

Е.А. Бакланова

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИМПЛИКАТОВ В СИСТЕМЕ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАННИХ РАССКАЗОВ ИЗ СБОРНИКА В. НАБОКОВА «ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»)

Новосибирская специальная музыкальная школа-колледж

Для выявления особенностей идиостиля художника слова необходимо обращение к глубинному смыслу текста, а значит, к системе его художественных концептов.

Лексическими репрезентантами концептов могут служить импликаты (выделяемые нами вслед за Г.Г. Молчановой [1, с. 16; 2, с. 4]) – единицы глубинного уровня текста, представляющие собой текстовую структуру различной длины, отклоняющиеся, с одной стороны, от средней условной нормы языка/речи, с другой – от нормы системно-семантической организации текста и коммуникативно-текстовой дистантности. Импликат – это регулятивное средство, намеренно используемое автором для воздействия на познавательную деятельность адресата [3]. Концепт понимается вслед за Ю.С. Степановым как «культурно-ментально-языковое» образование, «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека... Тот “пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово... и есть концепт» [4, с. 43]. «Пучок», по нашему мнению, может быть представлен импликатами, актуализирующими концепт на ассоциативной основе.

В статье представлен результат анализа отношений импликатов, репрезентирующих *концептуальную пару смерть – счастье*. Эта концептуальная пара является одной из *ключевых* в сборнике, *индивидуально-авторской* (о классификации концептов см. [5, с. 202–205]). Строго говоря, эти слова антонимами не являются, но в текстовом пространстве сборника концепты различным образом соотносятся, что дает возможность соединить их в пару. (Такая связь не исключает, а скорее, предполагает обращение в процессе анализа к концепту *жизнь*.) Между членами этой концептуальной пары возникают следующие отношения: в рассказе «Письмо в Россию» *смерть* и *счастье* определяются через одни и те же компоненты, то есть ассоциативные «слои» концептов находятся в отношениях пересечения; в рассказах «Катастрофа» и «Картофельный Эльф» концепт *счастье* поглощает, включает в себя концепты *жизнь* и *смерть*. То, на каком основании сделаны данные выводы, через какие импликаты репрезентируются концепты, и представлено далее на материале анализируемых рассказов.

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). 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) **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** (метафора) человеческое одиночество» [6, с. 308].*

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». Первое определение – импликат *полисемия*, поскольку остается неясным, речь идет о вызове рассказчика обстоятельствам, либо обстоятельств автору. (**Вызов...** **1.** к **Вызвать...** **2.** *кого на что, с инф.* Призвать, побудить к каким-л. действиям... **3.** Стремление, готовность вступить в спор, борьбу и т.п. (выраженное во взгляде, голосе, действиях и т.п.) [7, с. 107]). Поэтому счастьем для него является готовность первым вступить в борьбу с неблагоприятной ситуацией, то есть активная жизненная позиция, или 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 также имеет место своеобразная *полисемия*. (Хотя, возможно, это всего лишь «поза», кокетство молодого автора-рассказчика, а на самом деле он отлично все понимает.) (*Перифразирован-*

ный фразеологизм из: **Высоко (гордо) носить / нести голову**. Иметь гордый, независимый вид; держаться с достоинством [7, с. 133]).

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 **здесьних** (стилистически маркированное слово) кабачках **я люблю глядеть** (параллелизм), как “чета мелькает за четой” (реминисценция на “Евгения Онегина” [8, гл. V, стр. XLI]), 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)» [6, с. 308]. Итак, счастье, в числе прочего, связано с любовью («Чета... *Высок*. Два лица (обычно супруги), рассматриваемые как одно целое» [7, с. 924]) и весельем (улыбкой). Конструкция **я люблю глядеть** представляет собой параллелизм по отношению к двум другим, ранее встретившимся в тексте: «я люблю слушать...» [6, с. 306] и «я люблю посмотреть...» [6, с. 307]. 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, **тяжкий** (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** (эпитет) смерти» [6, с. 308]. Таким образом,

смерть связана с этой семейной парой (четой), то есть с любовью и с 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. Итак, концепты **счастье** и **смерть** имеют общие ассоциаты, что дает возможность для их соотнесения. Общие компоненты концептуальной пары организуются *дистантным* и *сквозным повторами*, а также общей положительной эмоциональной окрашенностью сообщаемого.

