



Ивашкевиче: «Не литература, не слово, а музыка лучше всего выражает духовность человека и позволяет ему найти общий язык с Богом» [3, s. 254] (пер. мой. — И. М.).

### Список литературы

1. Мальков М. П. Музыкальные аспекты творчества Ярослава Ивашкевича // Максим Павлович Мальков : [персональный сайт]. URL: [http://nataliamalkova61.narod.ru/index/muzykalnye\\_aspekty\\_tvorchestva\\_jaroslava...](http://nataliamalkova61.narod.ru/index/muzykalnye_aspekty_tvorchestva_jaroslava...) (дата обращения: 07.04.2016).
2. Iwaszkiewicz J. Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne. Warszawa, 2010.
3. Mitzner P. Na progu. Warszawa, 2003.
4. Radziwon M. Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie. Warszawa, 2012.

68

### Об авторе

Иоанна Мяновска — д-р филол. наук, проф., Университет им. Казимира Великого в Быдгоще, Польша.

E-mail: miano@wp.pl

### About the author

Prof. Joanna Mianowska, Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz, Poland.

E-mail: miano@wp.pl

УДК 811.161.1:821.161.1

## Н. Г. Бабенко

### ЛИНГВОПОЭТИКА «ЛЕГКИХ МИРОВ» ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

*Рассматриваются художественные стратегии изображения персональных возможных миров — «легких миров», творцами которых являются литературные герои произведений Татьяны Толстой, а именно: лингвопоэтика коммуникативных неудач (в рассказе «Петерс»), «кинематографическая» лингвопоэтика (в рассказе «Река Оккервиль»), лингвопоэтика инсайта (в рассказе «Ночь»), лингвопоэтика дейксиса и подобия (в повести «Легкие миры»). Выявляется направленность этих стратегий на выражение концептуальных текстовых смыслов.*

*The article considers artistic strategies of creating personal worlds of fictional characters in the works of Tatyana Tolstaya. These strategies include lingvopoetics of communication failures ("Peters"), "cinematic" lingvopoetics ("The River Okkervil") lingvopoetics of insight ("Night"), lingvopoetics of deixis and the similarity (the novel "Light worlds"). The article analyses the way these strategies affect the formation of conceptual textual meanings.*

**Ключевые слова:** художественный текст, лингвопоэтика, возможный мир, текстообразующая функция.

**Key words:** fiction text, lingvopoetics, possible world, text-forming function.



Как известно, в художественном тексте находит свое выражение авторское видение реального мира, создается некий вымышленный мир, при восприятии которого осуществляется референция не к объективной действительности, а к фиктивному универсуму. В рабочем порядке назовем его условно-реальным миром (УРМ) художественного текста. Избранные персонажи литературного УРМ, в свою очередь (согласно авторской интенции), могут быть творцами возможных миров (ВМ) другого порядка — персональных, личных возможных, рожденных мечтой, фантазией, видениями, снами, болезнью, откровением творческого инсайта.

Представление в художественном тексте ВМ, творимого персонажем, предполагает вербализацию таких аспектов, как: 1) мотивация создания ВМ героем, стимул к этому типу интеллектуально-чувственной деятельности; 2) способ входа в этот мир и его чувственное восприятие; 3) наличие персонажей в ВМ; 3) хронологические характеристики ВМ; 4) плоды-последствия творения ВМ; 5) неизбежное соотношение, соприкосновение, столкновение УРМ и индивидуальных возможных миров героев, обладающее мощными смысло- и текстопорождающими потенциями, что в полной мере подтверждается художественной практикой Татьяны Толстой.

В 2013 г. писательница дала родовое наименование персональным возможным мирам — назвала их *легкими мирами*. Очевидно, что это сочетание слов следует признать необычным, индивидуально-авторским, поскольку прилагательное *легкий* в данном употреблении не репрезентирует ни один из своих языковых, словарных лексико-семантических вариантов: «1. Незначительный по весу. 2. Ловкий, изящный, быстрый (о походке, движении). 3. Простой для усвоения, доступный пониманию. 4. Незначительный, небольшой, слабый. 5. Поверхностный, неглубокий, несерьезный. 6. Покладистый, уживчивый. 7. Без тяжелого вооружения, подвижный» [1, с. 225 — 226].

