

УДК 821.161.1.09-32

doi 10.17072/2037-6681-2016-4-150-155

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ (мотивный комплекс рассказа «Река Оккервиль»)

Ольга Владимировна Богданова

д. филол. н., ведущий научный сотрудник

Институт филологических исследований

Санкт-Петербургского государственного университета

199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 11. olgabogdanova03@mail.ru

Екатерина Анатольевна Богданова

к. филол. н., младший научный сотрудник

Институт филологических исследований

Санкт-Петербургского государственного университета

199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., 11. katarina_a-2@mail.ru

В статье, посвященной анализу рассказа Татьяны Толстой «Река Оккервиль», выделяется и интерпретируется комплекс сюжетных мотивов, отсылающих читателя к ведущим мотивам русской классической литературы, однако их семантика переосмысливается современным прозаиком и обыгрывается с иными коннотациями. Исследуется петербургский хронотоп, рассматривается его упрощение, смещение пространственных ориентиров. Ироническое снижение образа Петербурга-Ленинграда задает общий шуточный (насмешливый) тон повествованию о «маленьком герое» Симеонове, потомке бедного Евгения из «Медного Всадника» Пушкина и «маленьких героев» Гоголя и Достоевского.

Один из ведущих мотивов повествования – мотив круга, вплотную взаимодействующий с образом-мотивом манящего «серебряного голоса», позволяет обнаружить музыкальные аллюзии, послужившие толчком к созданию «романского» интертекста рассказа.

Ключевые слова: Татьяна Толстая; современная русская литература; проза; постмодернизм; традиция; интертекст; мотив; рассказ.

Рассказ Татьяны Толстой «Река Оккервиль» впервые был опубликован в третьем номере журнала «Аврора» за 1985 г. и впоследствии входил во все сборники писателя.

Интерпретируя рассказ «Река Оккервиль», исследователи, как правило, говорят о том, что главной в тексте является «традиционная тема взаимоотношений между искусством и жизнью» (см. подробнее: [Гошило 2000: 103–104; Жолковский 2005: 246]). И в самом общем смысле это действительно так. Однако мотивный комплекс рассказа Толстой значительно шире и глубже, сложнее и тоньше.

Известен факт, что замысел рассказа «Река Оккервиль» возник у Толстой во время ее «прогулки по городу с Александром Кушнером, указавшим на дом своего знакомого, к которому Ахматова ходила принимать ванну» [Жолковский 2005: 563, 564]. Тогда «Толстая подумала: “Вот какие бывают связи с великим поэтом!”».

И действительно, незримый образ Ахматовой словно наполняет текст рассказа – если не строками поэта, то звуками стихов ее современников, ароматом Серебряного века. По словам самой Толстой, «единственным прямым текстом [Ахматовой], сознательно... использованным» в рассказе «Река Оккервиль», стало стихотворение «Слушая пение».

Угаданная исследователями в образе Веры Васильевны Анна Ахматова и название небольшой речки, протекающей по Петербургу, гидроним «Оккервиль», подводят к мысли о написании Толстой еще одной страницы «петербургского текста», начало которому было положено в конце XVIII – начале XIX в. (см. подробнее: [Топоров 1995]).

Уже первые строки «Реки Оккервиль» погружают события рассказа в пределы Петербурга-Ленинграда, соотнося образ города с ликом его великого основоположника: «Когда знак

зодиака менялся на Скорпиона, становилось совсем уж ветрено, темно и дождливо. Мокрый, струящийся, бьющий ветром в стекла город за беззащитным, незанавешенным, холостяцким окном <...> казался тогда злым петровским умыслом, мстью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника <...> [Толстая, 1999: 332]¹.

Санкт-Петербург – город-цитата, город-интертекст, попытка спроецировать Европу на берега Невы, построить Новый Амстердам, в центральной части архитектурно повторить Рим, а на Васильевском острове каналами расчертить Венецию. Петербург – город литературоцентричный, насквозь пронизанный историософскими проекциями, поэтическими аллюзиями и театральными реминисценциями. Создавая собственный образ города-текста, Толстая опирается на ведущие мотивы русской классической литературы, формируя свой город интертекстуально, с первого абзаца вводя в повествование пушкинский образ «Медного Всадника» и одновременно воспроизводя акварельную иллюстрацию к нему Бенуа: «За ним несется Всадник Медный на звонко-скачущем коне...»

