательница определяет метафорой – НОЧЬ. Гоголевский «маленький» человек оказывается жителем коммунальной квартиры, где варят свой «яд» ее жильцы. Алексей Петрович – психически больной человек, но только он хранит в своем сознании Память о Прошлом, память о норме, которая утрачена. Прошлое предстает перед читателем в виде памятника Пушкину и через известные строчки поэта:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...

Бытовое убогое существование маленького человека «подпитывается» идеей стать писателем, идеей быть как ОН – как Пушкин. В финале рассказа, когда Алексея Петровича избивают Мужчины, пахнувшие Табаком, и идея писательства, наконец, воплощается в жизнь, «маленький» человек просит у Мамочки карандаш и бумагу: «Он все знает, он понял мир, понял Правила» (Толстая 2003, 144). Несколько раз подряд он пишет слово «Ночь». Модернистская концепция рассказа очевидна. Мир представлен как Хаос и в нем – затерявшийся, словно песчинка, маленький человек. Бунт маленького человека выражается через приобщение к Культуре и Творчеству. Алексей Петрович «велик» и одновременно смешон в своем начинании. И в то же время именно он становится носителем утраченной нормы.

Образ Алексея Петровича, главного героя рассказа, генетически связан с образом Акакия Акакиевича Башмачкина. Однако Толстая показывает иное положение вещей. Перед нами больной «маленький» человек, причем гоголевский мотив болезненности доведен Толстой до предела. Точно так же, как Николай Гоголь, говоря словами С. И. Машинского, Толстая пронзительно и беспощадно обличает действительность современной России. Это как бы вопль негодования против трагической неустроенности жизни, против всех, кто ее опошлил, обезчеловечил, сделал невыносимой (Машинский 1979, 182).

Рассказ выстраивается по принципу антитезы, что соответствует неоромантическому двоemiрию писательницы. И здесь особое место принадлежит пушкинской теме. Образ Пушкина становится воплощением

гармонии, свободы, последней надеждой на спасение. Этот образ противопоставлен Хаосу жизни. Пушкинская тема в рассказе – своеобразная «лакмусовая» бумажка, высвечивающая мрак жизни, Ночь (Прохорова 2005, 28).

Композиция произведения Толстой практически совпадает с композицией «Шинели» Гоголя: показывается низкое социальное положение героя, его убогость, «счастье» героя от полученного минимального материального удовольствия, а затем – унижение героя (его избиение) и далее бунт и моральное превосходство героя над персонажами, поправшими его человеческое достоинство. Мы обнаруживаем путь героя именно гоголевского плана. Если Башмачкин проходит путь «от канцелярской бумаги к бунту» (Лотман 1988), то путь Алексея Петровича практически такой же: от склеивания аптечных коробочек также к бунту через Творчество. Правда бунт проявляется у каждого из героев по-своему. Бунт Алексея Петровича – это реализация желания быть писателем, жажда творчества. Бунт Башмачкина – желание получить свою шинель обратно, столкновение с чиновничьей Россией.

Хронотоп рассказа также определяется гоголевской моделью. В «Шинели» Гоголя существует два пространства: дом и не-дом. «Пространство, в котором помещается герой, наделенный простотой и человечностью, — это некоторый неопределенный «дом» («добрался он домой», «возвратился домой» и т.д. – об Акакии Акакиевиче)...». «Ему противостоит не-дом, только притворяющийся домом, не-жилье: публичный дом и департамент. Это фантастическое не-пространство...» (Лотман 1988, 286–287). Шинель Башмачкина, считает литературовед, также становится неким домом: «Шинель – дом, но она же – и подруга». Ю. М. Лотман подчеркивает, что дом – это особое пространство любви, уюта, понимания. Точно такое же положение вещей мы обнаруживаем и в рассказе Толстой. Каморка Алексея Петровича и Мамочки в коммунальной квартире – это Дом, пространство, где царит любовь, уют. Остальное пространство – это не-дом. Не-домом оказывается вся остальная коммунальная квартира, а также ночной город, куда бежит «маленький» человек (здесь причудливо трансформируется и петербургский текст русской литературы). Не-дом становится псевдопространством, своеобразной пустотой. Пустота псевдопространства называется метафорично – ночью. Гоголевское двоимире реализуется и на уровне противопоставления мира Алексея Петровича и мира вовне: «У Алексея Петровича свой мир – в голове, настоящий. Там все можно. А этот, снаружи – дурной, неправильный» (Толстая 2003, 137). Мир «маленького» человека поэтичен, ярок, даже фантастичен, несмотря на то, что одновременно по-детски наивен. Потому и город днем воспринимается автором через образ ангела, таким его видит больной человек:

Заря упала за высокие дома. Золотые стекла горят под самой кровлей. Там живут особенные люди, не такие, как мы: белыми голубями летают они, перепархивая с балкона на балкон. Гладкая перистая грудка, человечесьё лицо – если сядет такая птица на ваши перильца, забудешь человечесий язык, сам защелкаешь по-птичьи, запрыгаешь мохнатыми ножками по чугунной жердочке (Толстая 2003, 139).

