

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Т.А. Гридина

ОЦЕНОЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: (НА МАТЕРИАЛЕ РАНИХ РАССКАЗОВ Т. ТОЛСТОЙ)

Анализ художественного текста (далее – ХТ) как сложного многомерного феномена допускает разные подходы. Одним из аспектов такого анализа является «считывание» лингвокреативных (нестандартных) кодов ХТ в русле интерпретационных интенций автора. К креативным кодам художественного текста, безусловно, относится языковая игра, основная стратегия которой направлена на деавтоматизацию речемыслительных ассоциативных стереотипов (Гридина 1996). В этом смысле языковая игра предстает как производное от ассоциативного потенциала языковых форм и значений и их новой интерпретационной обработки в дискурсивных практиках homo sapiens («человека творящего»). Способствуя «обновлению» языкового стандарта в целом, языковая игра, несомненно, проявляет и особенности индивидуальной «самопрезентации» личности в разных сферах и формах ее речевого творчества.

В литературно-художественном дискурсе ярко обнаруживают себя аллюзивный, имитативный и образно-эвристический принципы языковой игры (Гридина 2008).

Имитативный принцип языковой игры акцентирует внимание на самом прототипе, высвечивая его текстовую интерпретационную значимость. Двумя основными формами имитации являются *подражание* (воспроизведение отличительных особенностей речевого поведения говорящих с учетом их социального, возрастного, профессионального, гендерного статуса) и *стилизация*, которые преломляют (оценочно заостряют, укрупняют, часто утрируют, пародируют) черты изображаемого в свете авторского художественного взгляда на объект (при этом сам прототип остается вполне опознаваемым). Имитативная техника актуализации некоего вербального кода в литературно-художественном дискурсе используется в частности для речевого портретирования, проявляющего психологические черты личности литературных героев; для создания авторской «речевой маски»; является способом трансляции определенного типа авторского художественного мышления.

Аллюзивный принцип языковой игры определяет развитие ее ассоциативной стратегии через отсылку к прецедентным феноменам, актуальным для выражения авторского замысла. Интерпретационный вектор аллюзивной игры определяет новые ракурсы восприятия прецедентной символической, создавая и поддерживая смысловую многомерность художественного произведения.

Образно-эвристический принцип языковой игры обнажает саму «технику» создания эстетически нагруженной формы ХТ, побуждая читателя к лин-

гворефлексии как необходимому условию считывания авторской мысли (идеи).

Перечисленные принципы моделирования художественной действительности составляют ярко выраженный элемент идиостиля ранних рассказов Т.Н. Толстой (см.: Толстая: 2007), хотя применяемая ею техника языковой игры отнюдь не демонстративна (лишена ярких внешних маркеров). Разные формы игровой интерпретации выступают здесь как органичный элемент внутреннего авторского монолога-воспоминания.

Сами названия рассказов нередко имеют аллюзивный характер, транслирующий символику разных культурных прецедентов применительно к раскрываемой теме: «*Любишь – не любишь*» (ср. *любит – не любит* как знак ситуации гадания на цветке о взаимности чувств), «*На золотом крыльце сидели*», «*Вышел месяц из тумана...*» («считалочный» игровой код, ассоциируемый с миром детства), «*Пламень небесный*», «*Поэт и муза*» (тема вдохновения и возвышенных чувств, из классического поэтического дискурса), «*Спи спокойно, сынок*» (тема смерти, памяти) и др. Такие аллюзии прочитываются как в перспективной (предтекстовой), так и в ретроспективной (посттекстовой) проекции. Так, в рассказе «*Йорик*» уже на уровне восприятия названия аллюзия на фразу *Увы, бедный Йорик!* (В. Шекспир. Гамлет. Акт V. Сцена I. *Кладбище*) считывается как сигнал прецедентного смысла памяти об ушедших, скоротечности жизни и неизбежности ее неутешительного итога. Эта аллюзия развивается в шутивно-ностальгической тональности при помощи «морбиальных метафор» в сочетании с «одушевленными» образами сохранившихся в памяти рассказчика «реалий» детства: *На подоконнике моего детства стояла круглая жестянка пыльного цвета... Жестянка служила братской могилой для всех одиноких пуговиц...* (так начинается рассказ)... *в ней шла своя маленькая, сварливая жизнь. Помимо пуговиц, в жестянке водились старожилы: скажем, набор игл от ножной машинки «Зингер»...*