Однако цитатность Петербурга переосмысливается Толстой и обыгрывается с иными коннотациями. В отличие от предшественников, Петр у Толстой – не Петр *Первый*, не державный градостроитель, но «пучеглазый, с разинутой пастью, зубастый царь-плотник» (332). В противовес общепринятой традиции Толстая возводит свой Петербург не вокруг знаменитого Бронзового Всадника на гранитном гром-камне, а вокруг другого монумента – памятника царю-плотнику, открытого в 1910 г. на Адмиралтейской набережной Петербурга. Тем самым писатель, с одной стороны, словно бы указывает на иное время текстовых границ, акцентирует иной исторический промежуток, в рамках которого происходят воображаемые события, с другой – означает иные наследные корни сегодняшних горожан-тружеников. Ее город – это уже не Петербург. Может быть, Петроград (время ее героини Веры Васильевны). Или уже Ленинград (современный хронотоп главного героя Симеонова). Кольца времени, зафиксированные в имени города (Петербург → Петроград → Ленинград), вырисовываются Толстой в самом начале рассказа, смыкая и одновременно дифференцируя петербургско-петроградско-ленинградское далекое прошлое и близкое настоящее.

В рассказе Толстой хронотоп петербургский снижен и упрощен, в современном ленинградском хронотопе нет былого величия. Вопреки сложившейся литературной традиции город Толстой (с любым из его названий) не являет собой вопло-

щение высоты духа и мощи русского народа, но предстает «злым петровским умыслом», «местью» огромного и зубастого плотника-строителя. Метаморфоза города, который в рассказе обретает пугающие антропоморфические черты, порождает ироническое снижение, задает шуточный тон, в котором и будет вестись последующее серьезное повествование о человеке – о «маленьком герое» Симеонове, потомке *благородного* Евгения из «Медного Всадника» Пушкина и «маленьких героев» Гоголя и Достоевского (см. подробнее: [Альтман 1961: 443–461; Манн 1988]).

Художественный «стык» в поименовании героя – еще одна черта исторической (временной) трансформации: сегодня «маленький» герой по фамилии Симеонов в прошлом мог происходить от великого князя Симеона Гордого (Симеонов – сын Симеона), стойкость и *гордость* которого накрепко соединены национальным сознанием в его прозвище. Сегодняшний «маленький» Симеонов – сплав несоединимого, «оксюморонный» образ, вбирающий в себя противоречащие друг другу разнополюсные начала.

Главный герой рассказа – «маленький человек», коллекционер-любитель, поклонник известной в прошлом певицы Веры Васильевны, любовь к голосу которой, к рождаемым граммофоном звукам старинных романсов возносит его высоко, поднимая над суетой мира, и на короткий миг приглушает боль и рождает сладость его одиночества. Живя в Ленинграде 1970-х и занимаясь практическим делом (герой – переводчик), Симеонов в большей мере живет в мире ином – туманном и прекрасном, звуко-музыкальном, воображаемом и вожделенном. Одиноким холостяк, причастный русской литературе, осознает, что «на свете счастья нет», но, слушая голос Веры Васильевны, утешается доступными ему «покоем и волей» (334).

Герой Толстой существует в нескольких измерениях. Писатель словно бы создает для него воронку времени («черную воронку», 333), которая то увлекает его в прошлое, то выносит на поверхность современности. «Трубой времени», которая соединяет видимое и невидимое, мечтаемое и явленное, становится для Симеонова фестоначатая труба граммофона. Да и сам граммофон (даже не патефон, да еще в век кассетных магнитофонов) становится условной точкой в пространстве, порталом, где, по Толстой, осуществляется переход из настоящего в прошлое, из яви в мечту, из одиночества во взаимную и вечную любовь. «В такие-то дни <...> Симеонов, <...> особенно ощущая свои нестарые года вокруг лица и дешевые носки далеко внизу, на границе существования, ставил чайник, стирал рукавом пыль со стола, расчищал от книг, высу-

нувших белые язычки закладок, пространство, устанавливал граммофон, <...> и заранее, авансом блаженствуя, извлекал из рваного, пятнами желтизны пошедшего конверта Веру Васильевну – старый, тяжелый, антрацитом отливающий круг, не расщепленный гладкими концентрическими окружностями – с каждой стороны по одному романсу» (332–333).

