

УДК 82.7.73

СТИЛЕВОЙ ГРОТЕСК Т. ТОЛСТОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «НОЧЬ»)

Т.Г. Прохорова

Аннотация

В статье уделяется особое внимание особенностям стиля Татьяны Толстой. Анализу подвергается эффект гротеска в повествовательном стиле, соединение реального и нереального, логичного и нелогичного. Гротеск достигается за счет полифонии и противостояния различных точек зрения.

Гротеск в литературе является своего рода призмой, сквозь которую автор воспринимает окружающий мир. По справедливому наблюдению В. Хализева, в искусстве последних двух столетий гротеск «выражает тотальное неприятие мира как хаотического, устрашающего враждебного (...)» [Хализев 2000: 96]. В русской литературе конца XX века эта тенденция проявляет себя особенно ярко. Ярким тому свидетельством может служить творчество Т. Толстой. В ее произведениях гротеск становится одним из важных принципов организации всей художественной структуры произведений писательницы.

Цель данного доклада – исследование основных форм стилового гротеска в новеллистике Т. Толстой. Критики не раз обращали внимание на виртуозное мастерство стиля писательницы, отмечали черты необарокко, присущие ему, констатировали, что гротесковость составляет характерную особенность художественного мира Т. Толстой, однако интересующий нас аспект изучения не становился еще предметом самостоятельного анализа. Конкретным материалом исследования является рассказ «Ночь» из ее сборника «Любишь – не любишь» [Толстая 1997 (далее при ссылке на данное издание в квадратных скобках приводится только номер страницы)] как показательный пример, свидетельствующий о богатых возможностях гротеска, а также концептуально значимый для характеристики своеобразия художественного мира писательницы, недаром один из последних сборников ее рассказов назван «Ночь» [Толстая 2001].

Уже давно было замечено, что стиль Т. Толстой характеризуется эмоциональной выразительностью. В плане интересующей нас проблемы важно, что в новеллистике писательницы, как и вообще в литературе, тяготеющей к постмодернистской эстетике, повествование зачастую организует точка зрения героя особого типа – это странный человек, так называемый маргинал, дурачок. Организация повествования под данным углом зрения уже создает предпосылку для гротеска, ибо такой взгляд предполагает нарушение привычных представлений. По словам Л.Е. Пинского, «гротеск в искусстве родствен парадоксу в

логике. С первого взгляда гротеск остроумен и забавен, но он таит большие возможности [Пинский 1961: 119–120]. Именно с таким случаем мы и встречаемся в рассказе Т. Толстой «Ночь».

Здесь мы видим два мира, противопоставленных друг другу. Один обжит странными людьми, другой – мир людей обыкновенных. В первом обитают Алексей Петрович и Мамочка, в другом – непонятные, даже враждебные Мужчины и Женщины. Повествование организовано точкой зрения ребенка, точнее взрослого человека, который не вышел из детства. Для маленького ребенка свойственно восприятие себя и матери как центра мироздания, все остальные, не связанные с родным пространством дома, – чужие, а потому безликие дяди и тети.

