

## КЛЮЧЕВЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ АНАЛИЗА ПОДТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*С. С. Сермягина*

### BASIC ISSUES AND STRATEGY OF SUBTEXT ANALYSIS

*S. S. Sermyagina*

Статья посвящена проблемным вопросам методики постижения подтекста художественного произведения. В работе соотнесены различные точки зрения понимания идейно-эстетического уровня текста, обозначены границы и определено место такой неоднозначно понимаемой категории, как подтекст. Языковые средства представлены как маркеры имплицитной информации, обусловленные идейно-тематической спецификой произведения.

The article is devoted to the issues in the strategy of a literary work subtext revealing. Different points of view on ideological and aesthetic message of a literary work are considered in the article. The author places special emphasis on defining such an ambiguous category as subtext. Language means are presented as implicit information markers determined by the conceptual specificity of the literary work.

**Ключевые слова:** подтекст, концептуальная информация художественного текста, идейно-эстетическая информация художественного текста.

**Keywords:** subtext, conceptual specificity of a literary work, ideological and aesthetic message of a literary work.

Проблема соотношения таких языковых категорий, как «текст» – «затекст» – «подтекст», в лингвистической науке обозначена, но не разрешена. «Подтекст», являясь важным текстовым уровнем, не приобрел необходимой для изучения художественной речи однозначности. Определение места подтекста относительно смысловых уровней текстовой структуры представляется важным, так как это дает возможность осознать границы исследуемого явления, а следовательно, и установить механизм его порождения, что, в свою очередь, поможет обозначить пути интерпретации художественного текста (или прочтения подтекста).

В свою очередь, подтекст и имплицитность – трудно разграничиваемые категории, поскольку обе являются вариантом подразумевания и, как правило, присутствуют в тексте параллельно, взаимодействуя друг с другом. Если обратиться к различным трактовкам обозначенных категорий, то проблема их разграничения будет связана с тем, что они затрагивают совокупность как внешних, так и внутренних закономерностей организации семантического пространства художественного текста и соотносятся с такими понятиями, как пресуппозиция, модальность, подтекстовая информация, содержательно-концептуальная информация (СКИ), затекст, текстовые ассоциации и др.

Так, Н. В. Шевченко понимает подтекст как более общую категорию: «к подтекстовой информации относятся: пресуппозиция, символ, импликация, так называемый ассоциативный и ситуативный подтекст, контрапункт» [22, с. 28]; В. А. Кухаренко говорит о двух параллельных смыслах имплицированного сообщения: внешний, выраженный при помощи линейных связей и значений, и внутренний, требующий переосмысления сообщения в связи со сказанным ранее [17].

При таком различии мнений исследователей об обозначенных категориях, они тем не менее едины в том, что: 1) имплицитность и подтекст связаны со

смыслом художественного произведения, а не с суммой значений составляющих его языковых элементов и 2) подтекст и имплицитность – выводимая информация, связанная с позицией интерпретатора, и, соответственно, в основе ее заложена субъективная трактовка.

Обратимся к первому положению для прояснения различий и общих моментов обозначенных категорий. Мы согласны с Г. И. Богиним в том, что, говоря о субстанциональной стороне понимания текста, необходимо разграничивать «содержание», «смысл» и «значение», а понимание текста трактовать как «понимание мыслей» (т. е. смыслов). Смысл схватывается рефлексно в ходе распремечивания средств текста. Смысловая, ноэтическая система асимметрична по отношению к системе текстовых средств, а техника распремечивания может быть неуниверсальной. В тексте бывает представлена смесь из смыслов категоризируемых и некатегоризируемых. Рефлексия на средства смысловыражения превращается в рефлексию смыслообразующую. Соотношение таких понятий, как смысл и значение, приводит к выводу, что значение существует в языке, смысл – в дискурсе. Именно смысл порождает неопределенность, размытость и соответственно связан с имплицитностью.