В рассказах «Картофельный Эльф» и «Катастрофа» члены концептуальной пары **смерть** – **счастье** находятся в других отношениях. Здесь счастье предстает как бы общим знаменателем жизни и смерти. Герой первого рассказа понимает причину своего счастья и умирает в состоянии блаженства, не успевая понять, что умер. Состояние счастья наступает внезапно: «Тогда она очень тихо сказала: “У меня ведь был сын от вас...” Карлик замер, **установившись** (стилистически маркированное слово) на **крошечное оконце** (усиление признака), **горевшее на синей чашке** (метафора). **Робкая** (эпитет), **изумленная** (эпитет) улыбка **заиграла** в уголках его губ, **расширилась, озарила** (усиление признака) лиловатым румянцем его щеки. “Мой... сын...” И мгновенно он понял **все, весь** (контактный повтор) смысл жизни, долгой тоски своей, блика на чашке (дистантный повтор).

Он медленно поднял глаза. Нора боком сидела на стуле и плакала навзрыд. Как **слеза, сверкала** стеклянная (аллитерация, ассонанс) головка ее шляпной булавки. **Кошка, нежно урча, терлась об ее ноги** (детализация).

Карлик подскочил к ней, вспомнил роман, недавно читанный. “**Да вы не бойтесь**, – сказал он, – **да вы не бойтесь** (дистантный повтор). **Я не возьму его от вас. Я так счастлив** (сверхотдаление между внутренним и внешним адресатом)”.

Она взглянула на него сквозь **туман слез** (см. далее). Хотела **объяснить** что-то, переглотнула, увидела, каким **нежным** (эпитет) и **радостным** (эпитет) **светом весь пышет** (стилистически маркированное слово) **карлик** (перифраз), – и не **объяснила** (дистантный повтор) ничего...

Обернувшись в дверях, она в последний раз **тяжело** (эпитет) и **жадно** (эпитет, аллитерация) **впилась глазами** (фразеологизм) в лицо Фреда. **Солнце дрожало на его лысине** ((метафора); **прозрачно розовели** (звукопись) уши. Он ничего не по-

нимал от изумления и **счастья** (*дистантный повтор*)» [9, с. 395]. Нельзя не обратить внимания на тот факт, что сын *был*, и что Нора *хотела объяснить* что-то и *не объяснила*. Здесь имеет место импликат *сверхотдаление между внутренним и внешним адресатом*, потому что Фред, в отличие от читателя, не понял, что сына больше *нет*, услышав из фразы лишь то, что хотел услышать. Таким образом, счастье карлика основывается на незнании факта, но, одновременно с этим, знаменует собой духовный прорыв к вечному. Его сигналом, несомненно, является *метафора*: «крошечное оконце, горевшее на синей чашке». Герой осознает этот прорыв, и вся его мелкая жизнь чудесным образом получает свое оправдание (см. *контактный* и *дистантный повторы* во фразе: «И мгновенно он понял все, весь смысл жизни, долгой тоски своей, блика на ч а ш к е»).

В рассказе «Письмо в Россию» счастье было названо *необъяснимым* (*эпитет, полисемия*). («**Объяснимый**... доступный для объяснения (1 зн.). **Объяснить**... 1. Растолковав, сделать более ясным, понятным» [7, с. 440]). Здесь же невозможно объяснить самому герою истинное положение вещей, во-первых, с позиции рассказчика, в силу специфики отношений между этими повествовательными инстанциями, во-вторых – героини, поскольку она сознательно не решает лишить карлика его призрачного счастья, и, в-третьих, читателя, так как он находится вне текста. Но эти умозрительные рассуждения имеют смысл только для исследователя. Самому же Фреду Добсону причина своего счастья предельно ясна.