Материнское пространство воспринимается как защищенное. Оно ограничено рамками комнаты, где живут двое – мать и ее уже немолодой слабоумный сын. Гротесковская амбивалентность проявляется уже на уровне имен героев, обитающих здесь: Алексей Петрович и Мамочка. Первое – имя взрослого, это точка зрения извне, так принято называть человека, достигшего определенного возраста. А Мамочка – имя из детства, то есть в нем выражена точка зрения ребенка. Но парадоксальность ситуации заключается в том, что взрослый Алексей Петрович чувствует себя маленьким («Алексей Петрович хочет к Мамочке на ручки!»), и Мамочка воспринимает его именно таким. В его глазах она полновластная хозяйка этого мира. В связи с этим вполне понятно, почему Мамочка приобретает в рассказе преувеличенные масштабы – как будто на нее смотрят снизу, глазами маленького мальчика. Ее образ строится по классическим законам гротеска – это целенаправленное заострение с помощью фантастического изображения: «трубит в носовой платок, натягивает на колонны ног цепляющиеся чулки (...). На чудовищную грудь водружает полотняный каркас о пятнадцати пуговках (...). В Мамочкином зените утвердится седой шиньончик; из чистого ночного стакана порхнут, отряхиваясь, освеженные зубы. Мамочкин фасад укроется под белой с каннелюрами манишкой, и, скрывая спинные тесемки, изнанки, тылы, служебные лестницы, запасные выходы, все величественное здание накроет плотный синий кожух. Дворец воздвигнут» [106]. Мамочка – фундамент жизни Алексея Петровича, поэтому он видит ее в виде огромного здания, величественного дворца, где ему не страшно. По наблюдению Г. Недошивина, гротеск «изображает скрытую связь вещей, делая их внутренне содержание зримым» [Недошивин 1953: 218]. В данном случае зримый облик героини, рождающийся на пересечении живого и неживого, человеческого и вещественного, задан восприятием ребенка, которому свойственно фантазировать.

Детскость сознания определяет и характер лексики, в частности обилие слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами. «Алексей Петрович раскрыл глазки; тихо стекает с тела сон (...) Сквознячок овеивает лысину Алексея Петровича, отросшая щетина покалывает ладошку. Не пора ли вставать? Мамочка распорядится» [105]. Ребенку, открывающему для себя мир, свойственно воспринимать его всеми органами чувств. Его мышление имеет образно-предметный характер, абстрактность ему не свойственна. Нередко звуковое, вкусовое восприятие наиболее адекватно передает детские ощущения. Отсюда

такие, к примеру, неожиданные сравнения: «Как пахнет клей! Мягко, кисло, глухо, как буква «Ф» [109]. Для выражения мироощущения Алексея Петровича Т. Толстая использует и звукоподражания: «Мамочка заснула в кресле, всхрапывает, булькает щеками, свистит: п-щ-щ-щ-щ..., Алексей Петрович тихо-тихо берет две коробочки. Осторо-ожно, на цы-ыпочках, тупу-тупу-тупочки – идет к кровати, аккура-атненько кладет под подушку. Ночью достанет и понюхает...» [109]. В приведенном примере заметно совмещение двух точек зрения – ребенка и взрослого, который как бы говорит от лица ребенка. Подобная двойственность во многом определяет характер стиля рассказа.

Гротеск способствует в рассказе Т. Толстой раскрытию психологического состояния героя. На стилевом уровне писательница стремится передать перепады его настроений: маленький и робкий Алексей Петрович может вдруг превратиться в разъяренного грозного разбойника, которого все боятся. Это напоминает игру, когда ребенок надевает на себя различные маски, воображая себя взрослым, страшным и грозным. При этом он явно преувеличивает свою разъяренность, как делают дети, когда хотят напугать. Увидев однажды в корзине для мусора растерзанную коробочку, одну из тех, что он клеил, Алексей Петрович впал в страшный гнев: он «сверкает глазами, брызжет слюной, забывает слова, огненные пятна прыгают перед взором, он может задушить, разорвать в клочья! Кто это сделал?! Кто посмел это сделать?! Выходи, а ну! Засучивает рукава: где он?! Мамочка бежит, успокаивает, уводит разъяренного Алексея Петровича, отбирает нож, вырывает молоток из его судорожно скрюченных пальцев. Мужчины и Женщины тогда боятся и тихо сидят, забившись в свои комнаты» [109].

Точка зрения ребенка в рассказе дополняется точкой зрения Мамочки. Это, разумеется, привносит свои нюансы в стиль. Вот, например, начало рассказа. Здесь возникает образный ряд из сказок и снов, которые сняты Алексею Петровичу, и одновременно ощущается Мамочкин наигранный оптимизм, обращенный к своему сыночку: «Утром Мамочка Алексея Петровича громко-громко зевает: ура, вперед, новое утро прыщет в окно; кактусы блещут, трепещет занавеска; захлопнулись ворота ночного царства; драконы, грибы и страшные карлики снова провалились под землю, жизнь торжествует, герольды трубят: новый день! новый день! ту-ру-ру-ру-у-у!» [105].

