

На правах рукописи

Бакланова Елена Алексеевна

**СЛОВО И ИМПЛИЦИТНЫЙ СМЫСЛ В РАННИХ РАССКАЗАХ
В. В. НАБОКОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА «ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»)**

Специальность 10.02.01 – русский язык

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Томск – 2006

Работа выполнена в ГОУ ВПО
«Томский государственный педагогический университет»

Научный руководитель

доктор филологических наук,
профессор Болотнова Нина Сергеевна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук,
профессор Лысакова Ирина Павловна

кандидат филологических наук,
доцент Нестерова Наталья Георгиевна

Ведущая организация

Пермский государственный университет

Защита состоится «21» декабря 2006 года в ___ часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05 при Томском государственном университете по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Томского государственного университета.

Автореферат разослан «3» ноября 2006 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук
профессор

Захарова Л.А.

Диссертационное исследование посвящено анализу средств лексической репрезентации имплицитного смысла в раннем сборнике рассказов В.В. Набокова «Возвращение Чорба» в аспекте идиостиля.

Актуальность работы обусловлена тем, что она выполнена в русле нового направления функциональной стилистики (Кожина, 2002 и др.) – коммуникативной стилистики, рассматривающей текст как форму коммуникации и отражение поэтической картины мира автора. Анализ процессов функционирования языка требует учета экстралингвистических факторов, «принципов организации и механизмов развертывания текста, поскольку субъектом использования языка является человек, общество в процессе деятельности» (Кожина, 1994). Изучение текста как формы коммуникации дает возможность учитывать все элементы коммуникативной модели в их текстовом воплощении: адресата, адресанта, язык (код), референт (действительность), канал связи. Особое внимание в рамках данного направления уделяется факторам адресата и адресанта (автора), то есть текст анализируется как языковая репрезентация концептосферы автора и его идиостиля, как продукт его первичной коммуникативной деятельности и объект вторичной коммуникативной деятельности.

Среди основных качеств текста рассматривается коммуникативность (Сидоров, 1986; 1987); текст исследуется с точки зрения сопряжения деятельности коммуникантов, направленного на их оптимальный диалог, в организации которого проявляется идиостиль автора (Болотнова, 1997; 1998; 2000).

Выполненное в русле коммуникативной стилистики, данное диссертационное исследование опирается на когнитивно-смысловую, герменевтический и прагматический подходы к тексту. Это связано с тем, что когнитивной лингвистикой в числе прочих проблем изучается смысловая организация текста (Абдюкова, 2003; Баранов, 1990; Баранов, Добровольский, 1997; ван Дейк, 1989; Венедиктова, 2003; Демьянков, 1983; Кубрякова, 1994; 1996; Лейкина, 1982; Нефедова, 2003 и др.); в рамках филологической герменевтики текст интерпретируется (Богин, 1994; 1995; Щедровицкий, 1975); прагматикой рассматривается комплекс вопросов, связанных с автором, адресатом и их взаимодействием (Арутюнова, 1990; Демьянков, 1982; Добровольский, 1983; Кузнецов, 1991; Лазуткина, 1994; Серебренников, 1988; Черняк, 2006). Сближение коммуникативной стилистики с когнитивной лингвистикой обусловлено «актуальным для того и другого направления *деятельностным подходом* к тексту, рассмотрением его *регулятивной основы и ассоциативного развертывания*, а также исследованием *лингвистического механизма* формирования его *смысла*» (Болотнова, 2004, с. 9). Этот аспект изучения текста представлен в ряде работ: Бабенко, Орлова, 2006; Бабурина, 1998; Болотнова, 1992; 1994; 1998; 2001; 2004; 2005; 2006; Карпенко, 2004; 2006; Козловская, 1995; Коростелева, 2003; Курьянович, 2006; Кусаинова, 1997; Малышева, 1997; Прокофьева, 1996; Пушкарева, 2004; 2005; Тарасова, 1994; Тюкова, 2006; Тюрина, 2004; Яцуга, 2004 и др. Под влиянием когнитивного направления современной лингвистики исследуются отдельные концепты

поэтической картины мира автора (Бакланова, 2005; 2006; Гершанова, 2003; Голикова, 1997; Карпенко, 2004; Курьянович, 2004; Орлова, 2002; Пушкарева, 2004; Тюкова, 2006; Тюрина, 2006 и др.); изучается смысловая организация текстов (Болотнова, 1992; 1998; Бочкарева, 2003; Бутакова, 2006; Волегов, 1991; Григорьева, 1996; Иванова, 2000; Казарин, 1999; Клеменова, 2005; Корнякова, 2005; Купина, 1980; 1983; 1988; Мануйлова, 2003; Павиленис, 1983; Пушкарева, 1999; Станиславская, 2001; Чернухина, 1984; 1987; Штайн, 1996 и др.).

Актуальность исследования имплицитного уровня смысла объясняется тем, что любой художественный текст содержит информацию гораздо большую, чем та, которая явно выражена. Оценка текста в целом как эстетического объекта возможна в результате осмысления читателем (исследователем) эксплицитного и имплицитного смысла. Сказанное соотносится с работами Л.С. Выготского (1987) о форме и содержании произведения искусства, М.М. Бахтина (1986) о «данном» и «созданном», Ю.М. Лотмана (1998) об информативности художественного текста.

Особый интерес представляет исследование ранних произведений В.В. Набокова, позволяющее определить характерные черты его идиостиля в начале творческой деятельности. «Разрабатывая коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте, можно выявить не только эстетический смысл произведения и механизм его формирования, но и стиль автора, “стоящего” за текстом, который проявляет себя и свое видение мира в слове» (Болотнова, 2000). В русле коммуникативной стилистики подобные исследования имплицитного смысла ранних рассказов В. Набокова не проводились.

Обращение к глобальной проблеме имплицитного смысла в разных сферах коммуникации с учетом различных направлений исследования, включая коммуникативную стилистику текста, актуально в настоящее время (см.: Арнольд, 1982; Багдасарян, 1983; Бакланова, 1999; 2000; 2001; 2003; 2005; 2006; Брудный, 1976; Долинин, 1983; Дорофеева, 1985; Колосова, 1970; Колядко, 1980; Коростелева, 1990; 2003; Кривоносов, 1986; Купина, 1993; Лисоченко, 1982; 1992; Молчанова, 1988; 1990; Нефедова, 2001; Никитин, 1984; Панина, 1979; Прокуденко, 2003; Сермягина, 2003; 2005 и др.).

Для исследования имплицитного смысла текста выбраны условные единицы глубинного уровня текста (импликаты). Выяснено, как формируется глубинный смысл текста в результате их сопряженности. Поскольку роль слов в смысловом развертывании текста особенно велика, **объектом** исследования в работе являются лексические средства выражения имплицитного смысла, а **предметом** – идиостилевая специфика лексических средств выражения имплицитного смысла в ранних рассказах В.В. Набокова.

Цель данного диссертационного сочинения – выявить своеобразие лексического воплощения имплицитного смысла в ранних произведениях В.В. Набокова в аспекте идиостиля.

Достижение цели работы предполагает решение следующих **задач**:

- 1) рассмотрение лексических особенностей ранних рассказов В.В. Набокова;
- 2) обоснование сущности, статуса, типов импликатов как лексических регулятивов;

- 3) выявление роли имплицитов в выражении имплицитного смысла текста;
- 4) определение глубинного смысла ранних рассказов В.В. Набокова через анализ репрезентированных в них ключевых концептов разных типов;
- 5) описание идиостилевых особенностей творческой манеры писателя на основе изучения различных средств вербализации имплицитов в произведениях писателя.

Материалом данного диссертационного исследования является сборник 15 рассказов В.В. Набокова «Возвращение Чорба». Ранний сборник важен и как первый опыт В.В. Набокова, и как собрание ценных в художественном отношении текстов, неоднозначных для понимания. По нашему мнению, их глубинный смысл заслуживает специального изучения.

В работе проанализировано 19.700 словоупотреблений 12.060 лексем, значимых для характеристики художественного мира рассматриваемых произведений и изучения их имплицитного смысла.

Методика исследования – комплексная, основанная на использовании методов семантико-стилистического, контекстуального, концептуального и количественного анализа, метода моделирования, применения компьютерных технологий. Выявление необходимых для исследования фактов проводилось с помощью приема интроспекции. Опора на общенаучные методы анализа и синтеза позволила разработать оригинальную методику исследования имплицитного смысла текста на основе выделения имплицитов и анализа их взаимосвязи в тексте.