Счастье персонажа настолько всеобъемлюще, что смерть он просто не успевает осознать: «Но вот сквозь т у м а н п о т а (*параллелизм к: туман слез*) он увидел перед собой **черное** (*сквозной повтор, аллюзия: цвет траура*) платье. Нора **медленно шла** вдоль кирпичной стены в потоках солнца (*метафора*). И вот – **обернулась, остановилась**. Карлик **добежал** до нее, **вцепился** (*антитеза*) в складки юбки...

С у л ы б к о й (*сквозной повтор*) с ч а с т ь я (*сквозной повтор*) взглянул на нее снизу вверх, попытался сказать что-то, – и тотчас, удивленно подняв брови, сполз на панель (*драматизация смысла*). Кругом **шумно дышала** (*аллитерация*) толпа. Кто-то, сообразив, что все это не шутка, нагнулся над карликом и тихо свистнул, снял шапку (*аллюзия*)» [7, с. 397].

Как и в предыдущем тексте, счастье и смерть ассоциативно связаны с улыбкой. *Метафора есть детская улыбка в смерти* [6, с. 308] соотносится с картиной смерти карлика, так как, во-первых, он – существо маленькое и неоднократно автором подчеркивалось его сходство с ребенком: «... а в Вене

покорил сердце (*перифраз*) **глупого** и **унылого** (*звуконисья*) великана, родом из Омска (*детализация*), тем, что при первой встрече **потянулся** к нему и **подетски попросил** (*аллитерация*): “Я хочу на ручки”» [9, с. 379]; «На следующий день Фред **проснулся** **спозаранку** (*стилистически маркированное слово*), **побродил** по незнакомой комнате, **поговорил** с золотыми рыбками (*ирония*) и потом, **тихо чихнул** (*звуконисья*), **примостился** (*стилистически маркированное слово, подчеркнуто: аллитерация*), как мальчик (*сравнение*), на широком подоконнике (весь отрывок: *усиление признака детскость*)» [9, с. 383]. Во-вторых, свидетелями его смерти оказались дети, впервые увидевшие карлика на улице: «Фред, морщась от пыли, **бежал**, – и вдруг показалось ему, что мальчишки, толпой следовавшие за ним, – все сыновья (*сквозной повтор*) его, веселые, румяные, стройные (*аллюзия на рекламный образ ребенка*), – и он растерянно заулыбался (*сквозной повтор*), и все **бежал** (*сквозной повтор*), **крякая** (*стилистически маркированное слово*), стараясь забыть сердце, огненным клином ломавшее ему грудь (*метафора*)» [9, с. 396]. Состояние счастья, внезапно настигнувшее героя, охватывает короткий промежуток времени (едва ли полчаса), но оно определяет, выстраивает как невидимый режиссер и последние мгновения жизни, и смерть. (Смерть здесь представлена с позиции стороннего наблюдателя.) Если ассоциативно представить это графически, например, в виде дроби, то в числителе будет концептуальная пара **жизнь / смерть**, а в знаменателе – концепт **счастье**.