Попробуем выйти на ситуативное, контекстуально обусловленное, в известной мере связанное значение словосочетания *легкие миры*, обратившись к рассмотрению конкретных манифестаций этих самых миров в произведениях Толстой различных годов написания. Первое свидетельство семантического «вызревания» номинации *легкие миры* в художественной практике Толстой следует отнести к 90-м гг. прошлого века: в рассказе «Петерс» [2] писательница прибегла к игровому приему характеристики главного героя. Петерс, будучи ребенком, наивно и в то же время образно воспринял слова взрослых о подругах его отца: мальчик буквально понял фразу «женщины легкого поведения» («женщина, вступающая в случайные, непродолжительные связи с мужчинами» [1, с. 226]), решив, что речь идет о легких, воздушных женщинах, умеющих летать, и тем самым будто сделал заявку на первый воздушный замок своей незадавшейся жизни:

Мамаша Петерса — бабушкина дочь — сбежала в теплые края с негодяем, папаша проводил время с *женщинами легкого поведения*<sup>1</sup> и сыном не

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш. — Н. Б.



интересовался; слушая разговоры взрослых, Петерс представлял себе него-  
дья — негром под банановой пальмой, папашиних женщин голубыми и воз-  
душными, легкими, как весенние облачка... [2, с. 285].

Запомним: воображаемый мир маленького Петерса — небесный, воздушный, в нем люди способны к полету, умеют воспарять:

Вечером, взяв в постель плошевого зайца, он рассказывал ему про свою будущую жизнь — как он будет гулять, когда захочет, дружить со всеми детьми, как приедут к нему в гости мама с негодяем и привезут сладких фруктов, как папины легкие женщины будут летать с ним по воздуху наяву, словно во сне. Заяц верил [2, с. 286].

70

Взрослый Петерс, жаждущий любви, предпринимает не одну попытку «проектирования» легкого мира мечты об успешной любовной коммуникации с гипотетической партнершей то с роскошной женщиной:

А так представить себе — вот он заводит роман с роскошной женщиной. Пока она там то да се, он читает ей вслух Шиллера. В оригинале. Или Гельдерлина. Она ничего, конечно, не понимает и понимать не может, но неважно; важно, как он читает — вдохновенно, с переливами в голосе? <...> Вот он читает. «Оставьте же книгу», — говорит она. И лобзания, и слезы, и заря, заря? А линзы жмут. Он будет моргать, и жмуриться, и ласкать пальцами в глаза? Она подождет-подождет и скажет: «Да отковыряйте же вы эти стекляшки, гос-споди!» Встанет и дверь хлопнет [2, с. 289],

то с милой блондинкой:

Нет. Лучше так. Милая, тихая блондинка. Она склонила головку к нему на плечо. Он читает вслух Гельдерлина. Можно Шиллера. Темные дубравы, ундины? Читает, читает, уже язык пересох. Она зевнет и скажет: «Гос-споди, сколько можно эту скучищу слушать!» Нет, тоже не годится [Там же].

Мечты Петерса «прикреплены» к пространству УРМ: место воображаемых сеансов страсти — комната Петерса, его диван. Время любовных грез ограничено началом «приворотного» чтения и моментом вторжения грубой реальности в мечту о любви.

Каждый раз легкий мир рушится, не успев развернуться и расцвести эмоциями и прочей лексикой любовной тематики, именно агрессией текстовой реальности, где Петерсу отказано и в мужской стати, и в навыках мужского поведения, и в познании немецкого языка, который некоторое время кажется ему привораживающим заклинанием, тайноречьем, пропуском в счастливую жизнь. Назовем лингвопоэтику легких миров Петерса лингвопоэтикой коммуникативных неудач.

Модальность желания (*я хочу*) рождает в Петерсе решимость изменить свою жизнь, и он выстраивает свой сценарий преодоления, прорыва, победы над злой судьбой:

Но я напрягусь, я победу. Он вышел прочь — под ледяные брызги, под морозную хлещущую воду. Победю. Побежду. Побежу. Стисну зубы и пойду напролом. И выучу, выучу этот проклятый язык [2, с. 302].