По нашему мнению, необходимо добавить, что содержание текста не «превращается» в смысл, поскольку смысл – одна из организованностей рефлексии, а совокупность всех доступных человеку смыслов есть картина наполнения схемы системомыследеятельности (по Г. П. Щедровицкому). Смысл же целого текста – это «та конфигурация связей и отношений между разными элементами ситуации деятельности и коммуникации, которая создается или восстанавливается человеком, понимающим текст сообщения» [23, с. 88 – 89]. Таким образом, вкупе с содержанием смысл образует весь состав интеллектуальных актов – содержательность: «все единицы оказываются «контекстными ключами» в поисках содержательно-

сти (единства смысла и содержания), т. е. все единицы текста герменевтически релевантны. При этом средства прямой номинации не имеют никаких преимуществ сравнительно с импликациями, метафоризациями и другими непрямыми средствами...» [23, с. 60].

В свое время Н. И. Жинкин указывал, что мы думаем не о словах, а о действительности (см. подробнее [12]). В связи с вышесказанным, хотелось бы обратить внимание на постоянное взаимодействие языковых и энциклопедических знаний человека, формирующих языковую картину мира как обязательную основу процесса коммуникации (см. подробнее [13]). Такой вид энциклопедической информации в специальной литературе именуется фоновыми знаниями [1; 10]. Фоновые знания – совокупность сведений, которыми обладает как тот, кто создает текст, так и тот, для кого этот текст создается; в коммуникативном аспекте такие знания определяются как пресуппозиция. Можно сказать, что пресуппозиция – это знания, которыми владеет автор и специально не облакает их в словесную форму, полагая, что для читателя подобная информация выступает как нечто само собой разумеющееся, то есть это часть высказывания, характеризующаяся самоочевидностью и тривиальной истинностью (см., напр., [22]). Пресуппозиция предполагает реализацию разных смыслов, оттенков значения одного и того же слова в отрезке текста. Причем разные смыслы фразы способны заключать в себе словосочетание, предложение и целый контекст. Пресуппозиция как логико-лингвистическая категория предполагает учет разносторонних знаний, жизненного опыта в коммуникативной деятельности человека.

Таким образом, подтекст и имплицитное в равной степени связаны с таким понятием, как «смысл художественного текста».

Второе положение связано с первым, поскольку интерпретатор, пытаясь постичь скрытую текстовую информацию, опирается, прежде всего, на собственный опыт понимания произведения, а языковые маркеры постоянно соотносит с моделью уже постигнутого им смысла текста.

Объединяющим различные точки зрения на механизм проявления «подтекста» является особый смысл, лежащий вне прямой логики развития сюжетно-событийного уровня. Большинство исследователей (Н. С. Болотнова, И. Р. Гальперин, Н. А. Купина, В. А. Кухаренко, И. Я. Чернухина и др.) говорят о заданности подтекста, о невозможности субъективных толкований. Подтекстовая информация запланирована автором, выражена и не выражена вербально, но обозначена различными маркерами. Подтекстовое содержание передается в «таких контекстно-ситуативных условиях, которые не требуют обязательного его восприятия, но в то же время содержат определенные свидетельства о том, что передача этого содержания была запланирована отправителем» [20]. Существует и другая точка зрения. Так, А. А. Богатырев обращает внимание, что понятие «смысл» неоправданно наделяется в рамках известных авторских концепций подтекста «несвойственными ему атрибутами, поскольку смысл не кодируется, не хранится и

не декодируется, и не суммируется, никогда не бывает дополнительным» [6].

Т. И. Сильман, одна из первых обратившая внимание на сложную природу механизма порождения подтекста, отмечает, что «подтекст есть не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, который именно благодаря своей дистанцированности использует лишь общую атмосферу ситуации, далеко не всегда опираясь на буквальное цитирование..., в основе всякого подтекстного значения всегда лежит нечто уже однажды бывшее...». Само явление «дистанцированного столкновения отрезков текста приносит совершенно новые оттенки восприятия того, что однажды имело место..., погружая читателя в атмосферу смутных ассоциаций, в атмосферу более или менее приблизительных отголосков и смысловых перекличек, из которых и рождается явление подтекста» [18, с. 84 – 90]. Исследователь обращает внимание на однородность различных механизмов возникновения подтекста и трудное, практически невозможное разведение их (различных механизмов возникновения подтекста) при анализе. В таком случае текст является проекцией вербальной манифестации мысли, результатом скрытого механизма ассоциативного мышления.

