ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

МОЛОДЕЖНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА 2009 г.

ВЫП. I
ПРОБЛЕМЫ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2010

ТРУДЫ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
Том 273. Вып. I Серия общенаучная

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РАСШИРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА»

Э.Г. НОВИКОВА

Методом лингвопоэтического анализа вскрывается внутренняя структура и определяются поэтическая и прагматическая функции художественных приемов, участвующих в создании образа художественного пространства рассказа Т. Толстой «Милая Шура».

LINGUOPOETIC MEANS OF ARTISTIC SPACE EXPANSION IN TATIANA TOLSTAYA'S STORY «DEAR SHURA»

E.G. NOVIKOVA

The article reveals inner structure of the story by means of linguopoetic analysis, defines poetic and pragmatic functions of imagery, which contribute to creation of the artistic space image.

Лингвопоэтика и литературоведческая поэтика как филологические дисциплины, изучающие поэтическую структуру художественного текста, дифференцируются на основании предмета исследования: литературоведческая поэтика исследует образную структуру, пространственно-временную и сюжетно-композиционную организацию, жанрово-родовую специфику произведения; лингвопоэтика изучает особенности речевой организации художественного текста, так называемую речевую художественную форму. Единицы литературоведческой поэтики могут быть осознаны как результат творческого преобразования жизненного (в широком смысле) материала; единицы лингвопоэтики – результат творческого преобразования языкового материала. Так как речевая художественная форма существует опосредованно через литературную форму, ее единицы представляют собой строительные элементы единиц более высокого уровня – уровня образной структуры в широком смысле, включающей не только образы героев и предметов, но и такие глобальные категории, как образ мира и образ автора. Исходя из этого единицы речевой художественной формы могут быть рассмотрены как минимальные художественно-смысловые элементы, работающие на формирование того или иного художественного образа.

Основными характеристиками образа мира являются художественное время и художественное пространство. В рассказе Т. Толстой «Милая Шура» анализ сложно организованного художественного пространства вызывает особый интерес. Основное пространство в рассказе соответствует времени повествования (это пространство, в котором рассказчица встречается с главной героиней – Александрой Эрнестовной) – Москва, конец XX в. При этом в тексте применяется ряд художественных приемов, направленных на раздвижение границ единого бытового пространства: взаимодействие хронотопов, проницаемость границ бытового пространства и даже границ текстового пространства. Структура данных художе-

ственных приемов может быть описана через сумму конкретных лингвопоэтических приемов.

В первом абзаце рассказа на раздвижение границ обыденного пространства работает лингвопоэтический прием выстраивания ряда однородных членов: «Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим – где повис чугунный **балкон** на нежилой высоте, где крутая **крыша**, какая-то нежная **решеточка**, воздвигнутая прямо в утреннем небе, тающая **башенка, шпиль, голуби, ангелы**, − нет, я плохо вижу» (здесь и далее выделено нами – *Э.Н.*). Упоминание ангелов в ряду материальных, зримых объектов заставляет читателя обрести особое зрение, способное проникать за пределы материального мира. Второй прием заключается в переводе ирреального наклонения в реальное путем опущения маркера «как будто»: «решеточка, воздвигнутая прямо в утреннем небе». Его поддерживают две языковые метафоры: «повис чугунный балкон» и «тающая башенка». Если проследить последовательность введения лексем: **чугунный балкон – крутая крыша – нежная решеточка – тающая башенка – шпиль,** то можно заметить семантическое движение от тяжелого, массивного к легкому, тонкому. Визуальный ряд поддерживается введением деминутивных форм: «решеточка», «башенка». Таким образом, тонкий, едва видимый шпиль и взлетевшие голуби обеспечивают органичное появление парящих ангелов, наделенных особо тонкой природой, а «расшатанная» сменой модуса реальность допускает присутствие объектов (существ), для носителя бытового сознания в реальности не существующих.

Итак, условия восприятия заданы предложением, которое само может осознаваться как немотивированное вторжение в ткань повествования: до и после идет описание Александры Эрнестовны: «Чулки спущены, ноги – подворотней, черный костюмчик засален и протерт. <…> Блаженно улыбаясь, с затуманенными от счастья глазами движется Александра Эрнестовна по солнечной стороне, широким циркулем переставляя свои дореволюционные ноги». Необходимо отметить, что фрагментарность текстуры, характерная для всего текста, также работает на проницаемость пространства.

