

Э.Г. Новикова

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ХРОНОТОПА В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА»

В связи с усилившейся теоретической и методологической дифференциацией отдельных дисциплин внутри филологической науки, во второй половине XX века в качестве самостоятельной дисциплины выделяется лингвистическая поэтика¹, которая осознается как область науки, занимающая промежуточное положение между лингвистикой и литературоведением.

В новейших исследованиях по лингвопоэтике [см., например: 1, с. 8-10; 3, с. 15-21; 4, с. 77-92] проводится мысль о том, что лингвопоэтика и литературоведческая поэтика как филологические дисциплины, изучающие поэтическую структуру художественного текста, дифференцируются в плане 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, то есть 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 – *артемы*² – могут быть рассмотрены как минимальные художественно-смысловые элементы (поэтические конструкции по М.М. Бахтину), работающие на формирование того или иного художественного образа.

Основными характеристиками образа мира являются художественное время и художественное пространство. Для обозначения этих двух категорий в их взаимодействии в филологии закрепился термин *хронотоп*. Впервые по отношению к литературному художественному произведению его использует М.М. Бахтин: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [2, с. 235]. Для художественного произведения, по мысли М.М. Бахтина, характерно

уплотнение, материализация времени в пространстве и втягивание пространства в движение времени.

В рассказе «Милая Шура», сюжет которого построен как ряд встреч рассказчицы с одинокой московской старушкой, анализ хронотопа интересен и с точки зрения проблематики (одна из основных тем рассказа – это тема человеческой жизни как неумолимо и невосвратимо уходящего времени), и с точки зрения поэтики.

В тексте представлено несколько пространственно-временных пластов. Во-первых, это основное время повествования и пространство, в котором рассказчица встречается с главной героиней Александрой Эрнестовной: Москва, конец двадцатого века. Во-вторых, это хронотопы, входящие в текст через воспоминания героини, в которых она была милой Шурой.

При этом в тексте применяется ряд собственно литературных художественных приемов, направленных на взаимодействие разных хронотопов: фрагментарность текстуры (ткани повествования), введение в текст художественных образов-медиумов (портрет, альбом, билет и т.д.), расширение («проницаемость») границ бытового пространства в рассказе и т.д. Выявить эстетические механизмы, осуществляющие взаимодействие разных хронотопов, возможно через сумму (ансамбль) конкретных (элементарных) собственно речевых художественных приемов, относящихся к компетенции лингвопоэтики³. Все эти приемы, реализованные в цепочке артем как единиц речевой художественной формы, работая на общую художественную концепцию, подготавливают мощный художественный эффект в финале рассказа.

Так, уже в первом абзаце рассказа происходит раздвижение границ обыденного пространства при помощи собственно лингвопоэтического приема эстетического по сути *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 [5, с. 23]⁴.

Упоминание ангелов в ряду материальных, зримых объектов заставляет читателя обрести *осо-*

¹ Возникновение данного термина связывают с именами В.В. Виноградова и А.П. Григорьева.

² Артема (термин Г.И. Климовской) – художественно актуализированная единица, несущая дополнительный художественный смысл и возникающая благодаря отклонению от одного из языковых нормативов.

³ Мы вынуждены отказаться от подробного анализа речевой художественной формы всех цитируемых фрагментов в пользу целостного описания лингвопоэтических структур интересующих нас художественных приемов, осознавая при этом, что каждая артема является неотъемлемой частью художественной структуры и оказывает влияние на читательское восприятие текста.

⁴ Выделения в цитатах наши. – Э.Н.

бое зрение, способное проникать за пределы материального мира.

Второй прием – смена повествовательного модуса – заключается в совмещении в одном художественном локусе ирреальных фрагментов художественной картины с реальными путем опущения собственно языкового маркера *как будто*: «решетка, воздвигнутая прямо в утреннем небе». Художественную устойчивость этого составного локуса поддерживает авторская метафора (*нежная решеточка*) и две языковые метафоры (*повис чугунный балкон* и *тающая башенка*).