Такая трактовка подтекста соотносится с внетекстовыми ассоциациями (Н. С. Болотнова, И. Р. Гальперин, А. М. Камчатнов, Д. М. Урнов и др.): «текст может вызвать образы... Эти образы оказываются безразличными к самому содержанию литературно-художественных произведений» [9]; «в каждом истинно художественном произведении отражаются «вековые накопления», груз традиционных представлений, выработавшихся до простоты принятого, естественного. Помещаясь где-то между строк, за текстом, в подтексте, эти представления, словно противовес, приводят в движение механизм простых действий персонажей» [19, с. 52 – 73]. Хотелось бы заметить, что при восприятии эксплицитного содержания высказывания у воспринимающего в мозгу включаются не все ассоциации подряд, а лишь те, которые лежат в диапазоне интересов, деятельностиных и познавательных установок. К. А. Долинин отмечает то, что «имплицитное содержание сопряжено с наличием в тексте каких-то «лакун» – пропусков, недоговорённостей, неясностей, противоречий, нарушений каких-то норм» [11].

Если же принимать во внимание, что приемы выразительности всегда построены на неожиданной лексической сочетаемости, которую можно трактовать как нарушение общеязыковой нормы, то вполне логично говорить о том, что средства образности (метафора, метонимия, эпитет, сравнение) всегда будут сигнализировать об имплицитной информации и являться своеобразным ключом к постижению последней. Однако нужно заметить, что понимание читателем таких нормативных «нарушений» осуществляется в соответствии с его (читателя) тезаурусом и тем, что имеется в тексте. По выраженным средствами языка образам, аналогиям и т. п. читатель «восстанавливает опущенное и недосказанное, механизмом возникновения подтекста являются в его мозгу ассоциации между теми или иными элементами эксплицитного

содержания текста и представлениями и понятиями, связанными с ними в действительности» [11].

При таком понимании механизма возникновения «подтекста» восприятие художественного текста связывается с процессом ассоциирования, «на основе которого происходит приобщение читателя к авторскому мироощущению. Ассоциации, возникшие в сознании читателя, позволяют соотнести новую информацию с уже имевшейся в его прошлом опыте» [15, с. 32].

Многие исследователи (И. Р. Гальперин, Л. Г. Кайда, А. И. Новиков, И. Я. Чернухина и др.) обращают внимание на то, что в подтексте дополнительное содержание доходит до границ сюжета и основной темы произведения. Так, Л. Г. Кайда, обращаясь к проблеме подтекста и связывая лингвистический подтекст с коммуникативной целостностью текста, отмечает композицию как составляющий компонент художественной формы: «любое произведение – это качественно новое целое, а не механически сложенная сумма составных компонентов» [14, с. 20]. Такому пониманию подтекста способствовали, по мнению исследователя, работы М. Бахтина, Ю. Лотмана, Б. Успенского.

Соответственно, подтекст, будучи явлением текстового уровня, формируется на основе разнородных и разноуровневых элементов, расположенных не только контактно, но и дистантно. Подтекст реализуется в макроконтексте целого произведения, на референтном масштабе не эпизода, а сюжета, темы или идеи произведения. Импликация же создается преимущественно контактно расположенными лексическими элементами. Углубляя эту мысль, И. Я. Чернухина отмечает, что имплицитное содержание возникает на композиционно-синтаксическом уровне в результате определенного соположения компонентов художественного текста, смыслы которых вступают во взаимодействие и вследствие этого порождают новую семантику, не имеющую формального воплощения на лексическом уровне [21, с. 18]. К. А. Долинин такое содержание и называет подтекстом [11, с. 37]. И. В. Арнольд определяет текстовую импликацию как «дополнительный подразумеваемый смысл, вытекающий из соотношения соположенных единиц текста, но ими вербально не выраженный» [1, с. 84]. Она считает, что импликация является частью смысла отрывка текста, а не отдельного слова или предложения. Исследователь предлагает импликацию в тексте понимать в широком и в узком смысле слова [2, с. 3].

