

ИМПЛИЦИТНЫЙ СМЫСЛ И СРЕДСТВА ЕГО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА «КОРОЛЕК»

Статья посвящена анализу имплицитного смысла рассказа В. В. Набокова на основе методики выявления импликатов – языковых средств, актуализирующих имплицитную информацию в рамках концептуальной структуры целого текста. Основное внимание уделяется изучению ключевой концептуальной пары *живое – неживое*. Установлено, что основным приемом создания имплицитного смысла является смещение реальностей в мире текста, что связано с импликатом *нарушение постулата отношений в сфере субъекта*.

Ключевые слова: *концепт, концептуальная структура художественного текста, импликат, эксплицитный и имплицитный уровни текста, приемы создания имплицитного смысла.*

Небольшой рассказ с невинным названием «Королек» написан в 1933 г. через 7 лет после появления первого романа «Машенька» и за 7 лет до отъезда из Европы и прощания с русским языком. Такое центральное положение рассказа в русском периоде творчества определяет еще до анализа текста некоторые моменты. Во-первых, он написан состоявшимся мастером малой формы. Сборник «Возвращение Чорба», состоящий из филигранных, изумительно тонких и абсолютно разных по стилю, структуре и т. д. миниатюр, уже издан. Во-вторых, этот рассказ позже тоже вошел в сборник под названием «Весна в Фиальте» (Нью-Йорк, 1956), но, будучи помещенным в сборник, он перестал быть изолированным текстом, а стал частью целого. Таким образом автор делегировал исследователю (читателю) право воспринимать рассказ на фоне или в контексте других. В-третьих, В. Набоковым используются не только ранее опробованные, но и новые приемы создания имплицитного смысла текста [1, с. 18–28]. В-четвертых, **смерть** по-прежнему является одним из главных сюжетобразующих и смыслообразующих мотивов текста, являясь здесь маркером концепта **неживое**.

Для исследования имплицитного смысла текста мы проследили, какими языковыми средствами выражены его единицы – импликаты и как формируется глубинный смысл текста в результате их сопряженности. На основе анализа импликатов был выявлен небольшой сегмент концептуальной структуры текста, состоящий всего из одной концептуальной пары-оппозиции: **живое – неживое**. Члены этой пары – ключевые, текстовые, узуальные концепты [2, с. 302–304].

Под импликатом мы понимаем *текстовую структуру произвольной длины, характеризующуюся относительной смысловой и концептуальной законченностью, отклоняющуюся, с одной стороны, от нормы системно-семантической организации текста, с другой – от нормы коммуникативно-текстовой дистантности* [1, с. 9]. Концептуальная структура художественного текста представляет собой связанные определенными отношениями концепты [2, с.

81]. За художественный концепт принимаем «единицу сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [3, с. 90].

Итак, рассказ «Королек» представляет собой разыгрываемое на наших глазах представление. Рассказчик, он же Демиург, своеобразный *Deus ex machine*, создает на наших глазах декорации, которые тут же населяет людьми. Они-то и играют нехитрую пьесу. Два персонажа начинают ненавидеть, преследовать и в конце концов убивают третьего. Выясняется, что убитый был корольком, т. е. фальшивомонетчиком. Рассказчик причитает по погибшему герою, даже не собственно по нему, а, скорее, сокрушается о том, что сам обманулся, приняв преступника за поэта. Далее декорации на наших глазах разбираются. Занавес!

Мир, в котором разворачивается действие, – ненастоящий, картонный:

«Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы» [4, с. 331]. То, что дом *вырастает*, уже не стертая метафора, а ее расподобление, так как это происходит буквально. Сравнение балконов с ящиками уподобляет дом шкафу, сразу уменьшая масштаб предстоящего действия относительно человека-зрителя, как в кукольном театре.

«И хотя все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди – братья Густав и Антон, – а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец – Романтовский» [там же]. Рассказчик открыто заявляет, что декорации еще не совсем готовы, но из них появляются *живые люди*. Таким образом, они сразу получают статус актеров, а их, в дальнейшем подробно представленная, примитивность, топорность их «игры» наводят на мысль о балагане. Братья – две половинки одного плоского персонажа, хотя и различаются внешне. На их фоне Романтовский – живой и симпа-

«Мы устроим мир так: **всяк будет потен, и всяк будет сыт** (сентенция, параллелизм). Будет работа, будет что **жрать** (стилистически маркированное слово), **будет чистая, теплая, светлая...** (открытая концовка)» [4, с. 332]. Весь отрывок – нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – сближение дистанции между рассказчиком и героем. Это манифест братьев. *Стилистически маркированное слово* совсем уничтожает эту дистанцию. Лаконичность сентенции, параллелизм синтаксической конструкции передают элементарное устройство мира, сведение этого устройства к двум составляющим: **работа** и **еда**. Какое завершение предполагает открытая концовка? Возможно, это **комната**. Тогда к двум частям миропорядка добавляется третья, логично вытекающая из первых двух.