Научная новизна работы заключается, во-первых, в том, что в ней представлен способ экспликации концептосферы автора и глубинного уровня текста на основе исследования имплицитов-регулятивов. Суть анализа имплицитного уровня текста заключается в следующем. Каждый концепт в пространстве текста рассматривается как результат синтеза соответствующих ему имплицитов. Их взаимосвязь и полученная в результате концептуальная структура осмысливаются (анализируются) воспринимающим субъектом на основе логических правил и ассоциаций. Во-вторых, выявлены, классифицированы и описаны характерные для писателя средства и приемы репрезентации имплицитного смысла – «маркеры» идиостиля, названные нами автоимплицатами. В-третьих, изучен лексический строй ранних произведений автора на основе количественного анализа и последующей тематической группировки лексем. В результате проведенных исследований определены некоторые особенности концептосферы автора и его идиостиля, ранее не описанные в научной литературе.

Теоретическая значимость диссертации заключается во введении в научный оборот понятия *автоимплицата*, важного для изучения идиостилевых особенностей организации имплицитного смысла текста; в разработке методики анализа большого массива лексики (на материале сборника) на основе выделения текстовых лексико-тематических групп, репрезентирующих реалии художественного мира писателя; в уточнении методики исследования имплицитного смысла художественного текста на основе имплицитов разных типов, которая может использоваться применительно к другим текстам.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения его результатов в вузовских курсах «Филологический анализ текста», «Стилистика русского языка», в спецкурсах и спецсеминарах по коммуникативной стилистике художественного текста, факультативах, в школьном курсе «Русская словесность». Основные положения и выводы исследования представляют интерес для моделирования общей концептосферы художественного мира писателя.

Апробация работы. Основные положения данного исследования обсуждались на Сибирской научной конференции «Проблемы развития творческого потенциала личности в системе педагогического образования» (27 – 29 ноября 1996, Томск), II Областной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука: проблемы и перспективы» (16 – 22 апреля 1998, Томск), региональной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Сибирская школа молодого ученого» (21 – 23 декабря 1998, Томск), III Межвузовской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука: проблемы и перспективы» (13 – 24 апреля 1999, Томск), региональном симпозиуме «Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века» (8 – 10 июня 1999, Омск), Межвузовской научно-практической конференции «Текст: варианты интерпретации» (26 – 27 апреля 2000, Бийск), IV Межвузовской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь, наука и образование: проблемы и перспективы» (24 – 29 апреля 2000, Томск), юбилейных конференциях, посвященных 100-летию Томского государственного педагогического университета и 70-летию филологического факультета Томского государственного педагогического университета «Русский язык в современном культурном пространстве» (2 – 3 ноября 2000, Томск), научно-практическом семинаре «Лексические аспекты смыслового анализа художественного текста в вузе и школе» (26 апреля 2001, Томск), Всероссийской научной конференции, посвященной 10-летию кафедры современного русского языка и стилистики Томского государственного педагогического университета «Художественный текст и языковая личность» (29 – 30 октября 2003, Томск), IV Всероссийской научной конференции «Художественный текст и языковая личность» (27 – 28 октября 2005, Томск), VIII Всероссийском научном семинаре «Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл» (21 апреля 2006, Томск). Содержание работы отражено в 16 публикациях.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Для исследования глубинного смысла текста в русле коммуникативной стилистики в качестве единицы анализа эффективно использование «импликата», который интерпретируется в диссертации как регулятивное средство, двуплановая текстовая единица, заключающая в себе коммуникативный сигнал скрытой информации.
2. Сопряженность вербализованных в тексте импликатов позволяет эксплицировать концептосферу автора: содержание, структуру и средства репрезентации концептов. Ключевыми концептами в ранних рассказах В. Набокова являются: гиперконцепт **город**, концептуальная структура **женщина**,

а также концепты – члены концептуальных пар: **день – ночь** и **смерть – счастье**.

3. Исследование ключевых слов на основе количественного анализа с использованием компьютерной технологии с последующим формированием текстовых лексико-тематических групп позволило выявить своеобразие значимых для В.В. Набокова реалий его художественного мира: **человек в социуме, человеческое тело, чувства (счастье), город, дом, транспорт, время**.
4. Для изучения идиостиля автора в аспекте репрезентации имплицитного смысла его произведений значим анализ авторских имплицитов – единиц глубинного уровня смысловой структуры текста, репрезентированных с помощью особых средств и приемов. Художественное своеобразие ранних рассказов В.В. Набокова чаще всего отражают автоимплициты.
5. К важным особенностям творческой манеры В.В. Набокова, выявленным на основе анализа имплицитов в ранних рассказах автора, относятся: 1) представление **города** как сложного многоуровневого гармонического пространства, в организации которого важна вертикаль *земное – небесное*; 2) изображение **женщины** как особого существа, с которым повествователь подчеркнуто дистанцируется; 3) соотносённость темпорального континуума художественного мира произведения с внутренним состоянием героев; 4) актуализация связи между концептами **смерть** и **счастье** в смысловом пространстве ранних рассказов писателя; 5) смещение реальностей в мире текста (действительной реальности и реальности в воспоминаниях; реальности при жизни и после смерти героя; яви и сказочной реальности; смещения действительных и возможных реальностей двух текстов).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении определено место исследования в современном научном контексте, представлены различные точки зрения на соотношение поверхностного смысла текста и глубинного; определены объект, предмет, цели, задачи и методы исследования; уточнен понятийно-терминологический аппарат; рассмотрена история вопроса, включая обзор литературы по творчеству В.В. Набокова.

В первой главе «Теоретические аспекты изучения имплицитного смысла текста» изложены существующие подходы к исследованию имплицитного смысла текста, дано определение импликата, обоснована и конкретизирована научная концепция работы. Единица имплицитного уровня текста вписана в имеющуюся научную парадигму. Представлена классификация импликатов.

В § 1.1. «Вопросы теории импликации. Понятие об импликате» рассмотрены различные аспекты теории импликации. Обзор показывает, что, будучи логической операцией, находящейся изначально в области интересов философии и математической логики (см.: Бирюков, Садовский, 1962; Горский, 1963; 1967), импликация в настоящее время служит интересам различных областей лингвистики: стилистики декодирования (И.В. Арнольд), психолингвистики (А.А. Брудный), коммуникативной лингвистики (Г.Г. Молчанова), грамматики (В.Г. Адмони), коммуникативной стилистики и т.д.

Научная концепция реферируемой работы основана на основных положениях стилистики декодирования, коммуникативной лингвистики и коммуникативной стилистики текста. Вслед за Г.Г. Молчановой (1988; 1990), условной единицей глубинного уровня текста считаем *импликат, представляющий собой текстовую структуру различной длины, характеризующуюся относительной смысловой и концептуальной законченностью, отклоняющуюся, с одной стороны, от нормы системно-семантической организации текста, с другой – от нормы коммуникативно-текстовой дистантности*. Нормы системно-семантической организации текста ориентированы на его синтагматику, парадигматику, эпидигматику. Нормы коммуникативно-текстовой дистантности включают отношения между членами литературной коммуникации. Имплицитный смысл связан с противоречием, нарушением норм: «... импульсом для поиска подтекста может стать любое реальное или кажущееся отступление от... общих принципов и ситуативных норм речи, а также любое нарушение норм языка. Так проблематика имплицитного содержания речи оказывается связанной с традиционной проблематикой тропов и фигур. Аналогичный результат может дать и отступление от индивидуальной нормы или от внутренней нормы сообщения, то есть той специфической для данного сообщения нормы, которая задается левым контекстом» (Долинин, 1983).

За основу нашего определения импликата взяты точки зрения Г.Г. Молчановой (1988, 1990) и В.Х. Багдасаряна (1983). В нашей трактовке *импликат* – это двусторонняя единица, для понимания которой применима формула: $A \rightarrow B$ (из A следует B), где A – текстовая структура, а B – невербализованный в тексте

вывод из нее. Для читателей и исследователей с неодинаковым объемом пресуппозиций, с принадлежностью к разным культурам, с отличающимися личными приоритетами возможны разные имплицитные выводы: из $A \rightarrow B_1$, из $A \rightarrow B_2$, из $A \rightarrow B_n$. Формула может принимать вид: $(A \rightarrow B_1) B_2) B_n$, то есть вывод может быть многомерным. *Имплицат* рассматривается нами как «регулятивное средство, намеренно используемое автором для воздействия на познавательную деятельность адресата» (Болотнова, 1998), актуализирующее элемент глубинного смысла текста. *Автоимплицат* – это имплицат особого типа, отражающий характерные по лексическому и смысловому наполнению, способам функционирования признаки индивидуального стиля автора.