В рассказе ощущается и точка зрения враждебного мира. Вообще стиль рассказа отличает полифонизм. Порою в пределах одной фразы, одного фрагмента текста совмещаются несколько позиций: сочувствующая и возвышенно-поэтическая – автора; Мамочки, враждебных посторонних и, наконец, самого Алексея Петровича: «А он – поздний ребенок, маленький комочек, оплошность природы, обсевок, обмылок, шелуха, предназначавшаяся к сожжению и случайно затесавшая среди своих здоровых собратьев, когда Сеятель щедро разбрасывал по земле полнокровные зерна жизни. Уже можно встать или рано? Не пиши» [105]. При этом голос Мамочки меняется: мы слышим не только ее наигранный оптимизм, но и скорбный, трагический голос, не рассчитанный на то, чтобы его услышал ребенок, обращенный к понимающему взрослому. Гротесковский стилевой эффект возникает благодаря столкновению, проникновению

друг в друга разных голосов, противоположных точек зрения, оценок, порою исключая друг друга.

Миру Мамочки и Алексея Петровича противостоит другой, опасный и непонятный. Он характеризуется как «дебри». Это враждебное пространство начинается сразу за пределами их комнаты в коммунальной квартире: коридор, кухня, потом лестница, лифт и, наконец, улица, где чужие люди. «У Алексея Петровича свой мир – в голове, настоящий. Там все можно. А этот снаружи – дурной, неправильный. И очень трудно запомнить, что хорошо, а что плохо. Они тут условились, договорились, написали правила, ужасно сложные. Выучили, у них память хорошая. А ему трудно жить по чужим Правилам» [108]. Итак, в сознании героя четко противопоставлены «здесь» и «там» как правильное и неправильное, в то время как для окружающих, напротив, он представляется чем-то неправильным и нелепым.

Но есть и еще один мир среди этих высоких домов. Алексей Петрович видит, как под самой кровлей «живут особенные люди (...): белыми голубями летают они, перепархивая с балкона на балкон. Гладкая перистая грудка, человеческое лицо» [109]. Глядя на них, сам «забудешь человеческий язык, сам защелкаешь по-птичьи, запрыгаешь мохнатыми ножками по чугунной жердочке», – думает он [110]. Точка зрения ребенка определяет такую особенность построения художественного мира рассказа Т. Толстой, как соотношение сказочного и реального, прозаического. Для Алексея Петровича свойственно воспринимать и себя, и окружающих сквозь призму сказки, отсюда структурная значимость животных и волшебных образов. Герой воображает себя зайчиком, которого окружают дикие звери. Уже в самом начале рассказа в качестве знаков опасности используются именно животные образы. В правильном мире Алексея Петровича Мамочка позаботилась о нем, и здесь «все опасности обозначены яркими, понятными картинками: вот тут грозный лев, а на этом березу – носорог; здесь кит выпускает игрушечный фонтанчик...» [106]. А в чужом мире герой беззащитен. Сказочно-волшебные образы, рожденные больным воображением героя, постоянно взаимодействуют с планом реальности, в результате подобных пересечений возникает ощущение странности, гротесковости мира, в котором живет герой. Вот Алексею Петровичу, чтобы попасть в ванную, надо миновать кухню, но здесь его поджидает опасность: «Старухи ворчат у горячих плит, варят яд в ковшиках, подкладывают корни страшных трав, плохими взглядами провожают ...» [107]. Вот он идет по коридору и сразу появляется «наглая Морская Девушка, ухмыляется, подмигивает Алексею Петровичу; вся набекрень; пыхает Табаком, высунула Ногу, расставила сети: не хочешь ли попасться, а? Но Мамочка спасет, она уже несется локомотивом, стучит красными колесами, гудит: прочь с дороги!» [107]. Образ Морской Девушки напоминает сказочную Русалку, но она «наглая», «вся набекрень; пыхнула Табаком», и сказочный образ на глазах рассыпается. Не случайно она в одном ряду с образами, представляющими опасность для героя, грозным львом, носорогом, китом: «а вон там – опаснейшая, глазастая, хвостатая Морская Девушка, скользкая, зловредная и заманчивая» [107]. Снижение сказочного образа происходит благодаря резким контрастным соединениям несоединимого: сказки с грубой ре-