Эта малая кульминация рассказа разрешается посредством употребления грамматически аномальных форм — личных форм 1-го лица единственного числа будущего совершенного времени от глагола *победить*. Петерс пытается заполнить нормативно пустую клеточку в личной (шире — временной) парадигме глагола *победить*, перебирая виртуальные фонематические варианты. При этом имплицитно возникает семантическое приращение невозможности, недостижимости победы Петерса, порожденное отверженностью, ущербностью грамматических форм. Читатель понимает: нет нормативной формы 1-го лица единственного числа простого будущего времени — не будет и самого действия *победить*. Дефектность парадигмы глагола становится экспликатором дефектности поведенческой практики Петерса. Нелепость форм *победю, побежду, побезу* условна, дискредитация их также несправедлива, как и жизнь несправедлива к герою.

Итак, если в рассказе «Петерс» прием «руинирования» любовных сценариев героя работает на формирование концептуальных смыслов в союзе с другими грамматическими и лексическими средствами (например, лексикой старости, допотопности мира детства Петерса), то в рассказе «Река Оккервиль» [3] созидание *легкого мира* становится сквозным, основным принципом текстопостроения. Для героя рассказа мотивом творения легкого мира стало страстное восхищение меломана, коллекционера и мужчины божественно прекрасным, чувственным, завораживающим голосом Веры Васильевны — певицы начала XX в. Сигнальные слова созидания легкого мира предваряют его описание: «...не видя, не зная дальней этой речки (Оккервиля. — Н.Б.), можно было вообразить себе все, что угодно...» [3, с. 411]

Лингвопоэтику творения ВМ в рассказе «Река Оккервиль» можно назвать кинематографической. Творец-режиссер постановки легкого мира будто подбирает натуру для съемки, привлекает массовку, затем отказывается от этого варианта:

...мысленно обсадить ее берега длинноволосыми ивами, расставить крутоверхие домики, пустить неторопливых жителей, может быть, в немецких колпаках, в полосатых чулках... [3, с. 411].

...а лучше замостить брусчаткой оккервильские набережные, реку наполнить чистой серой водой, навести мосты с башенками и цепями... [3, с. 412].

Герой рассказа меняет декорации, режиссирует проход главной и единственной героини:

Туман подан, Вера Васильевна проходит, постукивая круглыми каблукками, весь специально подготовленный, удерживаемый симеоновским воображением мощный отрезок, вот и границы декорации, у режиссера кончились средства, он обессилен, и, усталый, он распускает актеров... [3, с. 412].



Симеонов работает над стилизованным костюмным портретом героини («...и пусть идет она, натягивая длинную перчатку, по брусчатой мостовой, узко ставя ноги, узко переступая черными тупоносными туфлями с круглыми, как яблоко, каблуками, в маленькой круглой шляпке с вуалькой...» [3, с. 412]), думает над световым и климатическим решением сцены («...и пусть идет она... сквозь притихшую морось петербургского утра, и туман по такому случаю подать *голубой*» [3, с. 412]). И все его творческие поиски и решения отсылают читателя ко времени и стилистике черно-белого кино: светло-серая речная вода, серые дома, особая серость брусчатой мостовой, черные туфли героини и минус-прием неупоминания цвета одежды Веры Васильевны. Только туман – голубой. Почему? Откуда? Очевидно, от голубой мечты – неотвязной и несбыточной.

Картина представляется герою не только черно-белой, но и немой: происходящее сопровождается (точнее – стимулируется) музыкальным сопровождением – «закадровым» пением Веры Васильевны. Оттуда же – из ее романсов – доносятся и *больной запах хризантем*, и слова любви. Постановочный легкий мир ограничен не только пространственно – набережными вымышленного Оккервиля, но и темпорально – временем звучания старой пластинки с записью романсов в исполнении любимой певицы героя. Разрушает ВМ мечты соприкосновение с УРМ (эпизодически – преследующая Симеонова земная женщина Тамара со своими котлетами, тотально – Вера Васильевна, оказавшаяся живой, дородной, рыхлой и убийственно пошлой усатой чревоугодницей):

...толстая чернобровая старуха толкнула, уронила бледную тень с покатыми плечами, наступила, раздавив, на шляпку с вуалькой, хрустнуло под ногами, покатались в разные стороны круглые старинные каблуки, Вера Васильевна крикнула через стол: «Грибков передайте!», – и Симеонов передал, и она поела грибков [3, с. 422].