Такое же соотношение концептов в рассказе «Катастрофа». Герой, приказчик Марк Штандфусс, счастлив оттого, что любит и, как ему кажется, любим: «Он знал, что вечером увидит Клару, – вот только забежит домой поужинать, – а потом сразу к ней (*сближение дистанции между рассказчиком и персонажем*)... На днях, когда он рассказывал ей о том, как они уютно (*эпитет*) и нежно (*эпитет*) будут жить, **она неожиданно расплакалась**. Конечно, Марк понял, что это слезы с ч а с т ь я, – так она и объяснила ему (*сближение дистанции между рассказчиком и персонажем*), – а потом **закружилась** по комнате, – **юбка – зеленый парус** (*метафора*), – и быстро-быстро (*контактный повтор*) стала приглаживать перед зеркалом яркие **волосы** свои, цвета абрикосового варенья (*сравнение*). **И лицо было растерянное, бледное** (жирным шрифтом выделен план героини: по отношению к плану героя – *отдаление между повествовательными инстанциями*) – тоже от с ч а с т ь я (*сквозной повтор*). Это ведь так понятно (*сближение дистанции между рассказчиком и персонажем*)...» [10, с. 370]. Счастье Марка – в любви. Это обычное земное счастье любящего человека, но, как и в

предыдущем рассказе, основанное на недоразумении, незнании некоторых фактов. А факты эти таковы, что Клара не любит Марка. Судьба в лице автора, как и в случае с Фредом Добсоном, избавляет героя от знания истины ценой смерти. Возможно, такой исход является иллюстрацией к цитате из Библии: «Во многой мудрости много печали» [11, 1, 18].

Итак, каково же счастье в логике этого персонажа, кроме того, что оно основано на любви и незнании? Если счастье карлика – только его, личное счастье, только его смысл жизни, то Марк распространяет свое состояние на мир вокруг: «От счастья, от вечерней прозрачности (аллитерация) чуть кружилась голова. **Оранжевая стрела проткнула лакированный башмак какого-то франта, выскочившего из автомобиля** (автореминисценция на рассказ «Сказка»). Еще не высохшие лужи, окруженные темными подтеками, – живые глаза асфальта (метафора) – отражали нежный вечерний пожар (метафора)...

«О, как я счастлив, – думал Марк, – как все чувствует (дистантный повтор) мое счастье».

Сидя в трамвае, он мягко, с любовью (сквозной повтор), разглядывал своих спутников. Лицо у него было такое молодое, с розовыми прыщиками на подбородке, счастливые (сквозной повтор), светлые глаза, неподстриженный хвостик (дистантный повтор) в лунке затылка (курсивом: детализация)... Казалось, судьба могла бы его пощадить (ремарка)» [10, с. 371]. Сила любви героя такова, что счастье оказывается сильнее смерти – оно продолжается после того, как Марка сбивает омнибус. Тогда он получает дар сверхзрения: «Улица была широкая и веселая (эпитет). Полнеба охватил закат. Верхние ярусы и крыши домов были дивно (эпитет) озарены (стилистически маркированное слово). Там, в вышине, Марк различал сквозные портики, фриззы и фрески (аллитерация), шпалеры оранжевых (дистантный повтор) роз, крылатые статуи (аллюзия), поднимающиеся к небу золотые (сквозной повтор), нестерпимо горящие (гипербола) лиры. Волнуясь и блистая, празднично и воздушно (эпитеты, параллелизм) уходила в небесную даль вся эта зодческая прелесть (метафора), и Марк не мог понять, как раньше не замечал он этих галерей, этих храмов, повисших в вышине (дистантный повтор)» [10, с. 372].

Как и в предыдущих рассказах, счастье связано с улыбкой, но еще и с весельем, смехом при жизни: «ночью рыжий пожар, рассыпанный по подушке (метафора), а утром – опять тихий смех...» [10, с. 368]; «Марку стало сладостно (эпитет) жаль со-сисок (дистантный повтор), луны (дистантный повтор), голубой искры (контекстуальная синонимия к: бенгальская искра, лазурная звезда), пробежавшей по проволоке (курсивом: ирония), – и, при-

слонясь к забору, он весь сжался, напрягся (контекстуальная синонимия) и вдруг, помирая (стилистически маркированное слово) со смеху, выдул в круглую шелку (алогизм): «Клара... Клара... о, Клара (контактный и дистантный повтор), моя милая...» [10, с. 369] и после катастрофы: «Улица была широкая и веселая» [10, с. 372]; «Клара сама открыла калитку, подняла оголенные локти (ассонанс), – и ждала, оправаля прическу. Рыжий пух сквозил (перифраз) в солнечных (эпитет) проймах коротких рукавов.