Совершенно по-гоголевски реализуется и раздвоение героя через фантазмагорию: есть внешний Алексей Петрович – огромный, гигантский, и маленький, превратившийся в точку. Таким образом, мотив бегства героя в свой мир из мира Ночи-Хаоса один из ведущих в рассказе.

Характерно, что сам эпизод избияния героя практически идентичен с гоголевским, однако стилистически сокращен до минимума. Толстая использует короткие и часто назывные предложения. Сравним два отрывка.

У Гоголя:

[...] Увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить. У него затуманило в глазах и забило в груди.

– А ведь шинель-то моя! – сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник.

Акакий Акакиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак, величиною с чиновничью голову, примолвил: «А вот только крикни!» Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал. Через несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уж никого не было. Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади.

У Толстой:

Бросился. Крик. А-а-а-а! удар. Не бейте! Удар. Мужчины пахнут Табаком, бьют в живот, в зубы! Не надо!.. плюнь, брось его – видишь... Пошли.

Алексей Петрович привалился к водосточной трубе, плюет черным, скулит. Маленький, маленький, одинокий, заблудился на улице, по ошибке пришел ты в этот мир! Уходи отсюда, он не для тебя! Громким лаем плачет Алексей Петрович, подняв к звездам изуродованное лицо (Толстая 2003, 143).

Отличие не только в стиле. Толстая показывает свою позицию открыто: такие, как Алексей Петрович, не нужны этому миру.

Таким образом, в рассказе все соотносится с «Шинелью» Гоголя: Алексей Петрович «равен» Башмачкину, одинаковы их бунты, одинаково строится пространство и время в обоих произведениях (дом – не-дом, пространство – псевдопространство), даже сам образ шинели – подруги вполне соотносится

с образом Мамочки – жизненной подруги, опытного лощмана, не дающего исчезнуть Алексею Петровичу в этой «ночи». Гоголевской является и страсть к обрисовке вещно-предметного мира, к накоплению предметных деталей, ведь постмодернистские черты в прозе Толстой сопряжены с традициями реалистического искусства (Пань Чэнлун 2007).

В то же время очевидна трансформация гоголевского текста. Толстая в понимании образа «маленького» человека заостряет и выносит на первый план мотив бегства героя в свой мир, которым оказывается мир Культуры. Если у Гоголя – Башмачкин «убегает» в мир букв, то Алексей Петрович убегает в мир Творчества, знаком которого становится Пушкин.

3

По-особому воплощается образ «маленького» человека в другом известном произведении писательницы – рассказе «На золотом крыльце сидели...» через образ дяди Паши и реализованные темы Детства и Времени. Дядя Паша – муж «золотоволосой Царицы» – Вероники Викентьевны, работает бухгалтером и постоянно бежит куда-то и летом, и зимой. Утром – на работу, а вечером – с работы «в свой Сад, в свой Рай, где с озера веет вечерней тишиной, в Дом, где на огромной кровати о четырех стеклянных ногах колышется необъятная золотоволосая Царица». Прозаическое причудливо соединяется со сказочно-мифологическим, в чем можно уловить авторскую иронию.

Однако мир дяди Пашиного дома остается для маленьких героинь тайной и сказкой. Сказка и реальность сливаются в сознании детей в один небывалый мир. И вот уже это не просто дом, а пещера Алладина. И это – не просто дядя Паша, а царь Соломон! Толстая изобилует здесь сказочно-восточной лексикой, отсылающей к сказкам Шехерезады:

Рог Изобилия держишь ты в могучих руках! Караван верблюдов призрачными шагами прошествовал через твой дом и растерял в летних сумерках свою багдадскую поклажу! Водопад бархата, страусовые перья кружев, ливень фарфора, золотые столбы рам, драгоценные столики на гнутых ножках, запертые стеклянные колонны горок (Толстая 2003, 43).