После того как чудная старушка «притаскивает» рассказчицу в свое «коммунальное убежище», перед читателем открывается совсем иной образ, существующий в другом времени и в другом пространстве: «Две крошечные комнатки, лепной высокий потолок; на отставших обоях улыбается, задумывается, капризничает упоительная красавица – милая Шура, Александра Эрнестовна». Далее через воспоминания героини в текст входят несколько дополнительных пространственно-временных пластов. Пространственно-временная интерференция на уровне литературной формы осуществляется посредством введения в текст образов портрета и альбома с фотографиями. На лингвопоэтическом уровне в качестве основного художественного приема пространственно-временного взаимодействия выступает метонимическая модель «человек – изображение человека», данная в динамике. Если в приведенном выше фрагменте, когда рассказчица и читатель видят улыбающуюся милую Шуру, мир настоящего становится способным проникнуть в пространство прошлого, то в следующем фрагменте мир прошлого начинает активно взаимодействовать с настоящим: «<…> вы, пожалуйста, раскрывайте давно не проветривавшиеся бархатные коричневые альбомы, – пусть **подышат** хорошенькие гимназистки, пусть **разомнутся** усатые господа, пусть **улыбнется** бравый Иван Николаевич. Ничего, ничего, **он вас не видит**, ну что вы, Александра Эрнестовна!» Совершенный вид глаголов указывает на начало действия, которое совпадает с моментом открывания альбома. Но известно, что фотография как фиксация момента, имеющего место в прошлом, не может реагировать на действия, которые совершаются в настоящем. Следовательно, перед читателем моделируется образ не изображения человека, а самого человека, как будто находящегося по ту сторону

плоскости. Время на фотографии словно остановилось, но не исчезло, а продолжает существовать параллельно постоянно обновляющемуся настоящему. Не случайно в тексте допускается возможность проникновения взгляда из фотографии в реальный мир: Иван Николаевич может нечаянно увидеть свою возлюбленную, находящуюся по эту сторону снимка.

В финале рассказчица узнает о смерти героини, все вещи которой выброшены: «Сюда все и свалили. Овальный **портрет** милой Шуры – стекло разбили, **глаза выколоты**. Старушечье барахло − чулки какие-то... Шляпа с четырьмя временами года. Вам не нужны облупленные черешни? Нет?.. Почему? Кувшин с отбитым носом. А бархатный альбом, конечно, украли. Им хорошо сапоги чистить... Дураки вы все, я не плачу – с чего бы?».

Думается, что в аспекте прагматики наибольшее напряжение концентрируется в образах портрета с выколотыми глазами и альбома, который будет использован для чистки сапог. Дополнительную силу эти образы обретают за счет всего предыдущего контекста, в котором портрет и альбом выполняли сакральную функцию медиумов. Метонимическая модель «человек – образ человека», несколько раз использованная в тексте, по аналогии неумолимо срабатывает и здесь. Поэтому надругательство над портретом непроизвольно воспринимается читателем как надругательство над человеком. Это осложняется значением в контексте рассказа зрительной функции: установление контакта, проникновение сквозь время и пространство.

В финальном абзаце стягиваются семантические токи всех вышеперечисленных приемов: «Жарко. Ветер гонит пыль. И Александра Эрнестовна, милая Шура, **реальная, как мираж**, увенчанная деревянными фруктами и картонными цветами, плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку за угол, на юг, на немыслимо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, **тает и растворяется** в горячем полдне». Два значения лексемы «мираж» вступают в отношения внутренней антонимии, так как мираж – это, с одной стороны, реальное оптическое явление, а с другой − обман зрения, призрак, нечто, в реальности не существующее. Указание на прямое значение лексемы осуществляется введением определения «реальная» и упоминанием необходимого для возникновения миража условия: жарко. Переносное значение поддерживается образным рядом. Важна здесь и перекличка с фрагментом в начале текста, в котором рассказчица и читатель обретали особое зрение: там была «тающая башенка», здесь милая Шура по мере удаления от нас «тает и растворяется».

Как представляется, именно прием разрушения границ бытового пространства обусловливает восприятие читателем финала как неоднозначного: ни плохого и ни хорошего конца. Трагедийность смерти, входящая через образы портрета с выколотыми глазами и альбома, уравновешивается утверждением инобытия. Но это инобытие не обладает наивной для современного человека романтической природой, а утверждается, в конечном счете, через процесс письма и чтения, так как художественный текст – это место, где происходит контакт реальности читателя и иной реальности, существующей, оживающей в процессе чтения.