Последовательность введения в текст лексем (*чугунный балкон – крутая крыша – нежная решеточка – тающая башенка – шпиль*) создает семантическое движение от чего-то тяжелого, массивного к легкому, тонкому. Визуальный ряд этого фрагмента текста поддерживается введением деминутивных речевых 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 (сущест⁵), для носителя бытового сознания в реальности не существующих.

Итак, условия целостного художественного восприятия дальнейшего текста заданы фразой⁵, которая сама по себе может первоначально осознаваться как немотивированное вторжение в ткань повествования, так как до и после нее в тексте 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 [5, с. 23].

Фрагментарность текстуры, характерная для всего текста анализируемого рассказа, также направлена на смешение хронотопических пластов его художественной картины путем постоянного перемещения читательского внимания из одного хронотопа в другой.

После того как старушка «притаскивает» рассказчицу в свое «коммунальное убежище», перед читателем открывается совсем иной образ героини, 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 [5, с. 24].

На лингвопоэтическом уровне в повествование вводится языковая метонимическая модель «человек – изображение человека»: «на обоях улыбается красавица». С точки зрения внутренней структуры данной артемы, перед нами «усиленный» авторский троп. Опускаются не одно, а два опосредующих ло-

гических звена: развернутое высказывание «на стенах с отставшими обоями висели фотографии с изображением упоительной красавицы» сворачиваются путем редукции не только слово *изображение*, что узуально вполне допустимо, но и слова *фотографии* или *портреты*. За счет этого в пространстве рассказа и в пространстве текста как текстуры осуществляется контрастное сближение двух художественных микрообразов, сниженного и возвышенного: «отставших обоев» и «упоительной красавицы». Грамматическая форма предиката (настоящее время, несовершенный вид) указывает на то, что действия субъекта (красавицы, существовавшей в прошлом) протекают в настоящем времени (или вообще вне времени).

Лексема *отставшие* (обои) – артема, построенная на одновременной актуализации двух лексических значений, так как кроме прямого значения «отставать» как «отделяться, отваливаться от предмета, к которому был прикреплен, приделан», она в данном контексте способна поддержать и значение «действуя медленнее нормального, показывать время более раннее, чем в действительности». Образуется сложная метафора: на отставших (от времени) обоях мы видим, как улыбается красавица вместо реальной старушки, подобно тому, как на отстающих часах мы видим, к примеру, одиннадцать часов утра вместо восьми часов вечера.

Далее через воспоминания Александры Эрнестовны в художественное пространство текста входит другой, со стороны невидимый мир – прошлое этого человека. При этом интерференция нескольких пространственно-временных пластов на уровне литературной формы осуществляется посредством введения в текст художественного образа *альбома с фотографиями*, в котором хранится фотография покинутого возлюбленного Милой Шуры. На лингвопоэтическом уровне в качестве основного художественного приема пространственно-временного взаимодействия выступает та же метонимическая модель «человек – изображение человека», получающая в тексте динамическое развитие.

Рассмотрим крупный фрагмент, построенный с помощью серии художественных приемов, направленных на преодоление границ между разными хронотопами:

<...> 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! [5, с. 29]

Если в приведенном выше фрагменте, в котором рассказчица и читатель видят улыбающуюся милую Шуру, пространства прошлого и настоящего соприкасаются, проникая друг в друга, то в начале данного фрагмента мир прошлого начинает активно взаимодействовать с настоящим: когда проветривается альбом, гимназистки могут *подышать*, усатые господа получают возможность *размяться*, а Иван Николаевич *улыбнуться*.

⁵ Фразой в рамках данной статьи называется предложение (отрезок текста «от точки до точки»), рассмотренное в лингвопоэтическом аспекте.

Будучи активно втянутыми в художественное пространство рассказа, глаголы становятся элементами сложных, многоплановых артем:

– «*подышат*» – метафора, реализующая два значения лексемы «дышать»: 1) ‘делать вдохи и выдохи поглощать кислород, необходимый для обмена веществ’ – это значение поддерживает семантику, заданную метафорой «проветривать»; 2) ‘существовать, жить’ – это значение выводит нас к метафорическому пласту: «мы живы, пока о нас кто-то помнит», эксплицирует проблему памяти⁶. Кроме того, эта артема обеспечивает интерференцию хронопов: люди прошлого оживают, дышат сегодня, синхронно с моментом читательской рецепции рассказа.