Декодируя и интерпретируя имплицаты, образцовый читатель в большей мере, рядовой – в меньшей, постигают глубинный уровень смысла или подтекст, как правило, запланированный автором. В нашей формуле постижения подтекста нашло отражение мнение В.Х. Багдасаряна (1983) о том, что адресат при постижении имплицитного смысла всегда применяет логические правила. Считаем, что подтекст представляет собой ассоциативно–смысловой комплекс, формирующийся на основе формулы:

$$\left. \begin{array}{l} X / Y_{1,0} + X / Y_{1,1} + \dots + X / Y_{1,n} = K_1 \\ X / Y_{2,0} + X / Y_{2,1} + \dots + X / Y_{2,n} = K_2 \\ \dots \\ X / Y_{c,0} + X / Y_{c,1} + \dots + X / Y_{c,n} = K_c \end{array} \right\} L / A \rightarrow \text{подтекст}$$

Схема 1

Условные обозначения: X – имплицат, Y – автоимплицат, K – художественный концепт, L – логическое правило, A – ассоциативная связь, / – и (или), } – объединение концептов, \rightarrow – знак следования.

Имплицаты как единицы глубинного уровня текста связаны с вербализованными на их основе концептами. Под *художественным концептом* мы понимаем (вслед за О.Е. Беспаловой) «единицу сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» (Беспалова, 2002). Существуют разные средства репрезентации художественного концепта. Считаем, что *художественный концепт* может формироваться на основе *имплицатов* и *автоимплицатов*, которые, с одной стороны, являются единицами формы (как *текстовые структуры разной длины*), с другой стороны, единицами смысла, которые характеризуются относительной смысловой и концептуальной законченностью. Выявляя на основе имплицатов вербализованные в текстах автора *ключевые концепты* и их связь, мы, таким образом, структурируем его *концептосферу*, которая отражает особенности его *поэтического мира*.

Поясним схему 1. В левой части каждого равенства – соединение имплицатов, представляющих один концепт в пространстве целого текста.

Полученные концепты – результат синтеза импликатов. Их опосредованное отражение в сознании воспринимающего текст субъекта – смысловая структура текста (см. о ней: Болотнова, 1992). Буквенные обозначения справа от фигурной скобки (L / A) означают анализ концептов с опорой на уже полученный текстовый материал (см. левую часть равенств). Применение этих взаимонаправленных процедур (анализа и синтеза) позволяет выйти на имплицитный уровень текста. Таким образом, в соответствии с представленной нами формулой, может быть эксплицирован подтекст или глубинный уровень смысла.

В § 1.2. «Соотношение импликата с близкими и смежными понятиями» уточнено понятие «норма текста», относительно которой в анализируемых рассказах выделялись импликаты. Она связана с языковой нормой, поскольку система языка реализуется в коммуникативной деятельности. «Норма языка – совокупность наиболее устойчивых традиционных реализаций языковой системы, отобранных и закрепленных в процессе общественной коммуникации» (Семенюк, 1990). Отклонение от нормы может рассматриваться с целью извлечения скрытого, имплицитного смысла. Подтверждение возможности такого пути исследования находим у А.Н. Баранова, Д.О. Добровольского (1997): «Описание нестандартных употреблений языковых выражений может способствовать выявлению тех компонентов плана содержания высказывания, которые обычно исключались из рассмотрения».

«Норму текста» мы считаем (вслед за Г.Г. Молчановой) состоящей из норм системно-семантической организации текста и норм коммуникативно-текстовой дистантности. «Отклонения от этих норм приводят к появлению “новой нормы” художественного текста – наличию импликатов. “Новая норма” основана на том, что текстовые аномалии, при всей кажущейся бессистемности употребления и хаотичности возникновения, являются в какой-то степени системными, кодифицированными и, следовательно, узнаваемыми, – отклонения от норм сами подчиняются определенным нормам» (Молчанова, 1990).

Отклонения от норм касается теория моделей (ван Дейк, 1989). «Нормой текста» с точки зрения теории моделей можно считать структуру, не создающую затруднений для создания частных моделей.

В этом параграфе был также очерчен круг понятий, соотносимых с интересующими нас единицами. Выяснено, что понятие импликата соотносится с текстовой категорией когезии и ее формами (И.Р. Гальперин); что регулятивные средства (Н.С. Болотнова), организующие познавательную деятельность читателя, являются формой репрезентации импликатов. Анализируемые единицы соотносятся иерархически с принципами выдвижения (И.В. Арнольд); могут являться прагмемами и информемами (Н.С. Болотнова), передающими «квант знания» и несущими определенный прагматический заряд.

В § 1.3. «Классификация импликатов» представлена типология, основанная на классификациях Г.Г. Молчановой (1990) и К.А. Долинина (1983) с некоторыми дополнениями. Различные типы импликатов соотнесены с выделенными Н.С. Болотновой законами словесно-художественного структурирования текста («закон эстетически обусловленной смысловой

“избыточности”, закон эстетически ориентированной “экономии” языковых средств; закон гармонического соответствия текстовой парадигматики и синтагматики; закон гармонического соответствия типовых и уникальных текстовых ассоциаций»). Законы представляют собой коммуникативные универсалии самого высокого уровня обобщения. Как показало наше исследование, импликаты реализуют данные законы словесно-художественного структурирования, подчиняются им, отражая коммуникативную и эстетическую природу художественного текста.

В работе выделены три группы импликатов как отклонений от норм, основанные на парадигматических, синтагматических отношениях в тексте и коммуникативно-текстовой дистантности (нарушении отношений между членами литературной коммуникации).

Вслед за Г.Г. Молчановой выделены четыре типа импликатов по степени имплицирования смысла: *стертые*, *локальные*, *глубинные* и *темные*. Рассмотренные в работе импликаты могут принадлежать к любому из них, но в раннем сборнике *стертых* и *темных* импликатов почти нет.

Автоимпликаты могут быть *локальными*, *глубинными* и *темными*. Например: «Дело было осенью: *ветер, астры в скверах, сплошь белое небо, желтые трамваи, трубный рев простуженных таксомоторов*» («Звонок») – *детализация*, *глубинный* импликат II типа, включающий в себя *градацию*, *локальный* импликат II типа (подчеркнуто) и *олицетворение*, *локальный* импликат I типа (выделено). Здесь актуализированы характерные для В.Набокова смысловые признаки, формирующие концепт **город**. Автомобили у него всегда персонифицируются.

Автоимпликаты могут подчиняться любому из четырех законов словесно-художественного структурирования. Например, в следующем фрагменте автоимпликат «сонный таксомотор» подчиняется закону гармонического соответствия текстовой парадигматики и синтагматики, который реализуется в принципе «эстетическая мотивированность текстовой синтагматики текстовой парадигматикой»: «Антон Петрович нашел на углу сонный таксомотор, который, как дух, понес его через пустыни светающего города и уснул у его двери» («Подлец»). *Олицетворение* «сонный таксомотор» мотивирует предикат «уснул» и подкрепляется *сравнением* («как дух, понес его через пустыни...»), отражающим удивление скоростью передвижения. *Метафора* «через пустыни светающего города» образно описывает пустой ночной город. Помимо этого весь текстовый отрывок актуализирует смысл «равнодушие внешнего мира к внутреннему состоянию героя».

По нашему мнению, импликатам принадлежит ключевая роль в выражении имплицитного смысла. Вписанность же этих условных единиц глубинного уровня в парадигму соотносительных понятий необходима для определения их роли в творческом диалоге автора и читателя с учетом коммуникативной и эстетической природы художественного текста. Важно обоснование значимости этого понятия для смысловой интерпретации текста и разработки методики его анализа.

Во второй главе «Лексические особенности ранней прозы В. Набокова» определены приоритеты писателя: *что* он изображал (круг тем) и *как* это делал (какую лексику употребил по преимуществу). Для этого был применен метод количественного анализа лексики с использованием компьютерной технологии. В главе содержатся результаты исследования лексических средств, представленных в ранней прозе, отраженные в таблицах и комментариях к ним; обосновывается применяемый к исследуемому материалу метод моделирования; даны схемы расположения лексем в группах в зависимости от их частоты; связь групп лексем и их характеристика.

В § 2.1. «Художественный мир ранних рассказов В. Набокова» представлены результаты подсчета и анализа всех имен существительных (в том числе имен собственных), имен прилагательных и глаголов, поскольку именно они несут основную смысловую нагрузку. «...Из этих слов перед нами складывается художественный мир произведения: из существительных – его предметный (и понятийный) состав; из прилагательных – его чувственная (и эмоциональная) окраска; из глаголов – действия и состояния, в нем происходящие» (Гаспаров, 2001).