«*Маленькие трупики вещей*», которые хранят все прикосновения к ним и память об ушедших, – связующее звено между прошлым и настоящим. Такова, к примеру, лежавшая в жестянке никому не нужная «мутно-костяная пластинка», принятая за «китовый ус» и достроенная детским воображением до образа кита: *Сразу представился чудо-юдо, рыба-кит, гладко-черная гора в сером, серебристо-медленном море-океане. Посреди – фонтан, как в Петродворце, – бьет пенной водой на обе стороны...*

Этот же китовый ус связан и с воспоминаниями о бабушке, которая вшила его когда-то в корсет мод-

ной планшетки и <носила> под грудью, или на талии *осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты ...* стройная и маленькая, декадентская Афродита ..., *шурша шелками и дыша французскими духами и модными норвежскими туманами...*

Фольклорные (*чудо-юдо рыба-кит*) и легко узнаваемые литературные реминисценции (блоковский «*Дыша духами и туманами ...*») обыгрываются в ситуативном ключе, передавая и реальную атмосферу описываемого времени, и детские фантазии, и овеванный романтическим ореолом образ молодой бабушки. И вот уже в финале полно разворачивается смысл аллюзии, заданной в названии рассказа: мысли о судьбе того самого кита, образ которого когда-то был порожден простой костью пластинкой из жестянки, приобретают символическое звучание: *Наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую, – нет, нет, долгую жизнь, она длится и посейчас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать, вылавливать и отпускать молчаливые, чудесные черепки времени. Зажать в кулаке частичку Йорика, молочную и прохладную, – и сердце молодеет, стучит и рвется, и кавалер барышню хочет украсть, и вода бьет фонтаном на все стороны моря, и мир вращается, крутится, вертится, хочет упасть, и стоит на трех китах, и срывается с них в головокружительные бездны времени.*

Таким образом, в текстовой авторской проекции аллюзивно заданная названием тема получает новый акцент – памяти как точке отсчета в понимании истинных ценностей человеческого бытия (способности ощущать связь с прошлым каждый раз как новое переживание красоты и смысла жизни).

Аллюзивный принцип в игровой палитре Т.Н. Толстой органично сочетается с имитативным (особенно в тех случаях, когда с помощью этих принципов моделируется образ детского мировосприятия).

Так, в рассказе «Любишь – не любишь» воспоминания о детстве сопряжены с образом домашней воспитательницы *Марьиванны*. Заданный в названии рассказа мотив любви-нелюбви (в отношениях между детьми и взрослыми) раскрывается через призму детского восприятия и систему ценностей ребенка.

Пружиной (отправной точкой) детских воспоминаний о *Марьиванне* является когда-то испытанная детская «ненависть» к ней, сменившей любимую первую няню Грушу: *...Маленькая, тучная, с одышкой, Марьиванна ненавидит нас, а мы ее... Марьиванна гуляет с нами каждый день по четыре часа, читает нам книжки и пытается разговаривать по-французски – для этого, в общем-то ее и пригласили. Потому что наша собственная, дорогая, любимая няня Груша, которая живет с нами, никаких иностранных языков не знает, на улице давно уже не выходит, и двигается с трудом. Пушкин тоже ее очень любил и писал про нее: «Голубка дряхлая моя!» А про Марьиванну он ничего не сочинил. А если бы сочинил, то так: «Свинюшка толстая моя!»*

Сама наивная логика рассуждений (если свою няню Пушкин называет «*голубка дряхлая моя*», то это, конечно, он пишет о любимой детьми *старенькой* няне Груше), а также типичная для детей манера «передельвать» стихи в «дразнилки» («*свинюшка толстая моя*») передают особенности сознания ребенка, зачастую категоричного в своих оценках (исходящего из своей точки отсчета в разграничении хорошего и плохого). Образ *Марьиванны* высвечивают и представленные в шутливо-имитационном игровом ключе детские суждения: все, услышанное детьми от ненавистной воспитательницы, подвергается критическому анализу; «высокопарные» выражения (это, кстати, одна из негативных характеристик *Марьиванны*, изъясняющейся на «непонятном» языке) трактуются с характерным для детского сознания «буквализмом»: *Марьиванна только и говорит про своего дядю. ... Что он повесился от болезни мочевого пузыря! А еще до этого его переехало колесом фортуны! Потому что он запутался в долгах* и неправильно переходил улицу.