альностью. Так мы наблюдаем характерное для гротеска низведение волшебного до самого низко-прозаического.

Гротескный образ, по словам М. Бахтина, характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления [Бахтин 1965: 30]. Подобная «конституциональная» черта гротеска проявляется и в рассказе Т. Толстой. Вот как Алексей Петрович вспоминает о том, кого он видел на пляже, куда однажды его взяла с собой Мамочка:

«(...) была там одна такая... волнистая такая фея... как собачка... понравилась Алексею Петровичу. Он близко подошел и стал смотреть.

– Ну, чего не видел? – крикнула фея. – Отзынь отсюда, дебил!» [108].

Так даже в больном воображении героя сказка сталкивается с реальностью. Для него фея и собачка – одно, но он пытается соотнести сказочный образ с чем-то для него приятным и добрым в реальности, не случайно слово «собачка» употреблено с уменьшительно-ласкательным суффиксом. Кстати, в плане гротескных метаморфоз примечательно и то, что определение «волнистая» по закону метонимии переходит с собачки (волнистая шерсть) на фею. В этом можно усмотреть принцип комического парадокса, присущий гротеску. Но далее произойдет следующая метаморфоза, разрушающая волшебный образ, в котором возможно было соединение сказки и реальности, – грубая реплика «феи» снова заставит увидеть пропасть между ними, подчеркнет алогизм ситуации.

Т. Толстая никогда не осуждает своих странных героев. Над ними можно посмеиваться, но по-доброму. Объектом сарказма становится у нее мир, враждебный ее дурачкам. Он жесток и беспощаден. Соответственно при изображении мира странных героев гротеск сопровождается мягкой иронией, стихия комического, а при воссоздании реальности он приобретает иной характер – служит обнажению ее абсурда. В рассказе «Ночь» эти два типа гротеска в определенные моменты могут пересекаться. Ярким примером тому может служить эпизод, когда Алексей Петрович, желая тайно от Мамочки купить себе мороженое, украл деньги у Морской Девушки и оказался один в городе. В этом эпизоде при передаче хаоса внутреннего состояния героя переплетаются гротеск бытовой, сказочный, драматический. При этом объединяющим образом здесь становится «волк». Во-первых, сам Алексей Петрович чувствует себя в чуждом мире улицы волком, попавшим в западню. Его мучает совесть, ему стыдно за свой поступок, ему кажется, что все о нем знают и смеются над ним: «Из каждого окна тычут руки, сверкают глаза, высовываются длинные красные языки: «Он взял деньги!» Спускайте собак!» [113]. Но защитить себя Алексей Петрович пытается тоже по-волчьи – бросается на прохожих: Прошли Женщины с Ногами. Обернулись. Фыркнули. Ах так?! Что-о-о? Меня!? Я – волк! Я иду задом наперед!!! Ага, испугались?» [113]. Такое поведение объяснимо, ибо Алексей Петрович находится в образе дикого животного. Но с точки зрения «здравомыслящих людей» это нарушает Правила. И тут происходит новая метаморфоза: «правильные люди» сами превращаются в волков: «В подворотнях черными шеренгами стоят волки: ждут» [113]. Они набрасываются на героя и жестоко его избивают. Все происходит как в страшном сне Алексея Петровича, где пе-

ремешались «кактусы, драконы, герольды, странные карлики». Здесь же «ночное царство» мрачного мира Алексея Петровича предстало в виде человеко-волков. Ночь воспринимается Алексеем Петровичем как жуткая явь.