Правила выделения слов при подсчетах в целом аналогичны указанным в работе (Частотный словарь рассказов А.П. Чехова, 1999). Основной единицей анализа является лексема: «лексемы, слово-типы, обладающие свойством “порождать” текстовые слова (слово-знаки)» (Частотный словарь русского языка, 1977). По частям речи лексемы распределились следующим образом: имен существительных – 5190 (43%), глаголов – 4160 (34,5%), имен прилагательных – 2700 (22,3%). Эти данные позволяют предположить, что в начале творческого пути В. Набокову было важнее описать предметный мир, чем дать его характеристику. Вместе с тем они вписываются в общую тенденцию словоупотребления в художественной речи, т.к. сравнение с упомянутым выше словарем показало, что такое соотношение характерно в целом для художественной литературы.

В рассказах В. Набокова наблюдается тенденция: чем больше текст, тем больше процент повтора лексем (от 52% в рассказе «Подлец» до 23% – в «Грозе»). Возможно, это сознательный прием. Чем больше пространство текста, тем интенсивнее автор направляет и регулирует познавательную деятельность читателя, то есть повторы у Набокова выполняют регулятивную функцию. В малых по объему текстах каждый повтор актуализирован в большей мере, поэтому повторов в них меньше.

От соотношения частей речи зависит статичность – динамичность текстов. Меньше всего процентное соотношение глаголов по отношению к другим анализируемым частям речи в рассказах «Путеводитель по Берлину» (23,3%) и «Письмо в Россию» (23,2%). Это статичные тексты, тексты-описания.

Самый динамичный рассказ – «Подлец», так как сюжет (супружеская измена и быстрая смена последовавших за этим событий) скоро движется к развязке, что передается преобладанием глаголов над другими частями речи (45%). Автор задает быстрый темп текстового развертывания, отражающий резкую перемену в психологическом состоянии героя, в его

статусе и, следом, в его действиях, что передается отрывистой, иногда бессвязной речью: «Станция. Опять тронулись. Почему они его так мучат? Сегодня невысказано умереть. Совершенно невысказано. Что, если упасть в обморок? Нужно быть хорошим актером... Что предпринять? Что делать? Такое дивное утро...» («Подлец»).

Таким образом, количественный анализ позволил сделать предварительные выводы о характере текстов, о зависимости количества повторов от величины текста, о зависимости статичности или динамичности текста от соотношения слов разных частей речи.

Как показал анализ, имена в художественном тексте являются важными лексическими регулятивами. Отсутствие имени или необычное имя усложняют смысловую структуру текста, а обычное русское имя на этом фоне получает дополнительную смысловую нагрузку. В.В. Набоков часто пользуется приемом табуирования имени героини. Неназывание персонажа или подчеркивает значимость его личности, или совершенно нивелирует эту личность, низводя ее до условной повествовательной инстанции. Нередко писатель дает героям необычные имена. Как правило, такие имена поддаются дешифровке. Так, имя у героя рассказа «Возвращение Чорба» – Чорб. Автор использовал консонантный тип паронимии: *Чорб – горб*, а также анаграмму: *горб – гроб*. Полученная цепочка: *Чорб – горб* (в тексте – *горбась*) – *гроб* – работает на эмоциональную доминанту текста, отражающую *горе героя от смерти жены*.

Возможны аллюзии, отражающие связь с героями русской литературы. Например, в рассказе «Подлец» использованы имена: Берг (ср. имя персонажа романа Л.Н. Толстого «Война и мир») и Таня (аллюзия на пушкинскую Татьяну). Иногда для именования героев В. Набоков использует их социальный статус (*писатель, критик*), семейное положение (*сын, дочь*) и т.д. Названный так персонаж – схематичен, он формальный участник литературной коммуникации.

В реферируемой работе отмечено 180 наиболее частотных лексем, встречающихся чаще трех раз в двух и более текстах. Например, лексема *черный* присутствует в 10 текстах 91 раз без учета возможных единичных повторов в остальных текстах. Самая частотная лексема – бытийный глагол *быть*, повторяющийся во всех 15 текстах 410 раз.

Среди частотных лексем больше всего существительных – 105, глаголов – 46, прилагательных – 29. Это в целом соответствует общему соотношению слов данных частей речи в сборнике. Абсолютное преобладание имен существительных среди частотных лексем объясняется семантической спецификой этой части речи – обозначать субъекта и объект. В художественном мире текста – свой субъектный мир, выстроенный чрезвычайно тщательно, несмотря на малый объем анализируемых рассказов. Понятийная специфика имен существительных позволяет рассматривать их как весьма существенных для понимания особенностей идиостиля писателя.

§ 2.2. «Классификация и общая характеристика групп лексем».

На основе полученных данных были выделены *текстовые лексико-тематические группы*, названные так потому, что они представляют собой лексемы, интегрированные по тематическому принципу. Для этого была использована синоптическая схема словаря Халлига и Вартбурга, отражающая «логику познания мира человеком» (Степанов, 1975), а значит, покрывающая массив частотной лексики, полученный при анализе текстов. Мы сочли возможным употребить термин *лексико-тематическая группа*, поскольку получившиеся объединения слов и не *поля* (см. о них: Караулов, 1976), и не *тематические группы* (Караулов, 1976; Клименко, 1980) в полном смысле этого слова. В представленной ниже классификации курсивом выделены наши уточнения, продиктованные материалом, поскольку схема словаря Халлига и Вартбурга построена на высоком уровне обобщения. В скобках указано количество лексем, отнесенных к группе.

ЧЕЛОВЕК КАК ЖИВОЕ СУЩЕСТВО:

- I. Части тела; органы (19 лексем);
- II. Движения и положения; пять чувств (35);
- III. Пол и *возраст* (3);
- IV. Потребности человека как живого существа: *одежда и аксессуары* (7);

ЧЕЛОВЕК КАК ОБЩЕСТВЕННОЕ СУЩЕСТВО:

- V. *Семейные* и общественные связи; профессии (9);
- VI. Язык (8);
- VII. Комната, дом, *прозрачные и отражающие предметы* (18);
- VIII. Транспорт (4);

СОЦИАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И СОЦИАЛЬНЫЕ ИНСТИТУТЫ:

- IX. Община: город (18);
- X. Религия (1);

ДУША И РАЗУМ:

- XI. Мышление и *речь*; эмоции; *состояния* (22);

A PRIORI:

- XII. Время (8);
- XIII. Качества и состояния; отношение, порядок, ценность (29);
- XIV. Бытие (7);
- XV. Качества и состояния: *цвета* (7);
- XVI. Пространство (1);

НЕБО И НЕБЕСНЫЕ ТЕЛА:

- XVII. Небо и небесные тела; погода и ветры (4);

ЗЕМЛЯ:

- XVIII. Воды (2);

РАСТИТЕЛЬНЫЙ МИР:

- XIX. Деревья (4).

Группы представлены в работе с учетом частотности входящих в них лексем. По составу этих групп, по соотношению в них более частотных и менее

частотных лексем, по корреляциям, связывающим лексемы, были сделаны выводы, значимые для понимания художественной картины мира автора.

Лексико-тематические группы I – XI объединяют лексемы, так или иначе связанные с человеком. В результате определился круг тем, интересовавших В. Набокова. Прежде всего – это **Человек** во всех его проявлениях (группы I – XI). Отмечено необычайное внимание автора к человеческому телу, в том числе к *руке, глазам, лицу, ногам, голове*. Сама лексема *человек* более частотна, чем все остальные обозначения людей, что свидетельствует о своеобразии концептуальной картины мира автора. Насыщенность текстов глаголами говорения (группы XI и VI) объясняется тематикой сборника: отношения человека с подобными себе. Рассказы насыщены диалогами и монологами. В группе XI выделяется объединение слов, обозначающее эмоции. Самая частотная – лексема *счастье* (20). (Здесь и далее в скобках отмечено общее количество словоупотреблений лексемы в сборнике). Положительная окрашенность остальных лексем свидетельствует о характере доминирующей эмоциональной тональности произведений В. Набокова в начале его творчества.

Кроме того, выделились группы лексем, которые в последующих произведениях стали важнейшими носителями смысла: **Община: город; Комната, дом, прозрачные и отражающие предметы; Транспорт; Время** и т.д. Мы считаем, что выявленные лексико-тематические группы в целом значимы для анализа концептосферы писателя. Наиболее частотные лексемы в группах можно рассматривать в качестве номинатов эстетически значимых концептов, например: *дом, свет, человек, рука* и др.