Ярко выраженной имитационно-оценочной направленностью изображения поведенческих стереотипов, заимствуемых детьми от взрослых, характеризуется эпизод об отношениях между *Марьиванной* и ее бывшей воспитанницей, перечисление достоинств последней (услышанных из уст *Марьиванны*) являет собой своеобразный набор правил хорошего поведения: *И вот что удивительно – просто невозможно поверить, – Марьиванна тоже была любимой няней у одной уже выросшей девочки! Эту девочку Катю Марьиванна вспоминает каждый день. Она не высовывала язык, не ковыряла в носу, доедала все до конца и целовала Марьиванну – не нормальная!*

Придумывая рассказы про *Марьиванну* и послушную Катю, дети доводят саму идею до абсурда. Сопrotивление «кодексу послушания» принимает вид издевки над Катей, которая с готовностью исполняет все воображаемые детьми «прихоти» злодейки *Марьиванны*. Формулы «вежливости» и «комплиментарности», которыми обмениваются *Марьиванна* и Катя в этих вымышленных диалогах, явно не соответствуют содержанию ситуации (*Марьиванна* под видом деликатеса предлагает Кате съесть червяков, лягушек и т.п., что якобы доставляет удовольствие и самой Кате, непонятно за что обожающей *Марьиванну*): *– Доешь червяков до конца, дорогая Катюша! – С удовольствием, ненаглядная Марьиванна! – Скушай маринованную лягушечку, деточка! – Я уже скушала! Положите мне еще пюре из дохлых мышей, пожалуйста!..*

Подобное речетворчество отражает органичное существование ребенка в придуманном (вымышленном) мире, где жизненные ситуации «разыгрываются» по его собственному сценарию.

Используя приемы косвенной и прямой «цитации» детской речи, Т.Н. Толстая делает акцент на ее импровизационной стороне, что создает возможность представления детских эвристик в свете их сюжетно обусловленной психологической мотивации. В этом плане показателен рассказ «Ночь», раскрывающий перед читателем сложный внутренний

мир уже взрослого героя сквозь призму его воспоминаний о детстве. Одним из самых ярких впечатлений оказывается для Алексея Петровича когда-то испытанное им (тогда еще совсем ребёнком) ощущение магии «бегущих» поэтических строк – стихов Пушкина.

Вечерами Мамочка садится в просторное кресло, спускает на нос очки и густо читает: Бура мглою небо кроет, Вихри снежные крутя...

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

***Бурим, глюю, небак, роет.
Вихрь, нежны, екру, тя!
Токаг, зверя, наза, воет,
Тоза, плачет, кагни, тя!...***

Для маленького Алексея Петровича этот текст наполнен таинственным смыслом «творимых» его собственным «слухом» слов, которые, сливаясь воедино, вместе с тем абсолютно точно воспроизводят ритмический и фонетический облик стиха. Изображение «внутреннего плана» восприятия поэтической речи ребенком, открывающим для себя волшебство слова, оказывается сюжетно значимым для понимания психологической подоплеку описываемой жизненной «драмы» героя: это конфликт между переполняющей его творческой энергией, своим миром – «в голове, где все можно», и внешней несвободой, страхом перед непонятным и страшным – «дурным и неправильным» миром снаружи, в котором единственная опора – Мамочка: – *Ах, Мамочка, путеводная звезда! Золотая! Все ты устроишь, мудрая, распутаешь все клубки. Все закоулки, все лабиринты непонятного, непроходимого мира обрушишь мощной рукой, сметешь переборки – вот ровная утрамбованная площадка! Смело делай еще один шаг! А дальше – снова бурелом.*

Есть еще одно спасение – творчество, мечта стать писателем – как Пушкин: *Пушкин писатель? Я тоже буду писателем ... возьму бумагу и карандаш – и буду писать...* Эта комически обыгрываемая Т.Н. Толстой деталь (наивный «реализм» детского сознания, буквализм понимания слова и стоящей за ним ситуации: стоит только начать писать на бумаге, чтобы стать писателем; ср. пример из живой детской речи: *Я буквы писать умею, я теперь писатель*) становится маркером трагического несовпадения желаемого и действительного в жизни Алексея Петровича.