Марк, беззвучно смеясь, с разбегу обнял ее, прижался щекой к теплomu, зеленому шелку (подчеркнуто: параномазия; выделено: ассонанс)» [10, с. 372–373]; «И Клара смеялась (сквозной повтор), закинув голову» [10, с. 373]. То, что происходит после катастрофы, Марку чудится, фактически – он на пороге смерти. Но проживание им своего счастья, встречи с Кларой не становится менее интенсивным, хотя с точки зрения рассказчика и читателя блаженство его прозрачно.

Таким образом, по силе воплощения и по значимости концепт счастье подчиняет себе концепты жизнь – смерть. Их связь так же, как и в ранее рассмотренных текстах, обеспечивается дистантным и сквозным повторами. Кроме того, и концепт счастье, и концепт смерть имеют общий компонент в понятийном слое. Момент понимания или непонимания, осознания или неосознанности героем своего состояния очень важен для смыслового строя текстов, причем к истине как таковой это понимание не всегда имеет отношение. Марк, как и карлик, слышит то, что он хочет услышать: «На днях, когда он рассказывал ей о том, как они уютно и нежно будут жить, она неожиданно расплакалась. Конечно, Марк понял, что это слезы счастья, – так она и объяснила ему, – а потом закружилась по комнате... И лицо было растерянное, бледное – тоже от счастья. Это ведь так понятно...» [10, с. 370]. Жирным шрифтом выделен имплицит *сближение дистанции между рассказчиком и персонажем* – этот отрывок представляет собой на самом деле план персонажа (поскольку рассказчик ему явно сочувствует, то встает на его позицию), подчеркнуто – план другого персонажа – Клары. Из их сопоставления следует, что один герой не слышит и не понимает другого, то есть имеет место имплицит: *отдаление между повествовательными инстанциями персонажей*. На понятийном уровне концепта счастье представлено неадекватное ситуации осознание его причин.

Присутствует момент понимания, уяснения для себя и в концепте смерть: «Он почувствовал, что устал, хочет спать. Обнял Клару за шею, притянул, откинулся назад. И тогда опять хлынула боль, и все стало ясно (сближение дистанции между повествователем и персонажем).

Марк лежал забинтованный, исковерканный, лампа (сквозной повтор) не качалась (дистантный повтор) больше. Знакомый усатый (дистантный повтор) толстяк (дистантный повтор), доктор в белом балахоне (парономазия, ритм), растерянно урча (стилистически маркированное слово), заглядывал ему в зрачки. **И какая боль** (сквозной повтор)... **Господи, сердце** (дистантный повтор) **вот-вот наткнется на ребра** (дистантный повтор) **и лопнет...** **Господи** (дистантный повтор), **сейчас...** **Это глупо. Почему нет Клары** (сближение дистанции между повествователем и персонажем) ...

Доктор (дистантный повтор) поморщился и щелкнул (парономазия) языком.

А Марк уже не дышал, Марк ушел, – в какие сны – неизвестно (общекультурная метафора)» [10, с. 373–374]. (О смерти как сне [12, с. 19–20]).