– «*разомнутся*» – метафора, смысл которой подготовлен предыдущей артемой и строится, с одной стороны, на образной основе: господа, залежавшиеся в альбоме, разминают затекшие члены (реализация переносного значения с пометой «разговорное»: ‘посредством упражнений избавляться от ощущения онемения, физической скованности’). С другой стороны, мы можем оценивать данную лексему как реализацию приема языковой игры: «разо-мнутся» в языковом плане за счет антонимии префиксов может восприниматься как антоним к слову со-мнутся и объяснять новую двухмерную природу «господ» (сминаться – ‘терять форму (от удара, давления чего-либо тяжелого)’)) или даже отсылать к материальной природе носителей изображений – старых фотографий (сминаться в значении ‘становиться мятым’). Второе, безусловно, с меньшей вероятностью будет осознано читателем, однако нельзя исключать такие игровые приемы в текстах Толстой.

– «*улыбнется*» – совершенный вид лексемы указывает на начало действия, которое совпадает и причинно обусловлено моментом открывания альбома. Но изображение не может «начать улыбаться»: улыбка либо зафиксирована, либо нет. Фотография как фиксация момента, имеющего место в прошлом, не может в реальности реагировать на действия, которые совершаются в настоящем времени. Следовательно, перед читателем при помощи приема *синхронизации двух разных времен* моделируется образ не фотографического изображения человека, а самого человека, как будто все еще 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 хронотопическую сторону снимка. Данная возможность органично вписывается в художественную логику моделируемого в тексте мира (заданную в начале рассказа), в котором взглядом

можно проникнуть за границы обыденного пространства в иное – метафизическое – пространство и увидеть ангелов. Однако в данном фрагменте видно, что взгляд человека из «здесь и сейчас» способен проникать в другое пространство, а взгляд из времени-пространства прошлого не проникает в настоящее.

Далее, по ходу повествования, автором используется художественный прием *обманутого ожидания*.

Надо было решиться тогда. Надо было. Да она уже решила. Вот он – рядом, – *руку протяни!* Вот, *возьми его в руки, держи*, вот он, *плоский, холодный, глянцевый, с золотым обрезом, чуть пожелтевший Иван Николаевич!* Эй, *вы слышите*, она решила, да, она едет, встречайте, все, она больше не колеблется, встречайте, *где вы, а!* [5, с. 28]

Вместо привычного для читателя метафорического значения фразеологического оборота «*руку протяни*» актуализируется буквальное значение его компонентов путем контактного соположения с предложением, в котором метонимическая модель «человек – изображение человека» неожиданно демонстрирует свою амбивалентность: теперь уже не фотография наделяется жизнью, а напротив, живой некогда человек оборачивается мертвым предметом, плоским и холодным. Это порождает в читателе трагическое ощущение, которое усиливается еще одним приемом – *обращением рассказчицы к герою, находящемуся вне ее хронотопа*.

В художественно-семантическом плане это попытка диалога, контакта при помощи языка. Логика такова: визуальный контакт возможен, но односторонен. Вопрос: возможен ли вербальный контакт? В структурном плане попытка вербального контакта осуществляется на уровне повествовательной структуры как смена типов (способов) повествования, анализ которой требует иной методологии, нежели анализ лексических единиц речевой художественной формы. Важно отметить только, что прием *непосредственного обращения рассказчицы к герою, находящемуся вне ее хронотопа*, выполняет функцию взаимодействия разных пространственно-временных слоев.

В рассмотренном выше фрагменте диалог как способ проникновения в другой хронотоп (пространство и время прошлого) не состоялся. Иван Николаевич не ответил. Препятствие, которое помешало состояться контакту, описывается при помощи художественного приема *материализации отвлеченной категории* – времени.