Особый взгляд на механизм возникновения подтекста у И. Р. Гальперина. Исследователь точнее проясняет природу этой категории, вводя новые параметры «информационного поля». Так, отмечая, что «подтекст – явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символики языковых фактов», подтекст, по его мнению, имплицитен по своей природе, он недоступен непосредственному наблюдению, ускользает от внимания при первом чтении и начинает проступать через содержательно-фактуальную информацию (СФИ) при повторном и даже неоднократном чтении. Под-

текст – это своего рода диалог между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной сторонами информации.

В основе содержательно-подтекстовой информации (СПИ) лежит способность человека к параллельному восприятию действительности сразу в нескольких плоскостях или к восприятию разных, но связанных между собой отношений одновременно. Подтекст существует с вербальным выражением (СФИ) и сопутствует ему. Он запланирован создателем текста [9, с. 42].

И. Р. Гальперин выделяет два вида СПИ: ситуативный и ассоциативный.

Подтекст не только расширяет и углубляет смысл художественного текста, но и изменяет его по сравнению с тем, что выражено в тексте эксплицитно, ведет свою смысловую линию, помогает более полному раскрытию главных тем произведения.

По И. Р. Гальперину, понятия «подтекст» и «приращение смысла» близки, но не тождественны. Приращение смысла спонтанно: оно возникает в процессе реализации лексических, синтаксических, композиционных особенностей сверхфразового единства, а подтекст сосуществует с вербальным выражением и сопутствует ему. Он запланирован создателем текста. Буквальное и подтекстовое соотносятся как «тема» и «рема»: буквальное – тема (данность); подтекстовое – рема (новое) [9, с. 44 – 46].

В отличие от содержательно-концептуальной информации (СКИ), подтекст может быть обнаружен в конкретном предложении или в сверхфразовом единстве (СФЕ), а СКИ – только в целом тексте. Восприятие подтекста зависит от тезауруса читателя. Чем этот тезаурус богаче, тем больше развита способность читателя аналитически воспринимать текст, тем конкретнее для него очертания несказанного, подразумеваемого [9, с. 27 – 29].

Считаем целесообразным различать текстовую импликацию и подтекст, так как «признак текстовой импликации – признак масштаба контекста, который здесь имеет ситуативный характер, а подтекст реализуется в макроконтексте целого произведения, на референтном масштабе не эпизода, а сюжета, темы или идеи произведения» [1, с. 83]. Таким образом, под подтекстом мы будем понимать скрытую информацию, извлекаемую из СФИ в макроконтексте произведения благодаря способности языковых единиц порождать ассоциативное и коннотативное значения, а также благодаря способности предложений внутри сверхфразового образного единства (СФОЕ) развивать дополнительные текстовые смыслы.

Импликация и подтекст создают глубину содержания, но в разных масштабах: в подтексте это дополнительное содержание углубляет сюжет, ведет свою смысловую линию, помогает более полному раскрытию главных тем произведения; текстовая же импликация отражает обстановку отдельного коммуникативного акта, поступка или действия, составляющих отдельное звено сюжета – эпизод. Импликация, в отличие от подтекста, смысл не меняет, а только дополняет и вводит элементы субъективной и эмоциональной оценки.

Важная черта подтекста и текстовой импликации состоит в том, что оба вызывают эмоциональное и оценочное отношение читателя к тому, о чем рассказывается.

Поиск заложенной в тексте информации (которая именуется подтекстом, имплицитным уровнем произведения) невозможен без предварительного выявления и описания особенностей структуры текста (экспликации смысла), что ещё раз доказывает положение К. А. Долинина и Ю. М. Лотмана о том, что интерпретация художественного текста должна основываться на выявлении структуры произведения.

Поскольку семантическое пространство художественного текста организовано иерархически, то в каждом конкретном случае необходим поиск «выхода» подтекстовых смыслов (авторского замысла) на структурно-композиционном уровне, где эксплицируется «доминантный код» текста. Именно в таком композиционном пространстве содержится имплицитивный «сгусток» текстовой информации. Очевидно, что центральная (в смысловом отношении) композиционная часть текстовой структуры будет содержать максимально значимые знаки (в роли такого знака, например, может выступать заголовок), которые будут задавать основное направление семантического пространства (концептуальной информации) текста. Сам факт такой организации концептуальной (имплицитной) информации доказывает нелинейный характер развёртывания эстетической информации (в отличие от линейного развёртывания сюжетно-композиционного уровня произведения).