Пятнадцать из девятнадцати текстовых лексико-тематических групп так или иначе связаны друг с другом, что служит доказательством связи текстов в сборнике. Кроме того, становится понятным, какие реалии человеческого бытия были особенно интересны писателю в раннем творчестве.

В § 2.3. «Анализ текстовых лексико-тематических групп» описана специфика лексико-тематических групп, значимых для понимания поэтической картины мира автора. Например, к группе VII (**Комната, дом, прозрачные и отражающие предметы**) отнесены следующие лексемы: *дверь* (71), *окно* (59), *дом* (52), *стол* (48), *комната* (47), *стекло* (23), *коридор* (15), *зеркало* (14), *спальня* (13), *стул* (13), *ящик* (12), *лампа* (12), *пол* (12), *диван* (11), *стена* (11), *крыша* (9), *гостиная* (8). Группа неоднородна. В ней есть лексемы, называющие помещения, мебель, предметы обихода. Все это описывается автором кратко, но емко при помощи только ярких, характерных деталей или просто упомянуто.

Самая частотная лексема *дверь* (71). Дверь – это проницаемая граница между домом и внешним миром. Ее роль чрезвычайно велика. Иногда переход из одного пространства в другое чреват катастрофой: «Фу ты, как сердце стучит... Он в темноте нащупал кнопку и позвонил. Затем вынул трубку из зубов и стал ждать, чувствуя, как мучительная улыбка разрывает ему рот.

– И вот – что-то звукнуло за дверью, раз, еще раз – и, как ветер, качнулась дверь» («Звонок»). В этом рассказе сын, не видевший мать много лет, нашел

ее. Переход «границы» из внешнего мира в ее дом влечет за собой неприятное открытие героем некоторых подробностей жизни матери, ведет к личной катастрофе. И еще: «В передней затренькал звонок. “Доктор”, – подумал Фред равнодушно и, вспомнив, что Анна в церкви, сам пошел открывать.

В дверь хлынуло солнце. На пороге стояла высокая дама, вся в черном. Фред отскочил, пробормотал что-то и, запахивая халат, кинулся в комнаты» («Картофельный Эльф»). Здесь герой, впусив в свое тщательно оберегаемое от чужих пространство другого человека, получил известие, ставшее косвенной причиной его смерти.

Рассмотрение каждой группы, начиная с самой частотной лексемы, позволило сделать некоторые выводы об особенностях концептосферы автора, репрезентированной в его текстовой деятельности.

В третьей главе «Имплицитный смысл и средства его выражения в рассказах сборника “Возвращение Чорба”» дается анализ номинатов и репрезентантов концептов. Обращение к системе художественных концептов на основе анализа имплицитов позволило выявить глубинный смысл рассматриваемых произведений.

§ 3.1. «Роль имплицитов в формировании ключевых концептов» имеет целью «исследование языковых средств формирования концептуальной структуры текста, значимой для его смысловой интерпретации адресатом и изучения идиостиля автора на основе теории регулятивности и текстовых ассоциаций» (Болотнова, 2003).

В сборнике «Возвращение Чорба» вербализованы, наряду с другими, следующие ключевые концепты: *гиперконцепт город*, *концептуальная структура женщина*, *концептуальная пара (оппозиция) день – ночь*. Их выбор для анализа обусловлен особой значимостью в художественной картине мира Набокова и тем, что они связаны с универсальными смыслами «человек», «время», «пространство», актуальными для любого произведения. Все концепты относятся к *типовым (узуальным)*, согласно классификации Н.С. Болотновой (2005). Своеобразие данных концептов в рассказах В.В. Набокова заключается в особой эстетической актуализации отдельных элементов их структуры, в характерных для автора средствах и способах репрезентации, функциональной специфике, связанной с отражением имплицитного смысла произведений писателя.

Установлено, что гиперконцепт **город**, широко представленный в рассказах сборника, оказывается довольно типичным в плане повторяемости его лексических репрезентантов и маркеров. Составляющими гиперконцепта являются концепты **улица**, **дом**, **театр**, **гостиница**, **фонари**, **асфальт**, **автомобиль**, **трамвай** и т.д. В каждом из рассказов делается смысловой акцент на одном из этих концептов.

Гиперконцепт **город** является очень важным у В. Набокова для смыслового развертывания текстов. В структуре гиперконцепта отчетливо прослеживается вертикаль *земное – небесное*. По этому основанию, а также по принципу частотности лексических репрезентантов гиперконцепт **город** визуально можно представить в виде пирамиды. Необычным является восприятие автором и

героями природы, которая отражена в рассказах не как самостоятельная данность, но исключительно сквозь призму восприятия города.

Так, в рассказе «Письмо в Россию» гиперконцепт **город** представлен 50 импликациями. Преобладает *детализация* (10), благодаря чему возникает эффект присутствия адресата (читателя) в ночном городе, а кроме того, отчетливо вырисовывается образ автора письма, любителя подробностей, мелочей. *Метафоры* (7) работают на создание атмосферы и выдают принадлежность автора письма к литераторам. *Дистантный повтор* (6), являясь лексическим регулятивом, фокусирует внимание адресата (читателя) на важных для автора моментах. *Аллюзии* (5) создают единство времени и места. *Аллитерации* (5) ткнут звуковую ткань текста. (Остальные импликации представлены в количестве от 1 до 4.) Эти общие замечания не отменяют того, что в каждом конкретном случае импликация может выполнять и другую функцию.

Концепт актуализируется импликациями, формирующими образы двух городов: Санкт-Петербурга и Берлина. Первый представлен в воспоминаниях: «бывало, морозным петербургским утром (*аллюзия*) встречались мы в пыльном, маленьком, похожем на табакерку (*сравнение*), музее Суворова (*детализация*)». Второй – наяву, то есть в реальности текста. Оттуда герой пишет письмо в Россию. Присмет Санкт-Петербурга всего две – кроме упомянутого музея, еще Таврический сад: «как обжигали нас серебряные пожары Таврического сада (*аллитерация, аллюзия*, весь отрывок: – *метафора*)». Это характерные приметы именно Санкт-Петербурга.

Описания Берлина пространны: «Ночью я выхожу погулять (*аллюзия*). В сыром, смазанном черным (*дистантный повтор*) салом (*метафора*), берлинском асфальте (*аллюзия*), текут отблески фонарей (*метафора*); в складках черного асфальта (*метафора*) – лужи; кое-где горит гранатовый (*аллитерация, эпитет*) огонек над ящиком пожарного сигнала, дома – как туманы (*сравнение*), на трамвайной остановке стоит стеклянный, налитый желтым светом (*метафора*), столб (*аллитерация*), – и почему-то так хорошо и грустно делается мне (*потеря дистанции между автором и повествователем – слияние*), когда в поздний час пролетает, визжа на повороте (*олицетворение*), трамвайный вагон – пустой». Но характерных примет Берлина, кроме упоминания канала, нет: «Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала (*детализация, параллелизм*)...». Берлин представлен как город вообще, некий набоковский город, в котором есть трамвай, автомобиль («Прокатывает автомобиль на столбах мокрого блеска (*метонимия*)»), поезд, фонари и асфальт, дома, кабачки, кинематограф. Обращает на себя внимание цвето-световая насыщенность описаний: «отблески фонарей», «черного асфальта», «гранатовый огонек», «желтым светом», «мокрого блеска», «мягкий свет», «освещенный, хохочущий всеми окнами своими поезд» и т.д. Цветовая доминанта ночного города: «бриллиантами зыблется стена кинематографа (*аллюзия, метафора*)».

Поскольку в описываемом городе ночь, людей там почти нет: «Только старый дог... нехотя водит гулять вялую, милостивую девицу (*алогизм*)». Герой ходит по пустому городу, как по огромному театру: «Дальше, на углу

площади, высокая, полная проститутка в черных (*сквозной повтор*) мехах медленно гуляет взад и вперед... Я люблю видеть, как к этой пожилой, спокойной блуднице (*синонимия*) подходит, предварительно обогнав ее и дважды обернувшись, немолодой (*синонимия*), усатый господин, утром приехавший по делу из Папенбурга (*детализация*)».

В тексте постоянно подчеркивается повторяемость действий, что дает основания для сравнения с театром. Блудница тоже, в некотором смысле, зритель в театре, когда она «медленно гуляет взад и вперед, останавливаясь порой перед грубо озаренной (*эпитет*) витриной, где подрумяненная восковая дама показывает ночным зевакам (*олицетворение*) свое изумрудное текущее платье (*эпитет*), блестящий шелк персиковых чулок (*детализация*)». Возникает эффект глубины, перспективы от этого театра в театре.