Образ черной виниловой пластинки, вертящейся на граммофоне, вычерчивает круги, которые в своем вращении обретают лейтмотивный характер, пронизывая всю ткань рассказа, возвращая сюжетное действие к одному и тому же эпизоду – троекратно проигранной в тексте ситуации мечтаний Симеонова под звуки старинных романсов в исполнении любимой им Веры Васильевны. Граммофонные диски-круги множатся и разрастаются, накладываясь друг на друга, порождая новые кольца и окружности, превращая всю ткань рассказа в кружева и фестоны, орхидеи и настурции, вишенки и рыбью чешую, полукружье балконов и др.

Музыкальный жанр романса, исполняемого Верой Васильевной, основанный на поэтическом повторе-рефрене, задает в повествовании новые структурно-композиционные кольца, пронизывая романсным лирическим настроением текст, окрашивая его любовными переживаниями исполнительницы (прошлое) и внимающего ей героя (настоящее), позволяя им слиться в едином потоке чувств, в общности звуков мелодии и стиха. Именно на этом уровне слияния звука мелодического и звука поэтического и становится возможной персонажная переподстановка: поэтесса Анна Андреевна оказывается в тексте представленной певицей Верой Васильевной, ахматовское АА заменяется толстовским ВВ.

Критики уже обращали внимание на подобие монограмматических имен АА и ВВ [Жолковский 2005: 250]. Однако для Толстой важна не только переключка инициалов, но и семантическое (метафорическое) значение имени героини. «Вера Васильевна» означает для героя «веру, надежду и любовь», единую триаду в ее почти божественных сущностях, порождая возможность преодоления быта бытием, музыкой и стихами – земного притяжения.

Наряду с пронизанным *верой* именем героини ее отчество – *Васильевна* – тоже «говорящее»: через его посредство писатель «поселяет-прописывает» героиню на Васильевском острове, делая ее дом (квартиру) частью петербургской (петроградской, ленинградской) топографии. Отчество героини оказывается частью «петербургского пространства», связывает ее имя с городом, а ее голос с водной стихией, охватывающей городской остров, на котором она живет.

Кажется, что в любви Симеонова к Вере Васильевне писатель хочет показать преодоление собственной малости современным персонажем, способным подняться над собой в прикосновении к прекрасному. Кажется, искусство действительно способно вознести героя над толпой, обнажить его возвышенную душу. Однако этот традиционный мотив русской литературы словно опрокидывается в тексте Толстой: ироническая тональность повествования не преодолевается даже в самых трогательных эпизодах мечтаний Симеонова, в момент его слияния с голосом Веры Васильевны.

«Эстет», «любитель», «чудак» (337), по профессии герой связан с литературой. Кажется, высокая «литературная» составляющая в характеристике персонажа должна традиционно выделить его, однако у Толстой происходит обратное – книжная слагаемая порождает ироническое «снижение». По словам героя, переводимые им «нудные» книги «никому не нужны», они разбросаны на его столе в пыли и беспорядке и служат хозяину только подпоркой – не духовно-интеллектуальной, а предметно-физической: он подбирал «нужную по толщине книгу, чтобы подsunуть <ее> под хромой <...> уголок» граммофона (332). Книги в мире Симеонова предметны и злы. Они зооморфны и, оживая, то ли обиженные, то ли иронично подсмеивающиеся над владельцем, словно устраивают клоунаду – пренебрежительно показывают герою свои «белые язычки закладок» (332).

Возвышенная компонента симеоновских свиданий с Верой Васильевной, в литературе традиционно облагораживающая и поэтизирующая героя, дискредитируется тем, что наряду с установкой граммофона и расчисткой *пространства* для голоса певицы Симеонов неизменно и регулярно очерчивает и еще один круг – бытовой, житейский: он «ставил чайник» (с круглым днищем, круглой крышечкой и полукруглым ручкой) и доставал кружку (корень «круг»), совмещая и перемешивая музыкальное и съестное, духовное и плотское. Высшей минутой свидания, апофеозом встречи с Верой Васильевной оказывается тот момент, когда «чайник закипал, и Симеонов, выудив из межкожонья плавленый сыр или ветчинные обрезки, ставил пластинку с начала и пировал по-холостяцки, на расстеленной газете, наслаждался, радуясь, что <никто> не потревожит драгоценного свидания с Верой Васильевной» (334).

Классический мотив русской литературы – противопоставление внешнего и внутреннего, духовного и телесного, бытового и бытийного – в образе Симеонова растушевывается и обретает иронический отсвет. Потому поэтичная метафора

– «белый <...> лик одиночества» (332) – получает у Толстой дополнительный, соответствующий герою, эпитет: «белый *творожистый* лик одиночества».