Таким образом, в результате рассмотрения основных механизмов проявления подтекста отметим самые важные моменты:

1. Семантическое пространство текста соотносится с такими категориями, как «содержание», «смысл», «значение». Неявные смыслы художественного текста связаны с категорией «смысл», в основе которой – организованная рефлексия, или совокупность всех доступных человеку смыслов есть картина наполнения схемы «системомыследеятельность» (по Г. П. Щедровицкому).

2. Можно говорить о разных видах имплицитного содержания художественного текста. Одним из таких видов является «подтекст» – категория, обязательно присутствующая в художественном тексте и «заданная» его создателем.

3. Выявление подтекста – процесс творческий, индивидуальный, но регламентируемый «словесной тканью» произведения. Границы подтекста обозримы, очерчены языковыми ориентирами. Поиск заложенной в тексте подтекстовой информации должен вестись при постоянном сопряжении с системой целого произведения.

4. Языковые ориентиры подтекста авторски индивидуальны. Единые правила прочтения подтекста задать сложно. Кроме того, постижение неявных смыслов связано с индивидуальным опытом читателя, отсюда – множественность интерпретаций текста. Процесс постижения «скрытых» смыслов осложняется также и тем, что процедура формулирования эстетических смыслов чрезвычайно сложна, так как связана с постоянным сопряжением частных смыслов со всем

семантическим пространством художественного текста.

5. Необходимо рассматривать текст как «совокупность смыслов» (Ю. А. Сорокин). Границы подтекста, как выводимой категории, в каждом конкретном случае будут меняться и пересекаться с различными смыслами, требующими рефлексии читателя. Например, с модальностью, пресуппозицией и т. д. Возможна ситуация наложения этих смысловых полей семантического пространства художественного текста.

В методике лингвистического анализа художественного текста постепенно наметились два основных аспекта анализа: лингвостилистический анализ, цель которого – раскрытие выразительности языкового материала, и лингвопоэтический анализ, выявляющий соотносительность языковых средств текста с категориями поэтики: темой, идеей, образной системой произведения и т. д. Еще в 30-е годы XX в. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Б. А. Ларин, Л. В. Щерба и ряд других исследователей обозначили суть лингвопоэтического анализа, определив ее (суть) через принцип координации темы, идеи, замысла произведения и словесно-речевых средств их выражения. Следовательно, лингвопоэтический анализ, который некоторые исследователи приравнивают к филологическому, должен быть связан с формированием установок на восприятие и понимание художественного текста в единстве формы и содержания.

В современной литературе по лингвистике текста используется и другая терминология в определении основных направлений анализа текста, так лингвостилистический анализ называют стилистическим анализом, а лингвопоэтический – лингвистической поэтикой.

В методической литературе вопрос о системе приемов филологического (лингвопоэтического) анализа и последовательности его этапов решается по-разному. В свое время академик В. В. Виноградов говорил о двух путях объективного исследования художественных произведений, «один – от анализа и понимания цельного словесно-художественного произведения как эстетического единства» [7, с. 31]. Другой путь... «от самых первичных, непосредственно составляющих текст элементов – от звуков и фонем» [7, с. 40]. Некоторые исследователи (Н. А. Купина, Л. Ю. Максимов) рекомендуют начинать анализировать с установления основных, внешних по отношению к языку содержательных характеристик произведения (темы, идеи, жанра и др.), которые вначале формулируются как гипотетические варианты. После этого следует лингвистический анализ, который должен подтвердить (или опровергнуть) выдвинутые гипотезы и в целом – углубить первоначальное представление о произведении. Думается, что фактор объективности при таком подходе представляется преувеличенным, так как уровень понимания текста зависит не только от знания читателем языковых значений, но и от понимания затекстовой ситуации.