Таким образом, формируется образ ночного тихого города, который мы априори принимаем за Берлин только потому, что об этом заявлено в тексте. В целом гиперконцепт **город** типичен для сборника ранних рассказов, но в каждом из них одна или несколько составляющих концепта выходят на первый план, становясь смысловым центром, например **гостиница** – в «Возвращении Чорба», **театр** – в «Бахмане», **трамвай** – в «Катастрофе» и т.д.

Совершенно другой характер в рассказах В.В. Набокова имеет концептуальная структура **женщина**. В лексической репрезентации этой структуры нет единообразия. Женщины в текстовом пространстве рассказов значительно отличаются друг от друга по способу появления, по степени проявленности, по возрасту, по социальному статусу. Женщина может появляться в мире текста непосредственно, «наяву», например, в начале рассказа «Катастрофа» некто неназванный произносит: «Что ж, поплетемся пешком, хотя ты очень пьян, Марк, очень пьян... (*аллитерация, ассонанс [o]-[a], ритм, произвольная аранжировка смысловых блоков*)» (с. 368), и только позже читатель получает информацию, из которой он может узнать, чья это реплика. Сложный вариант представления женщины – «с чужих слов» – в рассказе «Бахман» с использованием рамочной конструкции. Отказ от авторства «развязывает руки» повествователю, который получает возможность добавлять информацию от себя: «Я особенно ясно представляю себе (*сближение дистанции между автором и повествователем - слияние*), как надела она черное, открытое платье, быстрым движением надушила себе шею и плечи, взяла веер, трость с бирюзовым набалдашником (*детализация*) и, посмотревшись напоследок в тройную бездну трюмо (*аллитерация*), задумалась и оставалась задумчивой (*дистантный повтор*) всю дорогу от дома своего до дома (*дистантный повтор*) подруги. Она знала, что некрасива, не в меру худа, что бледность ее кожи болезненна (*амплификация*), – но эта стареющая женщина с лицом неудавшейся мадонны (*алогизм*) была привлекательна именно тем, чего больше всего стыдилась, – бледностью (*дистантный повтор*) губ и едва заметной хромотой, заставлявшей ее всегда ходить с тростью (*дистантный повтор*)» (с. 328). Открыто заявив, что такой он женщину себе *представляет*, повествователь намеренно лишается презумпции всезнания. Происходит смещение между повествовательными

инстанциями: рассказчик говорит как персонаж, дистанцируясь от героини. Следствием этого является отсутствие эмоциональной составляющей ее характеристики.

В назывании женщин наблюдается большая вариативность, чем в назывании мужчин, причем по гендерному признаку писатель называет чаще всего женщин (старушка, дама, девочка, женщина). Степень участия женщины в действии рассказа не зависит от способа ее представления и называния, от возраста и социального статуса.

Концептуальная пара **день – ночь** по характеру лексической репрезентации и по месту в смысловой структуре текста кардинально отличается от одиночных ключевых концептов. Время суток отмечается в текстах не формально, а в соответствии с замыслом. Во-первых, это «лента времени» (термин В.Ю. Свиридовой, Н.А. Чураковой (2001)), горизонтальная ось, на которую нанизывается действие. Кроме того, категория **день – ночь** соотносится с душевным состоянием героев. Установлено три варианта соответствия: *гармония, дисгармония и независимость одного от другого*, но при этом наблюдается общность в создании темпорального континуума, в котором нечто происходит. Примером первого варианта может служить отрывок: «...а за дверью – моя верная, моя одинокая (параллелизм) ночь, влажные отблески, гудки автомобилей, порывы высокого ветра (аллитерация, детализация)» («Письмо в Россию»). Описываемая ночь в Берлине (ветрено, после дождя) вызывает эмоциональный подъем повествователя. Интересно, что *детализация*, представленная только именами, дает понять, какие составляющие концепта **ночь** актуальны для рассказчика, какие чувства задействованы при этом – зрение, слух, тактильные ощущения. Следующий пример – несоответствие эмоционального настроения персонажа внешним обстоятельствам. В рассказе «Звонок» герой, неожиданно скоро найдя адрес матери в чужом городе, думает: «Прекрасный город, прекрасный (дистантный повтор) дождь! (Бисерный осенний дождь моросил как бы шепотом (градация, подчеркнуто: сравнение), и на улицах было темно)».

В структурном отношении, в отличие от ранее анализированных концептов, для визуального представления которых важна оппозиция *низ – верх* (земля – небо), члены этой концептуальной пары мысленно рисуются в одной плоскости – в виде аналогичных по конфигурации полей с ядром и периферией.

В § 3.2. «**Взаимосвязь импликатов в системе текста**» рассматривается на примерах, как одни и те же импликаты участвуют в формировании различных по смыслу концептов.

Анализируется связь импликатов, репрезентирующих *концептуальную пару смерть – счастье*. Она также является *ключевой*, но, в отличие от представленных выше, *индивидуально-авторской*.

Между членами этой концептуальной пары актуализируются разные отношения: в рассказе «Письмо в Россию» **смерть** и **счастье** определяются через одни и те же компоненты, то есть одноименные концепты характеризуются отношениями пересечения их ассоциативно-смысловых полей; в рассказах «Катастрофа» и «Картофельный Эльф» концепт **счастье** поглощает,

включает в себя концепты **жизнь** и **смерть**; в рассказе «Рождество» члены рассматриваемой концептуальной пары равновелики по своему смысловому наполнению и равноправны. То, на каком основании сделан первый вывод, через какие импликаты репрезентируются концепты, и представлено ниже на материале рассказа «Письмо в Россию».

В рассказе «Письмо в Россию» герой – автор письма – дает свое определение счастья: «**Слушай** (*сближение дистанции между внутренним и внешним адресатом – слияние*), я совершенно **счастлив**. **Счастье** (*контактный повтор*) **мое** – **вызов** (*полисемия*). Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала (*детализация*), – рассеянно чувствуя **губы сырости** (*метафора*) сквозь **дырявые подошвы** (*ассонанс*), – **я с гордостью несу свое необъяснимое** (*эпитет, полисемия*) **счастье** (*перифразированный фразеологизм*). ... все пройдет, все пройдет (*контактный повтор*), но **счастье мое, милый друг** (*сближение дистанции между внутренним и внешним адресатом – слияние*), **счастье мое** (*сквозной повтор*) останется, – в мокром отражении (*метонимия, контекстуальная синонимия к: влажные отблески*) фонаря, в осторожном (*эпитет*) повороте каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала, в улыбке (*дистантный повтор*) танцующей (*сквозной повтор*) четы (*дистантный повтор, стилистически маркированное слово*), во всем, чем **Бог окружает так щедро** (*олицетворение*) человеческое одиночество».

Из текста «Письма» понятно, что автор его – бедный литератор. Жизнь для него – это одиночество и счастье: «счастье – вызов», «счастье... необъяснимое», «счастье останется... в улыбке танцующей четы, во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество». В первом определении счастья остается неясным, речь идет о вызове рассказчика обстоятельствам или обстоятельств автору. Счастьем для героя является готовность первым вступить в борьбу с неблагоприятной ситуацией, то есть активная жизненная позиция, желание и возможность адекватно ответить вызову обстоятельств. Однако *эпитет необъяснимое (счастье)* не только нивелирует попытки со стороны автора объяснить свое состояние, но и подвергает сомнению способность читателя адекватно его понять, поэтому здесь имеет место многозначность.

В приведенном отрывке далее говорится о том, в чем останется счастье после того, как «все пройдет», – «в улыбке танцующей четы». Это важно, поскольку «чета» упоминается в тексте до этого дважды: «И вот, в **здешних** (*стилистически маркированное слово*) **кабачках я люблю глядеть** (*параллелизм*), как “чета мелькает за четой” (*реминисценция на роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”*), как играют простым человеческим весельем забавно подведенные глаза, как переступают, касаясь друг друга, черные и светлые ноги (*параллелизм, контекстуальная антонимия*), – а за дверью – моя верная, моя одинокая ночь (*параллелизм*), **влажные отблески** (*звукопись*), **гудки автомобилей, порывы высокого ветра** (*звукопись, ритм*)». Итак, счастье, в числе прочего, связано с любовью и весельем (улыбкой). Конструкция **я люблю глядеть** реализует прием *параллелизма* по отношению к двум другим, ранее встретившимся в тексте: «я люблю слушать...» и «я люблю посмотреть...». Так рассказчик относится к описываемому.