И Вера Васильевна предстает в мечтаниях Симеонова не идеальным романтизированным бесплотным видением, манящим звуком божественного голоса, но почти телесным существом, которое можно обнять, прижать, покачать, перевернуть на спине (333). Симеонов *достает* из пожелтевшего конверта не пластинку, но «Веру Васильевну» (332), под иглой *вертится* не «антрацитовый диск», но сама «Вера Васильевна» (333), *замолкает* не голос, но ожившая в мечтах Симеонова «Вера Васильевна» (333). Симеонов «*покачивал* диск, обхватив его распрямленными, уважительными ладонями» (333), но так же, «*покачиваясь* <...> на каблуках» (337), проходит в мечтах героя сама Вера Васильевна. Призрачный образ обретает черты почти реальной женщины, ее пропорции и формы – «о сладкая груша, гитара, покатая шампанская бутылка!» (334) – сниженную плотность.

Двойственность образа главного героя и героини, двусоставность чувств, которые испытывает Симеонов к Вере Васильевне, порождают в рассказе Толстой два сюжета, которые организуют две фабульные линии рассказа. С одной стороны, это видимый сюжетный стержень: три этапа знакомства с реальной певицей Верой Васильевной (голос на пластинке – слух продавца-антиквара о том, что певица жива, – непосредственное знакомство со «старухой»), с другой стороны, три ступени в духовном (внемирном) общении с певицей (поселение ее в выстроенном городке на берегах Оккервиля – грозовые тучи над кукольно-фарфоровым городком – заселение красных домишек с черепичными крышами чужими незнакомыми людьми). Эти сюжеты параллельны, но одновременно пересекаются: звуки, слова и образы одного сюжетного ряда неожиданно возникают в другом.

Художественная иерархичность рассказа организует не только горизонталь места, но и вертикаль времени. Намеченный выше мотив «имя / город» получает у Толстой развитие в исторической смене эпох не только общественно-политических, но и литературных, зафиксированных в «драгоценной» символике, – золотой век русской литературы (Петербург), серебряный (Петроград), бронзовый (Ленинград). Если первый романс, который слушает Симеонов, «Нет, не тебя так пылко я люблю...», написан на слова М. Лермонтова (1841), т. е. представляет золотой век русской поэзии (время Пушкина, Лермонтова, Гоголя), то уже следующий – «Отцвели уж давно хризантемы в саду...» (1910) –

прочитывается знаком века серебряного, времени Ахматовой, Гумилева, Блока. А граммофон с фестончатой трубой эпохи югендстиля, с одной стороны, становится узнаваемым знаком эпохи модерна, с другой – своей медно-латунной сущностью словно бы указывает на век бронзовый (медный, латунный – современный).

Переход в рассказе «Река Оккервиль» с уровня поэтического (АА) на уровень музыкальный (ВВ) влечет за собой смену символической образности и мотивики. Если Ахматова в стихотворении «Слушая пение» сравнивает женский голос с ветром (этот мотив присутствует в начале толстовского повествования), то постепенно певучий мелодичный голос Веры Васильевны обретает у Толстой черты стихии не воздушной, но водной, сравнивается не с ветром, но с речным потоком. Ахматовская поэтическая воздушность вытесняется мелодичностью и плавностью реки – как таинственного Оккервиля, берега которого мысленно застраивал Симеонов, так и Невы, которая охватывала своими рукавами Васильевский остров. А сама Вера Васильевна сопоставляется не с поэтически легкой и трепетной (бабочкой или) птицей, но с «томной наядой» (333), со звучногласой сиреной. Голос забытой певицы – «божественный, темный, низкий <...> набухающий подводным напором <...> парусом надувающийся голос, <...> неустойчиво несущийся <...> каравеллой по брызжащей огнями ночной воде <...> набирающий скорость, плавно отрывающийся от отставшей толщи породившего его потока» (333). Причем использованное Толстой образное сопоставление обнаруживает свои литературные истоки: если «голос // воздушный поток» был порожден стихами Ахматовой, то «голос // наяда» происходит из поэзии Гумилева. В стихотворении Гумилева «Венеция» (а Петербург, как помним, есть *северная Венеция*) звучат строки: «Город, как голос наяды, / В призрачно-светлом былом, / Кружев узорней аркады, / Воды застыли стеклом». Образ голоса-наяды обретает прочную генетическую связь с «петербургским пространством». Даже толстовский образ каравеллы, «неустойчиво несущийся <...> по брызжащей огнями ночной воде» и «расправляющий крылья», исходит от Гумилева: «В час вечерний, в час заката / Каравеллою крылатой / Проплывает Петроград...» [Гумилев 1989: 117]. Мотивный ряд «город – голос – наяда» оказывается порождением «петербургского текста», точно датированного Серебряным веком.