«**Еще раз: мир будет потен и сыт** (дистантный повтор с усилением признака – см. отрывок выше). **Бездельникам, паразитам и музыкантам вход воспрещен** (сентенция-метафора). **Пока сердце качает кровь, нужно жить, черт возьми** (весь отрывок – нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – сближение дистанции между рассказчиком и героем – братьями; разрядкой выделена идиома). **Густав вот уже два года копил деньги, чтобы жениться на Анне, купить буфет, ковер** (импликация логической связи между высказываниями и сообщаемыми фактами)» [4, с. 332]. Сначала манифестировалось, что **каждый** в мире будет потен и сыт, а теперь уже **сам мир** будет потен и сыт. Некоторая агрессия начала нарастать. Она будет нарастать и дальше все быстрее до самого убийства. *Идиома* – маркер сближения дистанции. *Сентенция-метафора* окончательно завершает картину миропорядка братьев. Интересно, что к синонимам **бездельники, паразиты** примыкают именно **музыканты**. Эта деталь – еще одно свидетельство оценки героев. *Импликация логической связи между высказываниями и сообщаемыми фактами* (см. два последних предложения) является красноречивой лишь для читателя (исследователя). С точки зрения братьев, все логично: **копил, чтобы жениться, купить**. Вторые два глагола рядоположены, т. е. равноценны. Все это входит в понятие *жить*.

«Между тем братья стали раздуваться, расти, они заполнили всю комнату, весь дом, и затем выросли из него. По сравнению с ними, тополек был уже не больше игрушечных деревьев, таких валких, из крашеной ваты, на зеленых круглых подставках (*сравнение*). Дом из пыльного картона со слюдяными окнами доходил братьям до колен (*аллюзия*). **Огромные, победоносно пахнувшие** (*эпитеты*) **потом и пивом** (*парономасия*), с **бессмысленными говяжьими** (*эпитеты*) голосами, с **отхожим местом взамен мозга** (*метафора*), они **возбуждают дрожь** (*звукоспись*) унижительного страха (весь отрывок – нарушение постулата сотрудничества в сфере субъек-

та – сближение дистанции между рассказчиком и героем, гипербола). **Я не знаю, почему они прут** ((*стилистически маркированное слово*) **на меня**. **Умоляю вас, отвяжитесь, я не трогаю вас, не трогайте и вы меня – я уступлю вам – только отвяжитесь** (нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – **потеря** дистанции между рассказчиком и героем)» [4, с. 334]. Образ братьев, актуализированный *гиперболой*, чудовищен. Они пересекли **границу**, познакомились с Романтовским, тем самым приблизившись и физически, и психологически, как бы получив оправдание дальнейшего насилия и стимул к нему. Опасность катастрофы возросла многократно! Еще раз нам показано (см. *сравнение* и *аллюзию*), что это всего лишь декорации.

Таким образом, считаем установленным, что репрезентантом концепта **живое** является обобщенный образ *пошлости*, актуализированный соответствующими импликациями.

Об инаковости Романтовского говорилось выше: о его соотнесенности с **тьмой, ночью, безмолвием, тишиной**. В этом же ряду особенностей находится его внешность и еще две детали: его фамилия и национальность.