«Бегство героев в детство – это выход без выхода, так как детство, хотя и является «лицом сказки», «лицом жизни», всегда сталкивается у Толстой с другой реальностью – со страшной действительностью – и «праздник жизни оказывается неотделим от пропасти небытия» (Люд Цзююн 2005). Мотив бегства «маленького» человека в детство исчерпывается при появлении мотива крушения иллюзий. Повзрослевшая героиня удивляется тому, что вся эта ветошь и рухлядь дяди пашиного дома могла когда-то казаться ей пленительной. Сакраментальная фраза: «Как глупо ты шутишь, жизнь!»

В художественном мире Толстой это неизбежно, вот почему появится в рассказе особый образ-символ, образ-знак часы:

Над циферблатом – стеклянная комнатка, а в ней, за золотым столиком – золотой Кавалер в кафтане, с золотым бутербродом в руке. А рядом золотая Дама с кубком – часы бьют, и она бьет кубком по столику – шесть, семь, восемь (Толстая 2003, 44).

Время – чуть ли не один из главных героев рассказа, господствующий над детством и взрослой жизнью. Неумолимость Времени и даже его жестокость, но одновременно и закономерность трагедии, трагичность жизни вообще – вот, что констатирует писательница. Исчерпанность мотива бегства в детство, невозможность его продолжения влечет за собой логический финал: дядя Паша умирает. «Маленького» человека не на что похоронить, и его прах ссыпают в жестяную банку. Тема «маленького» человека окрашивается мотивом безысходности, придавая рассказу трагический характер.

Выбор героев рассказа (дяди Паши, Вероники, Маргариты) – это прямая отсылка к Гоголю, повести «Старосветские помещики». Однако у Гоголя отсутствует мотив подмены, как у Толстой (Маргарита без труда заменила умершую Веронику, свою сестру). Толстая также причудливо использует мотив двойничества в своем рассказе, не только усиливая тему обреченности, но пытаясь искусственно продлить мотив бегства в детство.

Образ «маленького» человека, проецируемый через игру с образами старосветских помещиков, вписан в своеобразный хронотоп, опять же гоголевский, который наблюдаем в его «Миргороде». Пространство рассказа Толстой так же, как и в «Старосветских помещиках» Гоголя, разделено на две неравные части. Первое – это место пребывания автора, в данном случае – двух девочек, через призму сознания которых мы и наблюдаем все происходящее. Второе – это мир «старосветских помещиков», в данном рассказе – мир Вероники (Маргариты) и дяди Паши. Главное отличие мира двух героев, так похожих на старосветских помещиков, – его отгороженность (Лотман 1988). Их жилище – это особый мир с «кольцеобразной топографией». Это мир уюта и безопасности, в отличие от внешнего пространства. Вот почему он кажется девочкам волшебным-фантастическим. Дядя Паша – это сказочный принц, а Вероника – Царица. Мир дяди Паши и его дома – это мир поэтический, а мир внешний, мир взрослой жизни – мир холодно-прозаический, циничный. Именно таким мы видим пространство и в «Старосветских помещиках» Гоголя (Лотман 1988). Первый мир с уходом дяди Паши потерян навсегда. Вот почему образ «маленького» человека воплощается через сквозной библейский символ потерянного рая, который обретается человеком с рождением (детство – Эдемский сад), а вновь теряется по мере взросления в греховности земной жизни. В художественной философии писательницы крайне важной становится

концептосфера выражения «райский сад», что предполагает такие антиномии, как «свет-тьма», «день-ночь», «духовное-материальное», «живое-мертвое», «вечное-сиюминутное», «доброе-злое», «воображаемое-реальное», «мечта-действительность» (Люй Цзиюн 2005).

Выводы

Несмотря на достаточную критическую и научную литературу, произведения Толстой все еще не осмыслены с точки зрения художественной реализации образа гоголевского «маленького» человека». Этот типичный для русской классики образ по-особому трансформируется в поле эстетики Толстой, причудливо сочетающей в себе черты реализма, неоромантизма, модернизма и постмодернизма. Толстая в малой прозе невероятно близка гоголевской традиции. Как и у Гоголя, «маленький» человек является социально незащищенным. В то же время мотив болезненности «маленького» человека и его незащищенности доводится до абсолютного абсурда. Толстая наследует саму классическую форму. Композиция, сюжет и хронотоп рассказов Толстой во многом отсылают читателя к произведениям Гоголя – повестям «Шинель» и «Старосветские помещики». Опираясь на гоголевские модели, Толстая в художественной реализации образа «маленького» человека выносит на первый план рассказов другие мотивы. Ключевым становится мотив бегства в детство или бегства в Творчество, Культуру. Призма детства, как и призма поэтического мира, превращает «маленького» человека в калифа, сказочного принца или поэта. Отсюда и выход на неоромантическую эстетику: противопоставление мечты и реальности.