Смерть – это легкость, нежность, детская улыбка. Такая необычная трактовка смерти изложена в рассказе о старушке, покончившей с собой на могиле умершего мужа: «В такую ночь на православном кладбище, далеко за городом, покончила с собой на могиле недавно умершего мужа семидесятилетняя **старушка**. Утром я случайно побывал там, и сторож, т я ж к и й (*стилистически маркированное слово*) **калека на костылях** (*аллитерация*), **скрипевших при каждом размахе тела** (*детализация*), показал мне белый невысокий крест, на котором **старушка** (*дистантный повтор*) повесилась, и **приставшие желтые ниточки там, где натерла веревка** (*детализация*) (**“Новенькая”**, – **сказал он мягко** (*детализация*)). Но **таинственнее** (*эпитет*) и **прелестнее** (*эпитет*) всего были серповидные следы, оставленные ее **маленькими, словно детскими, каблучками** (*усиление признака*) в сырой земле у подножья. “Потопталась **маленько** (*стилистически маркированное слово*), а так, – чисто”, – заметил спокойно сторож, – и, взглянув на **ниточки**, на **ямки** (*подчеркнуто: стилистически маркированная форма слова*), я вдруг понял, что **есть детская улыбка в смерти** (*метафора*).

Быть может, **друг мой** (*сближение дистанции между внутренним и внешним адресатом – слияние*), и пишу я все это письмо только для того, чтобы рассказать тебе об этой **легкой** (*эпитет*) и **нежной** (*оксюморон*) смерти». Таким образом, осмысление концепта **смерть** связано с этой семейной парой (четой), то есть с любовью и улыбкой. Интересно, что, говоря о счастье и о смерти, рассказчик-персонаж обращает внимание на ноги в первом случае и на следы во втором: «... я люблю глядеть... как переступают, касаясь друг друга, черные и светлые ноги...» и «Но таинственнее и прелестнее всего были серповидные следы, оставленные ее маленькими, словно детскими, каблучками...». Важен не только факт упоминания, но и декларация рассказчиком своего отношения к нему. Таким образом, концепты **счастье** и **смерть** имеют общие компоненты на ассоциативном уровне, что дает возможность для их соотнесенности. Общие компоненты концептуальной пары организуются *дистантным* и *сквозным повторами*, а также общей положительной эмоциональной окрашенностью сообщаемого.

В § 3.3. «Своеобразие автоимпликатов и их роль в выражении имплицитного смысла» охарактеризованы текстовые «фирменные знаки» писателя и то, как они работают на имплицитном уровне текста.

Считаем, что единицы глубинного уровня текста получают статус *автоимпликатов* при определенных условиях.

1. Если они в целом не характерны для художественного прозаического текста. К таким автоимпликатам относятся: *паронимия* (*парономазия*), *анаграмма*, *звукопись* (*ассонанс* и *аллитерация*), поскольку эти явления в основном свойственны поэтической речи.

2. В случае частой повторяемости в текстах автора импликатов определенного типа, отражающих своеобразие его стиля: *дистантный* и *сквозной повторы смысловых признаков*, *стилистически маркированные слова*, *детализация смысловых признаков*.

3. В случае особой индивидуально-авторской формы репрезентации импликатов: *индивидуально-авторская метафора, олицетворение, сравнение, особое именование / табуирование имени, параллелизм, «хоровод» части речи, нарушение дистанции между членами литературной коммуникации, аллюзии* (часто автобиографического плана).

4. В случае характерной для произведений автора сопряженности определенных импликатов.

В соответствии с тремя первыми условиями нами выделено три группы автоимпликатов. Четвертое условие представляет собой обобщающий способ презентации автоимпликатов в текстах. В качестве примера рассмотрим автоимпликаты первой группы.

Паронимия (парономазия), анаграмма, звукопись (ассонанс и аллитерация) часто встречаются в тексте вместе. *Ассонанс* и *аллитерация* играют, в основном, изобразительную роль, то есть участвуют в формировании зрительных или звуковых образов: «в спутанных простынях, спиной к стене» («Возвращение Чорба») – повторяющиеся в хаотичном порядке глухие согласные создают образ паутины – символа безвыходного положения, в которых оказался герой; «мрак...моста...мгновенье...могучей...музыки» («Письмо в Россию») – слышен гул медленно приближающегося поезда (ср. некоторые характеристики звука [м]: пассивный, холодный, тяжелый, печальный, могучий, медлительный (Журавлев, 1974)); «глиняные бусы да трубочки из бамбука» («Порт») – актуализирован быстрый перестук полых бамбуковых трубочек (ср. в числе характеристик звука [б]: грубый, мужественный, короткий, активный, быстрый, яркий (Журавлев, 1974)).

Ассонанс и *аллитерация* могут усиливать воздействие другого импликата, например, *сравнения*: «как бледные черви, двигались, лоснились женские плечи и мужские лысины» («Бахман») – здесь натуралистическое сравнение вызывает неприятный зрительный образ за счет долгого, монотонного чередования [э] – [и] и согласных. *Ассонанс* и *аллитерация* могут устанавливать смысловые соответствия: «срывался лист, летел... как лоскуток оберточной бумаги. Она старалась поймать его на лету при помощи л о п а т к и, которую нашла... каменщик смотрел, подбоченясь, на легкую, как блеклый лист (дистантный повтор), барышню, плясавшую с л о п а т к о й (дистантный повтор) в поднятой руке» («Возвращение Чорба»). *Аллитерация* [л] – [с] – [т] устанавливает связь, усиленную сравнениями и двумя дистантными повторами: лист – как лоскуток – лопатка – барышня как лист. Таким образом, все перечисленное – воздушное, летучее, невесомое. *Аллитерация* [п] – выражает противоположную направленность вниз, к земле: поймать – при помощи лопатки – подбоченясь – плясавшую с лопаткой в поднятой (руке).

Ассонанс и *аллитерация* могут встречаться в тексте вместе с *анаграммой*: ««женское платье, ЧУЛОК, какие-то шелковые ЛОСКУТОЧКИ, – кое-как сложенные и пахнувшие так хорошо» (там же). Возможно, *анаграмма* констатирует факт, который следует понимать так: чулок – нечто цельное, лоскуточки – разъятое на части. Противопоставленность эту можно истолковать как контраст двух периодов жизни героя: цельный, полный любви – до смерти

жены и потерявший смысл, а значит, и ценность – после ее смерти. Оставшиеся после нее лоскуточки – воспоминания, вещи, принадлежавшие ей. В этом же тексте *парономазия* «росистое ощущение железа... было самым острым из всех воспоминаний» (там же), устанавливая соответствие между простым тактильным ощущением и единственно ценным после смерти жены – воспоминаниями, дает возможность читателю прочувствовать глубину человеческого горя.

В большинстве случаев, когда автор использует *анаграмму* и *парономазию* или *звукопись*, читателю это нелегко заметить, поскольку эти импликаты, являясь регулятивами, действуют на глубинном уровне смысла. Например: «Случалось, что **скуластая** (*звукопись*) **ДеЛОВИтАя** проститутка **уВОДИЛА** (*анаграмма, ассонанс*) его к себе» («Бахман»). *Звукопись* играет здесь декоративную, отвлекающую роль, обращая внимание читателя на первую часть фразы, в которой содержатся только звуковые переключки. Но квант глубинного смысла содержит *анаграмма*. Повтор слова **ВОДИЛА** подчеркивает факт, что музыкант Бахман – водимый, ведомый своей судьбой, своим гением, но сам этот герой как личность – ничтожен.

Иногда *паронимия* (*парономазия*) устанавливает не только внутритекстовые, но и межтекстовые и, шире, межкультурные связи. Так, в этом же рассказе имя героя – **Бахман** (автоимпликат *именование*), очевидно, связано с именем композитора **Баха** (*паронимия*), а также с известным пианистом начала XX века **Пахманом** (*парономазия*).

Назовем другие автоимпликаты, которые удалось выявить в ранних рассказах В.В. Набокова. Так, *сквозной повтор* включает слова, характерные для языка писателя в целом, а также выражает некие намеки, ассоциативные переключки, интенции, что дает возможность говорить о важной роли этого автоимпликата на уровне глубинного смысла текстов. *Детализация* создает эффект «увеличительного стекла», приближая к читателю реалии художественного мира автора. Часто этот автоимпликат используется В. Набоковым при описании внешности героя. *Детализацией* и *дистантным повтором* вводятся в текст мелочи, являющиеся «фирменным» знаком набоковских текстов (обгорелая спичка в «Катастрофе», зеленая кушетка в «Возвращении Чорба», самопишущая ручка в «Подлеце» и т.д.). *Сближение дистанции между повествователем и персонажем* – часто используемый писателем прием, дающий возможность читателю прочувствовать ситуацию «изнутри», с позиции героя. Достаточно частотный автоимпликат *стилистически маркированное слово* встречается в речи повествователя и персонажей и служит для наиболее яркого представления предмета, явления, признака в мире текста или придает специфическую окраску речи персонажа; иногда входит составной частью в другой автоимпликат, например в *сближение дистанции между членами литературной коммуникации*, усиливая его действие. *Метафоры* являются автоимпликатами в тех случаях, когда имеют в своем составе постоянные для творчества писателя элементы (например, «янтарный провал») и / или характеризуют одну и ту же реалию его художественного мира (листья). *Метафоры* могут быть усилены другим

импликатом, например *звукописью*. *Аллюзии* часто отсылают читателя к обстоятельствам жизни В. Набокова. Для понимания имплицитного смысла текстов необычайно важен автоимплицит *особое именование*.