Примечательно, что в этом тексте понимание и эмоциональное проживание произошедшей катастрофы и смерти приходит к герою не сразу, а постепенно по следующей схеме: боль – счастье – боль – счастье – боль – счастье – боль – понимание – смерть. В тексте эта схема реализуется так: «Одновременно произошло несколько странных вещей (импликация предшествования в начале повествования)... Кондуктор с площадки откатнувшегося трамвая яростно (эпитет) крикнул что-то, блестящий (дистантный повтор) асфальт (сквозной повтор) взмахнул, как доска качели (сравнение), гремящая громада (парономазия, перифраз) налетела сзади на Марка. Он почувствовал, словно толстая молния (звукопись) проткнула его с головы до пят (сравнение), – а потом – ничего (сближение дистанции между повествователем и персонажем). Стоял один посреди лоснящегося асфальта (аллитерация). Огляделся. Увидел поодаль свою же фигуру, худую спину (ассонанс) Марка Штандфусса, который, как ни в чем не бывало, шел наискось через улицу. Дивясь (стилистически маркированное слово), одним легким движением он догнал самого себя, и вот уже сам шел к панели (алогизм), весь полный остывающего звона (метафора)» [10, с. 372] – «Улица была широкая и веселая...» [10, с. 372] – «Больно ударился коленом» [10, с. 372] – «Мы так счастливы (сквозной повтор) теперь, что можем обойтись без прихожей (алогизм),» – горячо зашептала Клара, и он почувяд (стилистически маркированное слово) какой-то особый чудесный (эпитет, выделено: аллитерация, ассонанс) смысл в ее словах» [10, с. 373] – «Застенчиво поклонившись всем, он сел рядом с Klarой, – **и в тот же миг почувствовал, как давеча** (стилистически маркированное слово), **удар неистойвой** (эпитет) **боли, прокатившей по всему телу.** **Рванулся** он, – и **зеленое** платье Клары поплыло, уменьшилось, превратилось в **зеленый** стеклянный колпак **ламп** (аллитерация). **Ла м** –

па (контактный повтор) качалась на висячем шнуре. А сам Марк лежал под нею, – и **такая** грузная (эпитет) **боль** давила на грудь, **такая боль** (дистантный повтор) – и ничего не **видать** (стилистически маркированное слово), кроме зыбкой **ламп**, – и в сердце **упираются ребра, мешают вздохнуть, – и кто-то, перегнув ему ногу, ломает ее, натужился, сейчас хряхнет** (курсивом: сближение дистанции между повествователем и персонажем, усиление признака)» [10, с. 373] – «Он **рванулся** (дистантный повтор) опять, – **ламп** (сквозной повтор) **расплылась зеленым** (сквозной повтор) сиянием (курсивом: сближение дистанции между повествователем и персонажем), и Марк увидел себя самого, поодаль, сидящего рядом с Klarой – и не успел увидеть, как **уже сам касался коленом ее теплой шелковой юбки.** **И Клара смеялась, закинув голову** (сближение дистанции между повествователем и персонажем)» [10, с. 373] – «И тогда опять хлынула **боль** (сквозной повтор), и все стало ясно» [10, с. 373] – «А Марк уже не дышал, Марк ушел, – в какие сны – неизвестно» [10, с. 373]. Одинаково интенсивное проживание боли, как знака приближающейся смерти, и счастья дает возможность говорить о близости эмоциональных слоев концептов. Эту близость создают *дистантные* и *сквозные* повторы, большое количество *эпитетов* и *сближение дистанции между повествователем и персонажем*, которое дает возможность «окунуться» в ситуацию, прочувствовать ее.

На уровне понятийного слоя концепта **смерть** – постепенное, «пульсирующее» понимание, приводящее героя, тем не менее, к адекватному выводу. Этот вывод следует из анализа импликатов *дистантные* и *сквозные* повторы, а также *сближение дистанции между повествователем и персонажем*. На уровне понятийного слоя концепта **счастье** – понимание, основанное на ошибке. Это заключение основано на импликате *отдаление между повествовательными инстанциями персонажей*. Последний вывод очевиден только читателю и рассказчику, но не Марку, который, находясь «изнутри» ситуации, понимает свое счастье как любовь. Концепт **счастье** осознается героем как любовь, что следует из анализа импликатов *сближение дистанции между повествователем и персонажем*. (О том, что рассказчик на стороне героя, красноречиво свидетельствует ремарка: «Казалось, судьба могла бы его пощадить».)