«Ахматовско-гумилевские» мотивы пронизывают текст рассказа Толстой аллюзиями на Серебряный век и поддерживаются отсылками к настроениям и реалиям той поры. Так, редукция

определений века и голоса порождает единый и цельный образ-мотив – «серебряный голос» (339), – хранящий в себе представление как о свойствах исполнения певицей старинных романсов, так и о времени ее рождения и царствования. В этом контексте почти фольклорная риторика: «...э-эх, где вы теперь, Вера Васильевна? Где теперь ваши белые косточки?» (333) – обретает черты декадентского эстетизма начала XX в.: «белая кость» как признак благородного происхождения, родственная в своей семантике «белой гвардии» или «белой армии». В том же ряду оказываются и черно-белая – блоковская – прокраска выписываемой картины, и «босая» (лысеющая или выбритая) вытянутая голова персонажа, напоминающая фотографический облик Гумилева 1912–1914 гг. И даже переводы «ненужной книги с редкого языка» воскрешают образ В. Шилейко, филолога-востоковеда, второго мужа Ахматовой.

Мощным образом, смыкающим былое и современное, видимое и несуществующее, у Толстой становится трамвай. Подобно «заблудившемуся трамваю» Гумилева, который на одном маршруте проскочил «через Неву, через Нил и Сену», трамвай Толстой переносит героя из настоящего в прошлое, из реальности в мечту. «Мимо симеоновского окна проходили трамваи <...> краснобокие твердые вагоны с деревянными лавками *поумирали* и стали ходить вагоны *округлые, бесшумные, шипящие* на остановках, можно было сесть, плюхнуться на охнувшее, испускающее под тобой *дух* мягкое кресло и покатить в голубую даль, до конечной остановки, манившей названием: “Река Оккервиль”» (335). У Толстой, как у Гумилева, трамвай пронзил эпохи и «заблудился в бездне времен...» (335).

Загадочный гидроним «Оккервиль», имеющий шведское происхождение и ныне малоизвестный даже специалистам, дает у Толстой не только название «почти не ленинградской уже речке», но и возможность «вообразить себе все, что угодно» (335). Герой Симеонов не позволяет себе поехать на трамвайном маршруте до конечной остановки с названием «Река Оккервиль». Он догадывается, что там, на «краю света», «наверняка склады, заборы, какая-нибудь гадкая фабричка выплевывает перламутровоядовитые отходы, свалка дымится вонючим тлеющим дымом, или что-нибудь еще, безнадежное, окраинное, пошлое» (335). Он страшится действительности, боится разочароваться. Потому для него проще и лучше «мысленно <...> замостить брусчаткой оккервильские набережные, реку наполнить чистой серой водой, навести мосты с башенками и цепями... поставить вдоль набережной высокие серые до-

ма с чугунными решетками подворотен <...> поселить там молодую Веру Васильевну, и пусть идет она, натягивая длинную перчатку, по брусчатой мостовой, узко ставя ноги, узко переступая черными тупоносими туфлями с *круглыми*, как яблоко, каблуками, в маленькой *круглой* шляпке с вуалькой, сквозь притихшую морось *петербургского* утра...» (335–336).

Отсылки, аллюзии и реминисценции порождают в тексте Толстой глубину и объемность. Не воспроизводя цитату, а только указывая на нее, писатель затрагивает и пробуждает фоновый контекст, который сложен из хорошо знакомых текстов стихов и особенно романсов. И, даже не будучи воспроизведенными в произведении, стихотворно-поэтические и романсно-музыкальные звуки наполняют «кружево» рассказа Толстой, порождают его трехмерность и пространственность.

Примечание

¹ Далее в статье номера страниц цитируемого текста рассказа Т. Толстой указываются в круглых скобках.

Список литературы

- Альтман М. С.* Гоголевские традиции в творчестве Достоевского. Прага: Slavia, 1961. Т. 30, вып. 3. С. 443–461.
- Ахматова А. А.* Слушая пение // Ахматова А. А. Избранное. М., 2010. С. 95.
- Гоцило Е.* Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенковой. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2000.
- Гумилев Н. С.* Венеция // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989.
- Жолковский А. К.* В минус первом и минус втором зеркале // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии (Инварианты, структуры, стратегии, интертексты). М., 2005.
- Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. 413 с.
- Суперанская А. В.* Современный словарь русских имён. М.: Айрис-пресс, 2005. 384 с.
- Толстая Т. Н.* Река Оккервиль: Рассказы. М.: Подкова, 1999. 567 с.
- Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.
- Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. 624 с.
- Тюпа В. И., Ромодановская Е. К.* Словарь мотивов как научная проблема // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. 192 с.
- Шахматова Е. В.* Мифотворчество серебряного века // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 322. С. 78–85.