Всестороннее раскрытие содержания (содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации) художественного текста как сложно организованного сообщения и как продукта словесно-художественного творчества, по мнению И. Р. Галь-

перина, предусматривает поэтапную (включающую 6 этапов) процедуру анализа.

В настоящее время многими лингвистами (Л. Г. Бабенко, Н. С. Болотнова, И. Р. Гальперин, Ю. А. Гвоздарев, К. А. Долинин, Л. И. Донецких, Н. А. Кузьмина, В. А. Кухаренко, А. Ю. Мазилова, Н. Ф. Пелевина, Г. В. Степанов, А. И. Студнева, И. Я. Чернухина и др.) принята и проверена на разном материале методика по лингвопоэтическому исследованию художественного текста, что, на наш взгляд, является важным методическим и методологическим достижением, так как позволяет увидеть онтологическую природу художественной речи. Однако в выделении структурных уровней текста обнаруживается разноречивость, что обусловлено объективной сложностью текста как объекта изучения.

Самое популярное поуровневое представление текста ориентировано на выделение в тексте фонетического, морфологического, лексического и синтаксического уровней. И. В. Арнольд, отмечая целесообразность применения схемы языкового уровневого анализа художественного текста, допускающего включение промежуточных, факультативных уровней, а именно уровня словосочетаний, фразеологических единиц и уровня сверхфразовых единств, подчёркивает, что с точки зрения стилистики схемы уровней выглядят иначе: «звуковой уровень, лексический уровень, и далее условно (поскольку сплошной сегментации здесь не получится) – уровень стилистических приёмов, уровень образов, уровень типов выживания, уровень текста» [2, с. 85].

Л. Г. Бабенко, обобщая различные подходы к выделению уровней текста, выделяет три основных подхода:

- 1) функционально-лингвистический (структурно-языковой), рассматривающий текст как уникальную организацию языковых единиц различных уровней;
- 2) текстовой (структурно-семантический), основанный на представлении о тексте как уникальном структурно-текстовом целом, имеющем собственную единицу – сложное синтаксическое целое (ССЦ);
- 3) функционально-коммуникативный, выделяющий динамические текстовые единицы, образующие информационно-смысловую и прагматический уровни [3, с. 41 – 42].

Таким образом, в практике лингвистического анализа художественного текста основной собственно текстовой единицей следует считать ССЦ, при этом важным является то, что такая единица – средство тематического развертывания текста, соответственно, это средство интеграции основной идеи текста. Следовательно, методика анализа текстовой структуры, связанная с вычленением и осмыслением делимитизации ССЦ в тексте будет сопряжена с постижением имплицитной информации.

Построение методики декодирования художественного текста при любом подходе не представляется возможным без учета того, что создатель текста надеется на опыт получателя, который позволит последнему воспринять и информацию, не получившую прямого словесного выражения. Для раскрытия смысла художественных текстов требуется и достаточно высокий уровень филологической компетенции чита-

теля. Речь идет о знании специальных приемов использования языка, принятых в литературно-художественном творчестве.

Ввиду того, что в языковой компетенции и тезаурусе автора и читателя всегда существуют более или менее заметные расхождения, содержание текста для читателя всегда будет отличаться от того, которое было закодировано писателем. С психолингвистической точки зрения, процесс декодирования означает не постижение суммы языковых значений его элементов, а порождение в сознании читателя смысла, который инициируется составляющими данный текст языковыми знаками. Именно этот смысл и можно рассматривать как проекцию авторского замысла.

Отстаивая идею активного воздействия на читателя в плане прочтения имплицитной информации через осмысление приемов выразительности, считаем необходимым внести коррективы в методику изучения художественного пространства и определения приемов декодирования, которые связаны с основными задачами изучения художественной структуры.

Предлагаем поиск имплицитной информации направить по пути выявления и осмысления приемов выразительности художественного произведения. Особо нужно рассматривать заглавие, которое традиционно признается функционально значимой текстовой единицей; номинируя весь текст, заглавие всегда сочетает в себе тема-рематическую информацию, что дает возможность расценивать его как особый выразительный структурный компонент текста.