Однажды, увлеченный нестерпимым стремлением узнать, что «скрыто» от него стенами его тесной комнаты, герой делает отчаянный шаг в неизвестность, в ночь. Но внезапно обретенная «свобода» лишь пугает, ошеломляет его – мир людей груб и жесток. *Назад, к Мамочке ... И писать, писать о чем-то самом главном, открывшемся ему в страшный момент развенчания иллюзий ... И вот уже укутанный Мамочкиным пледом, Алексей Петрович берет бумагу, карандаш и, пытаясь выразить переполняющие его чувства, лихорадочно пишет...* Но на листе лишь одно-единственное, многократно повторенное слово: «Ночь». И в этом тупиковом фина-

ле есть символическая «перекличка» с завораживающей фонетической круговертью «бегущих взад и вперед поэтических строк», несущих в себе непостижимую тайну творчества и внутренней гармонии.

В рассмотренных рассказах перечисленные принципы языковой игры высвечивают систему детских оценок и ценностей как совершенно особый (не подчиняющийся законам тривиальной «взрослой» логики) взгляд на мир.

В рамках даже одного рассказа Т.Н. Толстая умеет создать разные интерпретационные ракурсы восприятия происходящего и характеристики самого персонажа. Это определяет и характер игровых акцентов в обрисовке соответствующей оценочной пластики образа. Так, героиня рассказа «Соня», наивная и добродушная, недалекая (все понимающая буквально) становится объектом постоянного подтрунивания со стороны принявших ее в свой круг интеллигентов, которые, тем не менее, с удовольствием пользуются ее разнообразными «талантами»: *Соня хорошо готовила. Торты накручивала великолепные. Потом вот эту, знаете, требуху, почки, вымя, мозги – их так легко испортить, а у нее выходило – пальчики оближешь. Так что это всегда поручалось ей. Вкусно и давало повод для шуток. Лев Адольфович, вытягивая губы, кричал через стол: «Сонечка, ваше вымя меня сегодня просто потрясает!» – и она радостно кивала в ответ. А Ада сладким голосом говорила: «А я вот в восторге от ваших бараньих мозгов». – «Это телячьи», – не понимала Соня, улыбаясь. И все радовались: ну не прелесть ли?!*

В рамках приведенного фрагмента языковая игра развивается по принципу ассоциативной провокации (Гридина 1996), основанной в данном случае на столкновении буквального и переносного смысла реплик (с расчетом на то, что именно переносный смысл не будет «воспринят» адресатом – Соней, которая все принимает за чистую монету; это дает «шутникам» осознание интеллектуального превосходства над ней и удовлетворенность собственным остроумием). Шутки эти, не такие уж безобидные (с элементом издевки), выливаются в жестокий розыгрыш, неожиданно для окружающих ставший смыслом всей жизни «простодушной» Сони (давший ей, некрасивой и нескладной, ощущение того, что она любима и любит сама).

И вот надо же – жизнь устраивает такие штуки! – счастьем этим она была всецело обязана этой змее Аде Адольфовне. ...Они собрались большой компанией ...– и разработали уморительный план (поскольку идея была Адина, Лев назвал его «адским планчиком»)... Ада была в своей лучшей форме ...все смотрели ей в рот. Аде было даже неудобно, что у нее столько поклонников, а у Сони – ни одного. (Ой, умора! У Сони – поклонники?!) И она предпочла придумать для бедняжки загадочного воздыхателя, безумно влюбленного, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться. Фантом был немедленно создан, наречен Николаем, обременен женой и тремя детьми, поселен для перелиски в квартире Адиноного отца...(в расчете на то,

что совестливая Соня никогда «не возьмется разрушить семью», да к тому же «Соня – дура, в том-то и вся штука»).

Ассоциативное обыгрывание («выводимость») связи имени *Ада* и *ад* содержит намек на то, что *адский планчик* греховен, несмотря на то, что задуманный розыгрыш Сони осуществлен якобы из чувства сострадания к «бедняжке» (ср.: *муки ада*, уготованные грешникам, а также выражение *благими намерениями дорога в ад вымощена*). Роман в письмах развивается по всем правилам «любовного» эпистолярного стиля (обыгрываются его штампы, искусно смоделированные и абсолютно серьезно воспринимаемые героиней). Фантомный Николай, по замыслу Ады, в соответствии с законами жанра признается Соне в страстной любви с первого взгляда (сам процесс создания первого письма сопровождается ироническими репликами относительно способности Сони адекватно понять условный язык послания): *Вот, он же ей ясно пишет, – Николай то есть, – дорогая, ваш незабываемый облик навеки отпечатался в моем израненном сердце (не надо «израненном», а то она поймет буквально, что инвалид) ... Пусть он видел ее, допустим, в филармонии, любовался ее тонким профилем (тут Валериан просто свалился с дивана от хохота)... Жить было весело...*

Данный «сюжет» порождает самостоятельный, построенный в пародийном ключе, игровой текст в тексте. Контраст между реальными чертами внешности героини и ее обликом в глазах «влюбленного Николая» становится для инициаторов переписки источником все более изощренных языковых «экспериментов».

