Именно он наиболее полно передает художественную философию бытия, материализованную в поэтике Толстого: мир как бесконечное множество разноречивых сказок о мире, условных, знающих о своей условности, всегда фантастических и поэтичных.

Относительную целостность этой дискретной картине придают языки культуры, - тоже разные и противоречивые, но тем не менее основанные на некой единой логике творчества - с помощью которых эти сказки непрерывно создаются и воспроизводятся каждым человеком, в каждый миг его жизни. Красота диалогических превращений и переливов этих сказок и позволяет благодарно улыбнуться жизни - "бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой - прекрасной, прекрасной, прекрасной".

Такая философия снимает модернистское противопоставление одинокого творца живых индивидуальных реальностей толпе, живущей безличными, а потому мертвыми, стереотипами. Разумеется, истоки этой трансформации в поздних версиях модернизма и, в особенности, модернистской метапрозы. Но даже в "Лолите" Набокова при столкновении мира высокой поэзии (условно - мира Гумберта) и мира массовой культуры (условно - мира Лолиты) выясняется, что каждый из них претендует на роль единственно возможной мифологии, и потому они непроницаемы друг для друга, несмотря на внутреннее сходство, и потому неизбежно разрушительны по отношению к другим мирам и прежде всего по отношению к себе. Происходящая в прозе Толстой метаморфоза культурных мифов в сказки культуры не только деиерархизирует модернистский дискурс, но и снимает его трагизм. Трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков, и мир, пребывающий в состоянии хаоса и стремящийся подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой - того, что и сам хаос образован броуновским движением не понимающих друг друга, накладывающихся друг на друга призрачных порядков.

В сущности, сказочность Толстой - это типичный пример постмодернистской иронии. "Постмодернизм (и в особенности постмодернистская ирония) одновременно характеризуется большей и меньшей надеждой. Осторожный по поводу исчерпывающих решений, сомневающийся в собственной правоте, постмодернизм противостоит миру более хаотическому (если у хаоса есть градации), чем миры, изображенные его предшественниками, и, отвергая модернистскую диалектику он открывается для случайностности и неупорядоченности неопосредованного опыта. Или, по крайней мере, стремится к этому, - пишет Алан Уайльд в книге о модернистской и постмодернистской

иронии, - определяющей чертой модернизма является ироническое видение разорванности и разобщенности мира; постмодернизм, более радикальный в своем восприятии, вместо этого приходит к видению случайностности, множественности и принципиальной неупорядоченности, коротко говоря, мир, который нуждается в штопке, подменяется миром, не подлежащим ремонту". Поэтика постмодернизма, как полагает исследователь, передает эту философию через особую форму "подвешенной" (Suspensive) иронии, которая предполагает "восприятие и приятие мира, беспорядочность

которого превышает и отвергает какое бы то ни было решение а для тех, кто не может принять хаос, предлагает порядки, гораздо более ограниченные и локальные, чем те, которые изображались модернистами5. Уместным представляется замечание А. Гениса о том, что в поэтике постмодернизма реализовано формалистическое понимание иронии "не как "насмешки", а как приема одновременного восприятии двух разноречивых явлений или как одновременного отнесения одного и того же явления к двум семантическим рядам".

Причем - уточним - специфика постмодернистской иронии в том и состоит, что она как бы укрупнена в силу того, что семантические ряды, к которым она одновременно относит одно и то же явление, это, как правило, или целые мирообразы (хаос и космос), или образы таких языков художественного миромоделирования, чей возраст фактически равен возрасту всей мировой культуры (сказка и миф).

Все эти черты в полной мере присутствуют в поэтике Толстого. Концептуальное расхождение между ее Автором и Героем как раз и определяется способностью/неспособностью принимать хаос, не поддающийся укрощению порядком; персонажи, типа Филина, занимают промежуточное положение: увлеченно создавая "локальные", замкнутые, а потому и сказочно-фантастические, иллюзорные порядки, они моделируют Авторское мироотношение. Двигаясь от одного жизненного поражения к другому, они сближаются с традиционным героем-неудачником.

Итак, стилевой артистизм Татьяны Толстой основан на парадоксальном сочетании демонстративной выдуманности, условности (сказочности) любого, в том числе и прежде всего авторского, "творческого хронотопа", и открывающейся онтологической значимостью самой этой условности. Можно предположить, что таков "стилевой закон" всей той постмодернистской прозы, что ориентирована на игру с модернистическими мифологиями творчества. Эта игра может носить более или менее радикальный характер, но всегда это будет игра, подчиняющаяся логике постмодернистской иронии.

В то же время в этой прозе продолжаются важнейшие темы русской метапрозы, по крайней мере, объектом игры остаются свойства творящего сознания в его отношениях с "нетворческой", хаотичной реальностью.