Ассоциативная связь членов концептуальной пары **смерть** – **счастье** осуществляется, таким образом, различными импликатами, главным образом, *дистантными* и *сквозными* повторами. Отношения между концептами, составляющими пару, как показал анализ трех рассказов сборника «Возвращение Чорба», можно определить как включение и пересечение.

Литература

1. Молчанова Г.Г. Семантика художественного текста (импликативные аспекты коммуникации). Ташкент, 1988.
2. Молчанова Г.Г. Импликативные аспекты семантики художественного текста: Автореферат дис... д-ра фил. наук. М., 1990.
3. Болотнова Н.С. О теории регулятивности художественного текста // Stylistyka. Вып. VII. Opole, 1998.
4. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 2001.
5. Болотнова Н.С. Поэтическая картина мира и ее изучение в коммуникативной стилистике текста // Сибирский филологический журнал. 2003. № 3 / 4.
6. Набоков В.В. Письмо в Россию // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1990.
7. Современный толковый словарь русского языка. СПб, 2001.
8. Пушкин А.С. Золотой том. Собрание сочинений. М., 1993.
9. Набоков В.В. Картофельный Эльф // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1990.
10. Набоков В.В. Катастрофа // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М., 1990.
11. Библия. Екклесиаст. 1, 18
12. Сабиров В.Ш. Русские сны наяву (философский анализ художественных произведений): Методическое пособие. Пермь, 1996.

А.В. Курьянович

КОГНИТИВНАЯ СУЩНОСТЬ РЕЧЕВОГО ЖАНРА САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ В ЭПИСТОЛЯРНОМ ДИСКУРСЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

Томский государственный педагогический университет

*...большое письмо, когда окрепнете:
в нем много мыслей и еще больше чувствований –
много всего – вся я – а это (говорят) и здоровому – много.
Из письма А. Штейгеру
13 августа 1936 г.*

Современные лингвистические исследования направлены на изучение языка как «общего когнитивного механизма» (А.В. Рудакова), средства организации, обработки и передачи информации.

В целом ряде научных трудов (см. работы Н.Д. Арутюновой, Н.С. Болотновой, В.З. Демьянова, Е.С. Кубряковой, З.Д. Поповой, И.А. Стернина, Ю.С. Степанова и др.), посвященных разработке основных проблем когнитивной лингвистики, особое место отводится вопросам интерпретации текстов. С позиций когнитивной лингвистики данный процесс видится результатом реконструкции в сознании читателя определенных фрагментов концептуальной картины мира автора, вербально эксплицированных в тексте. Тексты разной жанрово-стилевой принадлежности характеризуются неодинаковыми возможностями в плане выражения особенностей концептосферы автора.

Несомненно, огромен в этом отношении функционально-прагматический потенциал эпистолярных текстов с такими, присущими им категориальными свойствами, как разная степень субъективации повествования, личностно ориентированный способ подачи информации, определенная доля искренности

и заинтересованности автора в излагаемом материале, индивидуальный стиль письма, возможность обсуждения разнообразных тем и выражения собственных оценок. С другой стороны, несовпадение позиций пишущего и его адресата в пространстве и во времени стимулирует потребность автора письма рассказать своему собеседнику о себе, компенсировать отсутствие непосредственного общения информацией о себе «из первых рук». Письма, особенно те, которые принадлежат перу выдающихся художников слова, можно с уверенностью причислить к разряду «антропотекстов» (Н.Д. Голев), в полной мере раскрывающих особенности концептуальной и языковой картины мира личности, «стоящей» за текстом. В эпистолярных текстах это происходит самым непосредственным образом – на основе сведений, которые сообщает о себе сам автор. Письма, таким образом, предстают верным источником информации об авторе. Без обращения к эпистолярному наследию трудно приблизиться к личности художника слова, постичь его творческие замыслы и особенности мировосприятия.

В данной статье речь пойдет о письмах одного из самых масштабных, неординарных и талантли-