Далее следует еще одна метаморфоза. Волк – Алексей Петрович – превращается в маленькую собачку: «привалился к водосточной трубе, плюет черным, скулит (...) Громким лаем плачет Алексей Петрович, подняв к звездам изуродованное лицо» [113]. Здесь, пожалуй, впервые в рассказе открыто звучит авторская оценка: «Маленький, маленький, одинокий, заблудился на улице, по ошибке пришел ты в этот мир! Уходи отсюда, он не для тебя!» [113]. В заключительном фрагменте к голосу героя прибавляется голос Мамочки. Это она с ужасом представляет, как плачет, умирает ее дитя, «единственное, ненаглядное, долгожданное, выстраданное» [113]. И вот уже «Мамочка бежит. Мамочка задыхается, протягивает руки, кричит, хватает, прижимает к груди, ощупывает, целует. Мамочка рыдает – нашла, нашла!» [113]. Она ведет своего птенчика в их «мягкое гнездо (...) под белое крыло», то есть происходит очередная метаморфоза. И Алексей Петрович снова оказывается в замкнутом мире комнаты.

Итак, каждая попытка героя найти контакт с людьми обречена на неудачу, где бы он ни был, всюду его ждут грубость презрение, насмешки, жестокость. Хаотичная мрачная улица воспринимается им как клетка или западня. Эта пространственная характеристика соединяется с временной – ночь. «Улица. Мрак. Куда идти?» [112] – вопрошает герой, впервые оказавшись без Мамочки. Приведенная цитата заставляет вспомнить известное стихотворение А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Так мы подошли к еще одному важнейшему моменту, определяющему своеобразие стиля Т. Толстой: впечатление гротескности создается у нее и за счет обыгрывания реминисценций. При этом блоковская метафорическая «аптека» превращается здесь во вполне конкретную, ибо коробочки, которые клеит Алексей Петрович, они с Мамочкой относят именно в аптеку. Примечательно, что Алексей Петрович в аптеку идти не хочет. Заметим, у Блока «аптека» – образ границы между живым и мертвым, бредом и явью. С ней связаны мотивы болезни, смерти. Именно в этом стихотворении возникает предельный по силе трагизма образ порочного круга жизни: «Живи еще хоть четверть века – / Все будет так. Исхода нет» [Блок 1996: 120]. В рассказе Т. Толстой этот блоковский образ «ночи», как мы уже знаем, получит свою новую интерпретацию, и он также будет связан с представлением о западне жизни. Реминисценция из блоковских «Плясок смерти» психологически подготавливает к восприятию трагедии, которая разыгрывается с Алексеем Петровичем на улице. Но блоковский реминисцентный слой не является в рассказе «Ночь» единственным. Если говорить о реминисцентном гротеске, то особенно показательным в этом отношении то, как вводится пушкинский текст. В творчестве Т. Толстой пушкинская тема звучит постоянно, она концептуально значима в ее произведениях и проявляет себя как на сюжетном, образном, так и на стилевом уровнях («Сюжет», «Лимпопо», «Река Оккервиль», «Круг», «Поэт и муза»). В рассказе «Ночь» характер этого реминисцентного гротеска обусловлен точкой зрения ребенка – Алексея Петровича. Мамочка вечерами читает ему:

«Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя,

То как зверь она завоет,
то заплачет как дитя.

Ужасно это нравится Алексею Петровичу! Он широко смеется, обнажая желтые зубы, радуется, топает ногой. (...) Так вот слова до конца дойдут – и назад поворачивают, снова дойдут – и снова поворачивают.

Бурям, глою, небак, роет,
Вихрись, нежны, екру, тя!
Токаг, зверя, наза, воет,
Тоза, плачет, кагди, тя!

Очень хорошо! Вот как она завоет: у-у-у-у!» [111].