«Он, например, ходил не как все: **ступая, особенно приподнимался на упругой подошве: ступит и в з л е т и т** (*метафора*), **точно на каждом шагу была возможность разглядеть нечто незаурядное поверх заурядных** (*антонимы*) **голов** (жирным шрифтом – *детализация*, подчеркнуто – *сравнение*). Был он что называется (*идиома*) **дылда** (*стилистически маркированное слово*), с бледным **востроносым** (*стилистически маркированное слово*) лицом и **ужасно беспокойными** (*эпитет, импликация фактов*) глазами. Из коротких рукавов двубортного пиджака с какой-то назойливой и никчемной (*эпитеты*) очевидностью (**вот и мы, что нам делать?** (нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – **потеря дистанции между рассказчиком и олицетворенными руками**)) **вылезали длинные кисти рук** (последнее предложение – *детализация*)» [4 с. 333]. «Летучесть» Романтовского и его **ужасно беспокойные** глаза еще не раз отмечались автором, видимо, потому, что это особенно яркие черты, отличающие его от плотных приземленных братьев. Кроме того, **беспокойство** глаз (*импликация фактов*) может объясняться тем, что герой – фальшивомонетчик. В мире текста об этом еще неизвестно. Читателю тоже, если он не читает повторно. В этом случае некоторые детали осмысливаются по-иному, получают большую информационную и смысловую нагрузку. *Стилистически маркированное слово* (**дылда**) – разговорно-сниженное, очевидно, из лексикона братьев. Использование однокоренных *антонимов* приближает их к *повтору* как еще один аргумент, подтверждающий общий

вывод: «этот – не как все» (*дистантный повтор* с «Он... не как все»).

Очень важно у Набокова наличие или отсутствие имени героя (см. об этом [1, с. 14–15]). Здесь братья названы по именам, третий герой – по фамилии: «...уже выходят живые люди – братья **Густав** и **Антон**, – во двор вступает, катя тележку с чемоданом и **кипой** **книг** (*звукопись*), новый жилец – **Романтовский** (*именование*)» [4, с. 331]. На фоне обычных имен (одно – немецкое, другое – русское) выделяется фамилия, которая подразумевает, что ее носитель – идеалист-романтик, на что намекает наличие кипы книг. Позже, когда читатель имеет возможность заглянуть в одну из них, это косвенно подтверждается: «На столе **обрубок** (*эпитет*) колбасы на бумажке и стопка криво сложенных книг – одна раскрыта на картинке: многопарусные корабли и сверху в углу летящий младенец с надутыми щеками (все предложение – *детализация*)» [4, с. 334]. Изображенное на картинке служит оправданием фамилии, доказательством того, что Романтовский действительно был романтиком. Книжки криво сложены – значит, их читают или хотят продемонстрировать этот факт, скрыв какой-то другой.

О национальности героя в тексте есть лишь намек: «Романтовский лежал на земле, кашлял и говорил **по-польски** (*аллюзия*). Все оборвалось» [4, с. 338]. В пограничном состоянии между жизнью и смертью человек переходит на родной язык, значит, Романтовский был поляком, иностранцем, т. е. *иным*. Таким образом, отмечены все важные отличительные признаки героя, подтверждающие вывод о его инакомии. Импликаты, формирующие образ Романтовского, актуализируют концепт **неживое**, как было показано выше. Смерть героя является кульминацией и логическим завершением столкновения двух миров. **Смерть** является здесь маркером концепта **неживое**, в то время как **убийство** – маркером концепта **живое**. Почему? Это доказывают следующие соображения.

Убийство – это действие живых в мире текста. Их стремление убить объясняется тем, что они воспринимали Романтовского как *инога*: «...и на этих сомнительных (*эпитет*) улицах, в пыльных (*эпитет*) этих сумерках, были **сотни людей как они, но только один Романтовский** (*сравнение*)» и «Где-то впереди чуялось томительно-сладостное (*эпитет*) присутствие Романтовского» [4, с. 336 – 337]. Оба отрывка – *нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – сближение дистанции между рассказчиком и героем-братьями*. Для них его существование – нонсенс, вносящий дисбаланс в их плоский мир и на психологическом, и на физическом уровнях. Поэтому желание убить и стремление к этому носят отчетливо эротический характер: «– Ну чего там, пойдём! – крикнули братья, взяли его под мышки и повлекли. (При этом они чувствовали, ка-

кой он худой, тонкие предплечья, слабые, нестерпимый соблазн – эх бы, сжать хорошенько, до хруста, – эх, трудно сдержаться, ну хотя бы ощупать, на ходу, так, легонько... (*нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – потеря дистанции между рассказчиком и героем-братьями*)» [4, с. 335]; «Должны проучить, – сказал Густав, **разговарывая и с нестерпимым чувством предвкушая, как он тоже сейчас по примеру брата тронет эти хрящики, этот хрустящий хребет...** (*нарушение постулата сотрудничества в сфере субъекта – потеря дистанции между рассказчиком и героем – братьями, подчеркнуто – звукопись*)» [4, с. 338]; и, наконец, сцена убийства: «Густав его настиг в два прыжка. Оба упали, и среди яростного **шороха и хруста** (*аллитерация*) был один особенный звук, **скользящий** (*эпитет*), раз, и еще раз – по рукоять... Романтовский лежал на земле, кашлял и говорил по-польски. Все оборвалось. – А теперь айда (*стилистически маркированное слово*), – сказал Густав. – Я его **ляпнул** (*метафора*). – **Вынь**, – сказал Антон. – **Вынь** из него. – Уже **вынул** (*дистантный повтор*), – сказал Густав. – Как я его **ляпнул** (*дистантный повтор*)!» [4, с. 339]. Отчетливо эротический характер предвкушения действия и самого действия служит доказательством того, что **убийство** – актуализатор концепта **живое**.