Тысячи лет, тысячи дней, тысячи *прозрачных непрозрачных занавесей* пали с небес, ступились, сомкнулись плотными стенами, завалили дороги, не пускают Александру Эрнстовну к ее затерянному в веках возлюбленному [5, с. 29].

При этом метафорический перенос значения осуществляется помещением лексем со значением времени и лексем «вещного» характера в *ряд однородных членов*, вступающих в отношения контек-

⁶ Одну из центральных проблем литературы, с особой остротой поставленную экзистенциализмом и очень актуальную для творчества Татьяны Толстой, что неоднократно отмечалось исследователями.

стуальной синонимии: *тысячи лет*, *тысячи дней*, *тысячи занавесей* – чему способствует тройной повтор лексемы *тысячи*. Образ *занавесей* осложняется двумя определениями *прозрачных* и *непрозрачных*, находящихся в системе языка в антонимических отношениях: *прозрачный* – ‘*пропускающий* сквозь себя свет, просвечивающий насквозь’; *непрозрачный* – ‘*не пропускающий* сквозь себя что-либо (воду, газы (*в том числе и свет), звуки и т.п.). // Такой, *через который нельзя проникнуть взглядом*’. Такая противоречивая характеристика занавесей между пластами времени, вероятно, имеет в рамках художественной картины рассказа следующее семантическое наполнение: во-первых, ставится проблема проникновения «на ту сторону», попытки решения которой совершаются на последующем пространстве текста⁷, во-вторых, возможность проникнуть «туда» не блокируется абсолютно, но возвращает к вопросу о способе или условиях проникновения.

Следующий фрагмент еще раз демонстрирует, что односторонний визуальный контакт людей, находящихся в разных хронотопах, возможен при помощи особого, можно сказать, внутреннего зрения, того же, которое позволило увидеть ангелов.

Он *остался там*, по ту сторону лет, один, на пыльной южной станции, он *бродит* по заплыванному семечками перрону, он *смотрит* на часы, *отбрасывает* носком сапога пыльные веретена кукурузных обглодышей, нетерпеливо *обрывает* сизые кипарисные шишечки, *ждет*, *ждет*, *ждет* паровоза из горячей утренней дали [5, с. 29-30].

Последовательным расположением лексем: *остался* (там; прошедшее время, совершенный вид) – *по ту сторону лет* – *бродит*, *смотрит*, *отбрасывает*, *обрывает*, *ждет*, *ждет*, *ждет* (здесь; настоящее время, несовершенный вид) – осуществляется синхронизация прошлого и будущего. Слово после проникновения «по ту сторону лет» читатель из своего времени, по отношению к которому Иван Николаевич «остался там», взглядом перемещается в другое время (или синхронизируется с ним) и становится способен наблюдать происходящее во временной протяженности.

После знакомства с Александрой Эрнестовной рассказчица едет отдыхать в Крым, туда, где «*невидимый, но беспокойный, в белом кителе, взад-вперед по пыльному перрону ходит Иван Николаевич*», «*сквозь него проходят, не замечая*», люди, «*насквозь, напролом, через Ивана Николаевича, но он ничего не знает, ничего не замечает, он ждет <...>*» [5, с. 31-32].

Здесь *прием особого видения*, которое оказывается доступно не всем, эксплицируется через аллюзию: *невидимый, но беспокойный*. То есть невидимый для окружающих персонажей, но видимый для

⁷ Проблема проникновения в прошлое эксплицирована в тексте и на уровне образной и сюжетной структуры (например, через непространственные образы-символы, связанные с перемещением в пространствах (*билет, вагон*) и через пространственные образы (*дверь, щелочка, незаметный проход, пролом в стене*), ведущие в тот день, в то время), лингвопоэтический анализ которых мы вынуждены опустить.

рассказчицы и для читателя, вооруженных как условием восприятия даром видеть нематериальное, что позволяет наблюдать за событиями, одновременно протекающими в одном пространстве и в двух разных временах.