Goscilo H. Tolstaian Times: Traversals and Transfers // *New Directions in Soviet Literature*. New York: St. Martin's Press, 1992. P. 36–62.

References

Al'tman M. S. Gogolevskie tradicii v tvorcestve Dostoevskogo [Gogol's traditions in Dostoevsky's works]. *Slavia*. Prague, 1961. Vol. 30. Iss. 3. P. 443–461.

Akhmatova A. A. Slushaya penie [Listening to the singing]. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, 2010. P. 95.

Goscilo H. *Vzryvoopasnyj mir Tat'yany Tolstoj* [The explosive world of Tatyana N. Tolstaya's fiction]. Transl. by D. Ganceva, A. Il'enkova. Ekaterinburg, Ural State University Publ., 2000. P. 103–104.

Gumilyov N. S. Veneciya [Venice]. *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and poems]. Moscow, 1989. P. 117.

Zholkovskij A. K. V minus pervom i minus vtorom zerkale [In the minus first and minus second mirror]. *Izbrannye stat'i o russkoj poezii (Invarianty, struktury, strategii, interteksty)* [Selected articles on Russian poetry (Invariants, structures, strategies, intertexts)]. Moscow, 2005. P. 246, 563, 564.

Mann Yu. V. *Poetika Gogolya* [The Poetics of Gogol]. Moscow, 1988. 413 p.

Superanskaya A. V. *Sovremennyj slovar' russkikh imen* [Modern dictionary of Russian names]. Moscow, Ajris-Press Publ., 2005. 354 p.

Tolstaya T. N. *Reka Okkervil': Rasskazy* [The Okkervil river. Stories]. Moscow, Podkova Publ., 1999. 567 p.

Toporov V. N. Prostranstvo i text [Space and text]. *Text: semantika i struktura* [Text: semantics and structure]. Moscow, 1983. P. 227–284.

Toporov V. N. Peterburg i "Peterburgskij text russkoj literatury" [Petersburg and "Petersburg text of Russian literature"]. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image: research in the field of mythopoetic]. Moscow, Progress Publ., 1995. 624 p.

Tyupa V. I., Romodanovskaya E. K. *Slovar' motivov kak nauchnaya problema* [The dictionary of motifs as a scientific problem]. *Ot syuzheta k motivu* [From the subject to the motif]. Novosibirsk, 1996. 192 p.

Shakhmatova E. V. Mifotvorchestvo serebryanogo veka [Mythological creations of the Silver Age]. *Vestnik Tomskogo gos. universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2009. № 322. P. 78–85.

Goscilo H. Tolstaian Times: Traversals and Transfers. *New Directions in Soviet Literature*. New York, St. Martin's Press, 1992. P. 36–62.

“PETERSBURG TEXT” BY TATYANA TOLSTAYA (motifs in the story “The Okkervil River”)

Olga V. Bogdanova

Leading Researcher

Institute of Philological Research of Saint Petersburg State University

Ekaterina A. Bogdanova

Junior Researcher

Institute of Philological Research of Saint Petersburg State University

In the article devoted to the analysis of “The Okkervil River”, a short story by Tatyana Tolstaya, a variety of motifs are distinguished and interpreted. Those refer the reader to the main motifs of Russian classical literature, however, their semantics is reconsidered by the contemporary writer and presented with different connotations. Saint Petersburg chronotope is analyzed, its simplification and shifts of spatial frameworks are considered. The ironic depreciation of the image of Saint Petersburg – Leningrad sets a playful (derisive) tone of the narration about the “little hero”, Simeonov, a descendant of poor Eugene from “The Bronze Horseman” by Pushkin, as well as Gogol's and Dostoevsky's “little heroes”.

One of the leading motifs of the narration is that of a circle, closely interacting with the image-motif of the luring “silver voice”. It allows for revealing musical allusions, encouraging the development of the “romancing” intertextuality of the story.

Key words: Tatyana Tolstaya; modern Russian literature; prose; postmodernism; tradition; intertext; motif; novel.