Оба члена концептуальной пары даны нам в свете авторской оценки, которой является *смех*. Автор смеется над фактом обмана читателя, а не над смертью героя, дважды восклицая: «**Мой бедный Романтовский!** А я-то думал вместе с ними, что ты и вправду особенный. Я думал, признаться, что ты замечательный поэт, принужденный по бедности жить в том черном квартале. Я подумал (*дистантный повтор*), судя по иным приметам, что ты каждую ночь – выправляя стих или пестуя растущую мысль – празднуешь неувязимую победу над братьями. **Мой бедный Романтовский!** (*дистантный повтор*)» [4, с. 339–340]. Выделенные импликаты доказывают авторское притворство. Оно шито белыми нитками, поскольку в силу своей авторской позиции он не мог *думать вместе с ними*. В подаче автора **живое – неживое** в свете *смеха* проявляется как **пошлое** и **непошлое**, которое погубило, оказавшись слабее.

К опробованным В. Набоковым в ранних рассказах приемам создания имплицитного смысла текста в числе прочего относятся: актуализация противоположных концептов через одни и те же импликаты (см. выше их соотнесение с культурными оппозициями), чрезвычайная смысловая нагруженность имени героя, отношения импликатов внутри текста, например вхождение *паронимии, детализации, стилистически маркированных слов* в имплицит *сближение дистанции между членами литературной коммуникации*, намеченное смещение реальностей в мире текста, например действительной реальности и

реальности в воспоминаниях в «Возвращении Чорба», реальности при жизни и после смерти героя в «Катастрофе», яви и сказочной реальности в «Сказке». Здесь же последний прием является конструктивным, смыслообразующим и проявляется в абсо-

лютном начале и в конце текста импликатом *нарушение постулата отношений в сфере субъекта (потеря дистанции – слияние между автором и повествователем)*. Другими словами, авторская позиция, *торчащая из текста*, превратила трагедию в фарс.

Список литературы

1. Бакланова Е. А. Слово и имплицитный смысл в ранних рассказах В. В. Набокова (на материале сборника «Возвращение Чорба»): автореф. дис. ...канд. филол. наук. Томск, 2006. 30 с.
2. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2008. 384 с.
3. Беспалова О. Е. О соотношении художественного и культурного концептов (на материале поэзии Н. Гумилёва). // Слово. Семантика. Текст. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. С. 89–95.
4. Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. С. 331–340.
5. Дорохова Е. «Рано, рано петухи запели, а мы все сидели...»: Ночные игры с покойником // От заката до рассвета: Ночь как культурологический феномен: сб. статей. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2005. С. 95–106.
6. Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 323–391.

Бакланова Е. А., кандидат филологических наук, старший преподаватель.

Новосибирский государственный технический университет.

Пр. К. Маркса, 20, г. Новосибирск, Россия, 630092.

Материал поступил в редакцию 11.03.2009

Е. А. Baklanova

IMPLICIT MEANING AND MEANS OF ITS REPRESENTATION IN NABOKOV'S SHORT STORY «KOROLYOK»

The article deals with analyzing the implicit meaning of Nabokov's short story "Korolyok" based on the implicit unit revealing technique, an implicit unit being a linguistic means of clarifying the implicit information within the conceptual framework of a text. Taken into consideration is the key concept *alive vs dead*. The basic means of creating an implicit meaning has been found to be shifting realities in the pattern of the text, which refers to the implicit unit *breaching the maxim of the relationship between the author and the character*.

Key words: *concept, the conceptual framework of a literary text, an implicit unit, the explicit and implicit layers of a text, means of creating the implicit meaning.*

Baklanova, E. A.

Novosibirsk State Technic University.

Pr. K. Marksa, Novosibirsk, Russia, 630092.