Соглашаясь с тем, что слово реализуется в контексте, необходимо уточнить, что «импликации, основанные на контексте, полностью исчислены быть не могут, так как их число столь же бесконечно, что и число возможных ситуаций, где может употребляться слово» [6, с. 48].

Поскольку слова как лексические единицы языка находятся в различных и многообразных отношениях между собой вне текста, то системные отношения в лексике могут тоже создавать у читателя ассоциации. Системные отношения отдельного слова с другими словами в языке могут дополнять ЛСВ значения слова, реализованный в контексте, причем представляется, что такие ассоциативные значения могут быть как запрограммированы писателем, так и не запрограммированы. Лексическому уровню правомерно отводится особая роль в формировании эстетического значения.

Подобно слову, смысл которого нельзя исчерпать во всех возможных контекстах, понимание текста сосредоточивается на той схеме возможностей, которая в нем заложена и в отношении которой действительное содержание есть не что иное, как единичная реализация возможных осмыслений. Если весь реализованный в конкретном произведении идейно-эстетический комплекс понимать как концептуальную информацию, соотносимую с авторской модальностью, то возможное осмысление этой информации читателем будет соотноситься с подтекстом. Таким образом, подтекст – это категория лингвистическая, словесно выраженная. Следовательно, путь постижения авторского замысла (подтекста) должен быть направлен на выявление ключевых языковых знаков

разного характера и осмысление их семантики в соотносительности с целым художественного текста.

Принимая во внимание особую, эстетическую функцию слова, связанную с авторской концептуализацией, нужно отметить, что в художественном тексте актуализируются коннотативные смыслы, создающиеся благодаря содержательным компонентам языковых форм, и имплицитные, возникающие в результате невыраженности формальными средствами грамматических и лексико-грамматических форм. По мнению И. Р. Гальперина, именно концептуальность заостряет внимание на том «новом», что раскрывается постепенно, так как связана с содержательно-подтекстовой информацией, следовательно, концептуализация – это процесс актуализации смыслов, характеризующий как систему языка, так и авторский замысел. Формализуется концептуальность в ключевых знаках текста с оценочным компонентом, связанных с выражением авторской модальности.

Взаимосвязь концептуальной и подтекстовой информации в художественном тексте очевидна, что заставляет направить исследовательский анализ по пути выявления способов «прочтения» последней, максимально отходя от субъективности толкования и «снятая» неопределенность художественной информации. Предполагается, что писатель, заботясь о доступности информации, использует не случайные языковые средства, а обусловленные идейно-тематической спецификой произведения.

Основанием такого подхода могут быть следующие моменты:

а) онтологические свойства художественного текста связаны с его «вторичностью»;

б) поскольку писатель раскрывает одно явление через другое (часто это несоотносимые в действительности вещи), многозначность и недосказанность художественного текста, а соответственно и подтекста, строится метафорически, что связано, как правило, с системой приемов выразительности;

в) общая модель деривации художественного текста, которая осваивалась в рамках школы структурного анализа литературного произведения (см. работы А. К. Жолковского и Ю. Р. Щеглова), объясняя звенья перехода от рождения идеи к ее конкретному воплощению – тексту, опирается на такой значимый для художественного текста блок, как приемы выразительности;

г) приемы выразительности – это один из самых индивидуальных элементов стиля писателя, демонстрирующий как мастерство образного преподнесения материала, так и обнаруживающий субъективную позицию автора, что помогает «выйти» на подтекстовую информацию;

д) понимание заглавия художественного текста как «поля возможных интерпретаций» (Ю. М. Лотман), которое определяет текст в отношении развернутой пропозициональной структуры и, соответственно, также направляет читателя по пути поиска подтекстовой информации.

Таким образом, логика осмысления такой сложной и неоднозначно понимаемой в лингвистической литературе категории, как подтекстовая информация, позволяет сделать следующие выводы:

1. Механизм познания подтекстовой (имплицитной) информации художественного текста в лингвистической литературе является одним из «открытых» вопросов. Незавершенность дискуссии связана со сложностью вычленения минимального смыслового сегмента, задающего глубину интерпретации художественного текста, а также с трудностью осмысления неоднозначно трактуемой категории (подтекста).