Переписка была бурной с обеих сторон. Соня, дура, клюнула сразу. Влюбилась так, что просто оттаскивай. Пришлось слегка сдерживать ее пыл: Николай писал примерно одно письмо в месяц, притормаживая Соню с ее разбушевавшимся купидоном. Николай изоцрялся в стихах ... Там были просто перлы, кто понимает. – Николай сравнивал Соню с лилией, лианой и газелью, себя – с соловьем и джейраном, причем одновременно. Ада писала обций текст и осуществляла общее руководство, останавливая своих разрезвившихся приятелей, дававших советы Валериану: «Ты напиши ей, что она – гну. В смысле антилопа. Моя божественная гну, я без тебя пойду ко дну!» Нет, Ада была на высоте: трепетала Николаевой нежностью и разверзала глубины его одинокого мятущегося духа, настаивала на необходимости сохранять платоническую чистоту отношений и в то же время подпускать намеки на разрушительную страсть, время коей еще почему-то не пришло.

Потом «затяя начала надоедать», превратившись в обузу для Ады, но оставаясь серьезной «реальностью» для Сони. Эта ситуация преподносится в трагикомическом (оценочно-дискредитирующем) игровом ключе – с использованием приема передачи

мыслей персонажа в форме несобственно прямой речи. Иронические метафоры и сравнения (их подчеркнутая высокопарность, гиперболизированность в сочетании со словечками сниженного разговорного регистра) высвечивают абсурдность происходящего и «отзеркаливают» внутреннее состояние героини, ставшей заложницей взятой на себя роли и тяготящейся ею: *Весь мыслимый урожай смеха был уже собран, проклятый Николай каторжным ядром пугался под ногами, но бросить Соню одну, на дороге,... без возлюбленного, было бы бесчеловечно. ... И Ада мужественно, урюмо, одна несла свое эпистолярное бремя, с ненавистью выпекая, как автомат, ежемесячные горячие почтовые поцелуи. Она уже сама стала немного Николаем, и порой в зеркале ей мерещились усы на смугло-розовом личике. И две женщины на двух концах Ленинграда, одна со злобой, другая с любовью, строчили друг другу письма о том, чего никогда не существовало.*

Начавшаяся война и блокада приближают неминуемую развязку.

... Ада написала Соне прощальное Николаево письмо. Она писала, что все ложь, что она всех ненавидит, что Соня – старая дура и лошадь, что ничего не было, и что будьте вы все прокляты. Ни Аде, ни Николаю дальше жить не хотелось.

Спасение от голодной смерти и холода приходит к Аде в лице Сони, сердцем почувствовавшей, что Николай в беде и кинувшейся на помощь «своему единственному» по указанному в письмах адресу с последней «баночкой довоенного томатного сока, сбереженной для такого вот смертного случая»:

Николай (Ада) лежал под горой пальто, в ушанке, с черным страшным лицом, с запекшимися губами, но гладко выбритый (отметим эту единственную комически подчеркнутую деталь. – Т.Г.). Соня опустилась на колени, прижалась глазами к его отекией руке со сбитыми ногтями и немножко поплакала. Потом она напоила его соком с ложечки, подбросила книг в печку, благословила свою счастливую судьбу и ушла с ведром за водой, чтоб больше никогда не вернуться. Бомбили в тот день сильно.

Финал все расставляет на свои места, обнажая смысл истинных и ложных ценностей человеческой жизни.

Таким образом, языковая игра задает собственный код интерпретации смысла текста, акцентируя систему важных для автора оценок и ценностей и отражая проекцию его образа мира в создаваемой художественной «реальности».

Литература:

Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество: Монография / Урал. гос. пед.ун-т. – Екатеринбург, 1996. – 214 с.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте: Монография / Урал. гос. пед.ун-т. – Екатеринбург, 2008. – 165 с.

Толстая Т.Н. Ночь. – М., 2007.