Итак, автоимплициты неоднородны по существу, фактор частотности не играет главенствующую роль в их выделении, но присущая В.В. Набокову манера выражаться так, а не иначе дает основание считать эти единицы характерными для раннего сборника рассказов.

В Заключении подводятся итоги исследования:

1. Для изучения имплицитного смысла художественного текста достаточно оправданным является использование *импликата* как условной единицы глубинного смыслового уровня текста, значимой для регулирования познавательной деятельности читателя.

В связи с этим подтекст рассмотрен как ассоциативно-смысловой комплекс, формирующийся на основе анализа концептов, возникающих в сознании воспринимающего субъекта в результате синтеза имплицитов.

2. Изучение лексики в раннем сборнике рассказов позволило выявить ряд закономерностей. Автор интенсивнее регулирует познавательную деятельность читателя в больших по объему текстах увеличением количества повторов. Наоборот, в малых по объему текстах повторов меньше, но их роль значительна.

Соотношение в текстах слов разных частей речи зависит от тематики рассказов, от статичности – динамичности повествования.

На основе анализа текстовых лексико-тематических групп с использованием компьютерной технологии выявлены основные реалии художественного мира В. Набокова в ранний период творчества. Это прежде всего **Человек** – как живое и как общественное существо. Затем – **пространство**, в котором человек существует: **город, дом, транспорт**, а также **время**, в течение которого происходят описываемые события. Заметен интерес автора к писательству как работе над *словом*. Следствием этого явилась простота и ясность языка. Отмечена общая жизнеутверждающая тональность сборника.

3. Использование импликата в качестве основной единицы анализа и изучение широкого спектра связанных с ним языковых средств (от слова и стилистического приема до категории текстовой дистантности) позволило описать элементы глубинного смысла текста. Идя по этому пути, мы выяснили, каким образом имплициты формируют важные для писателя ключевые концепты: гиперконцепт **город**, концептуальную структуру **женщина**, а также концепты – члены концептуальных пар: **день – ночь** и **смерть – счастье**. При этом были выявлены некоторые идиостилевые особенности творческой манеры писателя в выражении имплицитного смысла.

4. Изучены и описаны характерные для В.В. Набокова приемы, актуализирующие имплицитные смыслы в ранних рассказах автора, по которым можно узнать его тексты среди других. Такие «маркеры» идиостиля названы нами автоимплицитами. Их роль в общей смысловой структуре так же велика,

как и всех остальных импликатов, поскольку имплицитный уровень смысла создает стереоэффект, обеспечивает читателю глубину восприятия текста.

Проанализированные автоимпликаты являются характерными для В.В. Набокова по смысловому наполнению (*особое именование, параллелизм*), форме выражения (*детализация, сравнение*), степени проявленности в тексте, цели их использования. Как показали наблюдения, они могут играть любую роль: от изобразительной (*аллитерация, сравнение*) до смыслообразующей (*параллелизм, сквозной повтор*).

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Бакланова Е. А., Чупина Г. А. Античность в поэзии В. Набокова. // Античный вестник. Сборник научных трудов. – Омск: Изд-во ОмГУ, 1995. – Вып. 3. – С. 58 – 66.
2. Бакланова Е. А. Проблемы герменевтики и личностные аспекты смысловой интерпретации художественного текста (на материале текстов В. Набокова “Бледное пламя” и Л. Кэрролла “Алиса в Стране Чудес”). // Проблемы развития творческого потенциала личности в системе педагогического образования. Тезисы докладов Сибир. науч. конф. 27 – 29 ноября 1996 г. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1996. – С. 40.
3. Бакланова Е. А. О лингвистическом анализе произведений В.В. Набокова в школе // Молодежь и наука: проблемы и перспективы: Материалы филолог. секции II областной конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (16 – 22 апреля 1998 г.). – Томск: Изд-во ТГПУ, 1998. – С. 34 – 37.
4. Бакланова Е. А. Роль лексических средств в смысловом развертывании поэмы В. Набокова «Петербург» // Вестник Том. гос. пед. ун-та. – Вып. 6. – Сер.: Гуманит. науки (филология). – Томск: Изд-во ТГПУ, 1998. – С. 18 – 23.
5. Бакланова Е. А. Виды имплицитов в рассказах В. Набокова 30-х годов // Молодежь и наука: проблемы и перспективы: Доклады III межвузов. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 13 – 24 апреля 1999 г.). – Т. II. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1999. – С. 35 – 37.
6. Бакланова Е. А. Особенности лексики антитетических рассказов «Катастрофа» и «Благодать» из цикла «Возвращение Чорба» В. Набокова // Труды регионал. научно-практич. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Сибирская школа молодого ученого» (21 – 23 декабря 1998г.). – Т. III: Лингвистика, стилистика художественного текста, литературоведение. – Томск: Изд-во ТГПУ, 1999. – С. 61 – 62.
7. Бакланова Е. А. Об имплицитивном смысле в ранних рассказах Набокова // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Материалы регионал. симпозиума (8 – 10 июня 1999 г.). – Вып. I. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. – С. 162 – 164.
8. Бакланова Е. А. Из опыта лингвосмыслового анализа рассказа В.В. Набокова «Бахман» // Русский язык в современном культурном пространстве: Материалы юбилейн. конф., посвященных 100-летию Том. гос. пед. ун-та и 70-летию филолог. фак-та Том. гос. пед. ун-та (2 – 3 ноября 2000г.). – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2000. – С. 136 – 138.
9. Бакланова Е. А. К вопросу о классификации имплицитов в художественном тексте (на материале ранних рассказов В. Набокова) // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте: Науч. тр. каф. совр. рус. яз. и стилистики Том. гос. пед. ун-та. – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2000. – С. 151 – 158.
10. Бакланова Е. А. Методика анализа имплицитного смысла в ранних рассказах Набокова // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузов.

научно-практич. конференции (26 – 27 апреля 2000 г.). – Бийск: Изд-во НИЦБиГПИ, 2000. – С. 155 – 160.

11. Бакланова Е. А. Сопоставительно-стилистический анализ рассказов В. Набокова разных лет // Молодежь, наука и образование: проблемы и перспективы. Материалы IV межвузов. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (24 – 29 апреля 2000 г.). В 5 т. Т.2. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2000. – С. 68 – 71.

12. Бакланова Е. А. Имплицитный смысл в рассказе В. Набокова «Рождество» // Лексические аспекты смыслового анализа художественного текста в вузе и школе: Материалы научно-практич. семинара (26 апреля 2001 г.). – Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. – С. 86 – 90.

13. Бакланова Е. А. О роли стилистических фигур в механизме смыслообразования ранних набоковских текстов // Художественный текст и языковая личность: Материалы III Всероссийской науч. конф., посвященной 10-летию кафедры совр. рус. яз. и стил. Том. гос. пед. ун-та (29 – 30 октября 2003 г.). – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2003. – С. 18 – 22.

14. Бакланова Е. А. Лексическое воплощение концепта «Город» в сборнике ранних рассказов В. Набокова «Возвращение Чорба» // Художественный текст и языковая личность: Материалы IV Всероссийской науч. конф. (27 – 28 октября 2005 г.) / Под ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: Изд-во ЦНТИ, 2005. – С. 20 – 25.

15. Бакланова Е. А. Лексическое воплощение концепта «Женщина» в сборнике ранних рассказов В. Набокова «Возвращение Чорба» // Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл: Материалы VIII Всероссийского науч. семинара (21 апреля 2006 г.) / Под ред. проф. Н.С. Болотновой. – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2006. – С. 56 – 63.

16. Бакланова Е. А. Взаимосвязь импликатов в системе текста на материале ранних рассказов из сборника В. Набокова «Возвращение Чорба» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2006. – Вып. 5 (56). – Сер.: Гуманитарные науки (филология). – Томск, 2006. – С. 139 – 144.