Эффект гротеска возникает здесь не только и даже не столько из-за уродливой несообразности, соединения несочетаемого: "буря", закрывающая небо в пушкинском «Зимнем вечере», радует Алексея Петровича – это-то как раз закономерно, ибо пушкинскую бурю он давно считает своей, родной, не боится ее. Героя радостно завораживает сам ритм стихотворения. В результате гротескная несообразность проявляет себя на графическом уровне, когда происходит разрушение привычного облика слова и, кажется, рождаются какие-то новые, странные в своей бессмысленности слова, что подчеркивается и новой пунктуацией: каждое слово в строке – через запятую (кстати, как и у Блока в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека»...). Фонетическое и графическое искажение пушкинского текста в приведенном выше фрагменте концептуально значимо: этот текст можно воспринять как стилевую модель рассказа «Ночь». Ключевые слова: «нежны» и «зверя» – выражают основную оппозиционную пару всей художественной структуры рассказа: дом и улица, родное и враждебное. Алексей Петрович часто слышит стихотворение Пушкина, поэтому он может отвлечься от смысла слов, и чувствовать только музыку стиха: «Очень хорошо! Вот так она завоет: у-у-у-у!» Именно этим и объясняется новая пунктуация при написании пушкинских строк, возникновение двух лишних восклицательных знаков, отбивающих, подчеркивающих ритм и манеру чтения Алексея Петровича.

С именем Пушкина герои Т. Толстой нередко связывали свои надежды на спасение, преодоление абсурдного существования (достаточно вспомнить хотя бы «Лимпопо»). Пушкинская тема при этом звучит у Т. Толстой в блоковском ключе: «Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» («Пушкинскому дому»). Кроме того, пушкинская тема является в произведениях писательницы своего рода лакмусом, высвечивающим мрак жизни. Однако одновременно в прозе Т. Толстой пушкинские цитаты могут быть задействованы и в создании мира абсурда, дисгармонии («Река Оккервиль», «Поэт и муза»). Эти функции пушкинской темы можно обнаружить и в гротескно-игровом мире рассказа «Ночь». Пушкин становится для героя необходимым, родным, он – естественная часть его пространства. Поэтому, узнав, что Пушкин – писатель, Алексей Петрович тоже хочет стать писателем. У Толстой мечта героев часто приобретает странные, даже абсурдные формы выражения. В повести «Лимпопо» герои мечтали родить второго Пушкина, в рассказе «Ночь» слабоумный герой хочет стать писателем, подобно Пушкину. Вначале это воспринимается именно как проявление слабоумия. Но в конце рассказа, после пережитого

уличного ночного кошмара, «Молния озаряет мозг Алексея Петровича!» «Он все знает, он понял мир, (...) постиг тайную связь событий (...) Он (...) хватается лист, (...) и, сам изумленный своим радостным обновлением, торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: «Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь» [114]. Таким образом, в финале в зеркале гротеска отражается вечный мотив очищающего страдания, святого безумия, миф о писателе как человеке, которому ведома «тайная связь событий». Страдания позволили слабоумному герою превратиться в юродивого, обладающего способностью понимать то, что не видят и не чувствуют окружающие, обретшего истину жизни. Бесконечным повторением слова «ночь» он выносит свой приговор миру, где нет места милосердию, любви, состраданию.

Summary

T.G. Prohorova. Grottesque style of T. Tolstaya (the story "Night").

The article focuses on the peculiarities of T. Tolstaya's style. The aspect of analyses – the grotesque effect in the narrative style – the combination of real and unreal, logical and illogical. The grotesque is achieved through polyphony and confrontation of different viewpoints.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – 527 с.
2. *Блок А.А.* Избранное. – М., 1996. – 528 с.
3. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. – М., 1953. – 340 с.
4. *Пинский Л.Е.* Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961. – 367 с.
5. *Толстая Т.Н.* Любишь – не любишь. – М., 1997. – 384 с.
6. *Хализев В.Е.* Теория литературы. – М., 2000. – 398 с.

Поступила в редакцию
17.02.05

Прохорова Татьяна Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета.

E-mail: Tatiana.Prohorova@ksu.ru