Толстая, реализуя особый путь игры с классикой, в данном случае с гоголевской традицией, практически «жонглирует» традиционными героями, сюжетами, что позволяет перевести традицию в пародийный, комический план, создать трагифарсовое абсурдистское пространство Хаоса, из которого герои не в состоянии вырваться. Важным в реализации образа «маленького» человека становится концептосфера выражения «райский сад», где значимыми становятся антиномии «день-ночь», «духовное-материальное», «живое-мертвое», «вечное-сиюминутное», «доброе-злое». В то же время главной проблемой рассказов является характерная для русской классической литературы мысль о драматическом разрыве между мечтой и действительностью, о борьбе «маленького человека» со стихией жизни.

Библиография

- Богданова, Е. А. (2015), Мотивный комплекс прозы Татьяны Толстой. В: <<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/motivnyj-kompleks-prozy-tatjany-tolstoj.html>> [доступ 24 февраля 2016].
- Вайль, П./Генис, А. (1990), Городок в табакерке. В: Звезда. 8, 15–26.
- Вуколов, Л. И. (2002), Современная проза в выпускном классе. Москва.
- Генис, А. (1997), Беседа восьмая: рисунок на полях. Татьяна Толстая. В: Звезда. 9, 228–230.
- Голикова, Г. А. (2005), Современная женская проза в школьном изучении (Т. Толстая, Л. Петрушевская). Казань.
- Гоцило, Е. (2000), Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. Екатеринбург.
- Жолковский, А. (1995), В минус первом и в минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев, ахматовиана и архетипы. В: Литературное обозрение. 6, 85–94.
- Кременцов, Л. (2003), Русская литература 20 века: Обретения и утраты. Москва.
- Лазарева, Е. В. (2009), Иерархия ценностей в современной женской прозе: на материале произведений Т. Толстой, М. Арбатовой, Т. Москвиной. Краснодар.
- Лейдерман, Н. Л./Липовецкий, М. Н. (2001), Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 3: В конце века (1986–1990-е годы). Москва.
- Липовецкий, М. (2003), Контекст: мифологии творчества Татьяна Толстая. В: Русская литература 20-го века в зеркале критики. Москва.
- Лотман, Ю. М. (1988), В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва.
- Люй Цзиюн, (2005), Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой (На материале сборника «Ночь»). В: <<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetiko-filosofskoe-svoeobrazie-rasskazov-tatjany-tolstoj.html>> [доступ 23 февраля 2016].
- Машинский, С. И. (1979), Художественный мир Гоголя. Москва.
- Михайлов, А. (1987), О рассказах Т. Толстой. В: Толстая, Т. Н. «На золотом крыльце сидели...». Москва, 187–91.
- Немзер, А. (1994), Современный диалог с Гоголем. В: Новый мир. 5, 208–225.
- Нефагина, Г. (1998), Русская проза второй половины 80 – начала 90-х годов. Минск.
- Пань Чэнлун, (2007), Творчество Т. Толстой в современной критике. В: <<http://www.disscat.com/content/tvorcestvo-t-tolstoi-v-sovremennoi-kritike>> [доступ 23 февраля 2016].
- Парамонов, Б. (2000), Застой как культурная форма. В: Звезда. 4, 232–238.
- Прохорова, Т.Г. (2005), Постмодернизм в русской литературе. Казань.
- Прохорова, Т. Г. (1998), Пушкинские реминисценции в творчестве Т. Толстой. В: Ученые записки Казанского ун-та. 136 [н.с.].
- Скоропанова, М.С. (1999), Русская постмодернистская литература. Москва.
- Славникова, О. (2001), Пушкин с маленькой буквы. В: Новый мир. 3, 178–183.
- Тимина, С. (2003), Современный литературный процесс (90-е годы). В: Русская литература в зеркале критики. Санкт-Петербург, 24–25.
- Толстая, Т. (2002), Река Оккервиль. Москва.
- Толстая, Т. (2003), Круг. Москва.
- Чалмаев, В. А. (2001), Художественный и духовный мир «другой прозы». В: Литература в школе. 2, 38–40.
- Черняк, М. (2004), Современная русская литература. Санкт-Петербург.