2. Представляется, что подтекст – это одна из разновидностей имплицитной информации в тексте. Имплицитное и подтекст – это разная глубина постижения текста: подтекст задает главные темы произведения, импликация – характеризует отдельный коммуникативный акт.

3. Подтекст соотносится с авторским замыслом, выступая в роли регулятора отношений между автором и читателем. Подтекст взаимосвязан с концептуальной информацией, являющейся, по сути, его «биологической матрицей».

4. Сущностным отличием подтекста является то, что он всегда задан писателем и эксплицирован разными знаками текстовой структуры. Границы подтекста трудно выявляемы, что связано с отсутствием единых правил его прочтения, со специфичностью языковых ориентиров, его задающих, с множественностью интерпретаций текста. Думается, один из путей решения этой проблемы – рассмотрение образных языковых средств в аспекте ключей-актуализаторов представления идейно-эстетического уровня текста – позволит точнее представить соотношение таких базисных текстовых категорий, как эксплицитное/имплицитное.

### Литература

1. Арнольд, И. В. Стилистика декодирования / И. В. Арнольд. – Л., 1982. – 76 с.
2. Арнольд, И. В. О понимании термина «текст» в стилистике декодирования / И. В. Арнольд // Стилистика художественной речи. – Л., 1985.
3. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник для вузов по спец. «Филология» / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
4. Богин, Г. И. Субстанциональная сторона понимания текста / Г. И. Богин. – Тверь, 1993. – 137 с.
5. Борисова, Е. Г. Значение слова и описание ситуации / Е. Г. Борисова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1996. – № 3.
6. Богатырев, А. А. Элементы неявного смыслообразования в художественном тексте / А. А. Богатырев. – Тверь, 1998. – 100 с.
7. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М., 1971. – 240 с.
8. Гальперин, И. Р. О принципах семантического анализа стилистики маркированных отрезков текста // Принципы и методы семантических исследований / И. Р. Гальперин. – М.: Наука. – 1976. – С. 284 – 289.

9. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – 138 с.
10. Гюббенет, И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста / И. В. Гюббенет. – М.: Изд. МГУ, 1991. – 204 с.
11. Долинин, К. А. Интерпретация текста / К. А. Долинин. – М., 1985. – 288 с.
12. Жинкин, Н. И. Речь как проводник информации / Н. И. Жинкин. – М.: Наука, 1982. – 156 с.
13. Залевская, А. А. Введение в психолингвистику / А. А. Залевская. – РГГУ, 1999. – 360 с.
14. Кайда, Л. Г. Композиционный анализ художественного текста: теория. Методология. Алгоритмы обратной связи / Л. Г. Кайда. – М.: Флинта, 2000. – 152 с.
15. Карпенко, С. М. Ассоциативные связи слова и его актуальный смысл (на материале поэзии Н. С. Гумилёва) / С. М. Карпенко // Коммуникативные аспекты слова в тексте разной жанрово-стилевой ориентации. – Томск, 1995.
16. Купина, Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа / Н. А. Купина. – Красноярск, 1983. – 160 с.
17. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М., 1988. – 143 с.
18. Сильман, Т. И. Подтекст как лингвистическое явление / Т. И. Сильман // Филологические науки. – 1969(б). – № 1.
19. Урнов, Д. Мысль изреченная и скрытая (о подтексте в современной прозе) / Д. Урнов // Вопросы литературы. – 1971. – № 7.
20. Федосюк, М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте / М. Ю. Федосюк. – М., 1988. – 83 с.
21. Чернухина, И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста / И. Я. Чернухина. – Воронеж, 1984. – 116 с.
22. Шевченко, Н. В. Основы лингвистики текста / Н. В. Шевченко. – М., 2003. – 160 с.
23. Щедровицкий, Г. П. Смысл и значение / Г. П. Щедровицкий // Проблемы семантики. – М., 1974.

**Информация об авторе:**

*Сермягина Светлана Семёновна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и славяно-русского языкознания КемГУ, [theory\\_yazuka@mail.ru](mailto:theory_yazuka@mail.ru).

*Sermyagina Svetlana Semyonovna* – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Language Theory and Slavonic and Russian Linguistics of KemSU.