Лингвопоэтика инсайта представлена в рассказе «Ночь» [4], умственно неполноценный герой которого, столкнувшись с пугающей странностью, непостижимостью и жестокостью мира «здоровых», испытал потрясение, ставшее мощным посылом к творчеству: на пространстве чистого листа творческим усилием измененного сознания появляется концептуальный тотально именной текст, который способен спровоцировать бесчисленное количество интерпретаций мыслящих здраво читателей:

Белая бумага, острый карандаш. Скорей, скорей, пока не забыл! Он все знает, он понял мир, понял Правила, постиг тайную связь событий, постиг законы сцепления миллионов обрывков разрозненных вещей! Молния озаряет мозг Алексея Петровича! Он беспокоится, ворчит, хватается лист, отодвигает локтем стаканы, и, сам изумленный своим радостным обновлением, торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: «Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь» [4, с. 157].



Если во внезапно открывшемся легком мире вдохновения, творчества герой рассказа «Ночь» одинок и никем не понят, то в повести «Легкие миры» [5] беседа двух персонажей (преподавателя колледжа и ее ученика) происходит в легком мире сверхуспешного творческого общения. Коммуникативное единение зрелого и начинающего художников слова выражено посредством лингвопоэтики дейксиса, которая обеспечивает эффект не просто *одного языка* («Мы говорили на одном языке» [5, с. 165]), но языка тайного, недоступного читателю, как и сам обсуждаемый рассказ — первый литературный опыт талантливого ученика:

— А если вот *тут* подцепить и тянуть *отсюда*? — осторожно спросила я и показала пальцем. Он посмотрел.

— Можно, — отозвался он, подумав, — но ведь *тогда* провиснет *вот это*? — и тоже показал.

— Да... Но если подложить *сюда* немного — *ля-ля, ля-ля*, строчки четыре, не больше, а начало просто отстричь? — я не верила, просто не верила, что это происходит.

— Ага, и *вот так вот* заплести! — засмеялся он. — Понял, понял! Можно! Тогда я *вот тут* утяжело.

И потыкал пальцем в бумагу, утяжеляя.

— И вот эту фразу я бы убрала... или передвинула. Она розоватая, а тут, в общем, дымно.

— Нет, она мне нужна. А вот я ее в тень. И, и, и... добавлю букву «джей», она графитовая [5, с. 167].

В повести «Легкие миры» Толстой реализована и лингвопоэтика подобия, эксплицирующая пограничье условно-реального рукотворного мира и легкого мира — нерукотворного мира природы:

Вы делали шаг — и выбирались из полутемного, узкого, низкого земного пенала на воздушную, висящую невысоко над землей веранду. И левая, и правая стены были стеклянными от пола до высокого потолка и выходили в зеленые сады, в которых порхали маленькие красные птички и что-то колыхалось, цвело и оплетало деревья.<...> За порогом была небольшая зеленая пропасть. А чуть дальше росла сосна, и в солнечной сетке под ней пробивались сквозь прошлогодние иголки и стояли, потупившись, ландыши.<...> И эта нелепая, чудесная постройка, обещавшая выход в легкие миры, застряла в здешнем, тяжелом и душном [5, с. 148].

Воздух, свет, цвет, растительная роскошь *зеленых садов* придают природному легкому миру Татьяны Толстой черты рая — вечно чаемого человеком горного мира, умопостигаемого мира утешения и воздаяния.

Итак, в поиске приемов изображения жизненно необходимых человеку легких миров Татьяна Толстая обращается к лингвопоэтике коммуникативных неудач (в рассказе «Петерс»), кинематографа (в рассказе «Река Оккервиль»), инсайта (в рассказе «Ночь»), дейксиса и подобия (в повести «Легкие миры»).



### Список литературы

1. *Словарь русского языка* : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1957. Т. 2.
2. Толстая Т. Петерс // Ночь: рассказы. М., 2001. С. 231 – 252.
3. Толстая Т. Река Оккервиль // Там же. С. 331 – 345.
4. Толстая Т. Ночь // Там же. С. 117 – 127.
5. Толстая Т. Н. Легкие миры. М., 2014.

### Об авторе

Бабенко Наталья Григорьевна – д-р филол. наук, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.

E-mail: NBabenko@kantiana.ru

### About the author

Prof. Natalya Babenko, Immanuel. Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.

E-mail: NBabenko@kantiana.ru