В следующем фрагменте текста повторно применяется прием *обращения рассказчицы к герою*, который теперь находится в том же пространстве (если можно так сказать), но в другом времени. Это обращение занимает значительный фрагмент текста, оно повышено эмоционально, проникнуто взволнованной интонацией и обладает напряженной речевой художественной формой. И на этот раз герой вдруг отзывается: «*билет есть, правда?*» То есть невероятный вербальный контакт все же состоялся. И сразу вслед за этим рассказчица, вернувшись в Москву, узнает о смерти Александры Эрнестовны, и видит ее личные вещи на улице в мусорных баках.

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? [5, с. 32-33]

Попробуем мотивировать мощный художественный эффект данного фрагмента. Во-первых, здесь *обращение рассказчицы к герою, находящемуся вне ее хронотопа*, сменяется *обращением к читателю*, который также находится вне хронотопа рассказчицы в более глобальном смысле: вне пространства текста (при этом время текста и время читателя в процессе чтения оказываются естественным образом синхронизированы). Это создает художественно ценный стилистический эффект жизни вообще, вбирающей в себя и и реальных, и ирреальных участников художественного диалога.

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 произвольно воспринимается читателем как надругательство над человеком. Это осложняется значением в контексте рассказа зрительной функции, обеспечивающей возможность установления контакта, проникновения сквозь время и пространство. Не случайно в финале альбом выступает «*спусковым механизмом*», переключающим описательное перечисление выброшенных после смерти хозяйки вещей на эмоциональную реакцию рассказчицы, подразумевающую совпадение с реакцией читателя и его внутренний протест против «*поругания*» прошлого героини и ее самой, в конечном итоге, *поругания мира другого человека*.

В финальном абзаце в одну артему стягиваются семантические токи всех вышеперечисленных приемов:

Что мне со всем этим делать? Повернуться и уйти. *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 [5, с. 33].

Этой артемой является слово *мираж*, реализующее оба свои значения: прямое и переносное, которые вступают в отношения энантиосемии, внутренней антонимии, так как мираж – это, с одной стороны, реальное оптическое явление, с другой стороны, – 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 лексическая перекличка с фрагментом в начале текста, в котором рассказчица и читатель обрели особое зрение: там была «*тающая башенка*» [5, с. 23], здесь милая Шура по мере удаления от нас «*тает и растворяется*» [5, с. 33].

Как представляется, именно многократное разрушение 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 обладает не наивной для современного человека романтической природой, а утверждается, в конечном счете, через процесс письма и чтения, так как художественный текст – это место, где происходит взаимодействие двух хронотопов: контакт реальности читателя и иной реальности, *реально* существующей, но оживающей только в процессе чтения.

Таким образом, в рассказе «Милая Шура» художественный хронотоп обладает структурой, внутри которой может быть выделено несколько пространственно-временных пластов. На уровне речевой художественной формы сложноорганизованная структура художественного хронотопа создается при помощи элементарных лингвопоэтических приемов: использование метафор и метонимических моделей, выстраивание ряда однородных членов, одновременной актуализации нескольких лексических значений артемы (в пределе вступающих в отношения энантиосемии), смены повествовательного модуса, употребления форм настоящего времени по отношению к событиям, произошедшим в прошлом и т.д. Лингвопоэтические приемы функционально объединяются внутри более абстрактных художественных приемов: синхронизация времен, наделение прошлого характером процессуальности, проницаемость границ бытового / текстового пространства для взгляда или для слова, фрагментарность текстовой структуры, введение художественных образов-медиумов, обращение рассказчицы к герою/к читателю, находящимся вне основного хронотопа. Возникающая многослойная и проницаемая структура художественного хронотопа позволяет включить на правах одного из пространственно-временных пластов хронотоп читателя, реализуя таким образом сложнейшие авторские интенции, отражающие рефлексию автора над актуальнейшей для культуры XX-XXI веков темой *письма и творчества*.

Литература:

1. Бабенко Н.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. – СПб., 2007.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
3. Климовская Г.И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Теоретический и методологический очерк лингвопоэтики. – Томск, 2009.
4. Липгарт А.А. Основы лингвопоэтики: Уч. пособие. – М., 2007.
5. Толстая Т.Н. Милая Шура // Татьяна Толстая. Не кысь. – М.: Эксмо, 2007.