Федеральное Агентство по образованию

Институт Естественных и Гуманитарных наук

Сибирского Федерального Университета

Кафедра литературы и поэтики

Факультет филологии и журналистики

Курсовая работа

Тема: Опыт сравнительного анализа приема подтекста в языке и литературе

Выполнила:

Научный руководитель:

Красноярск 2008

Оглавление

Введение

Глава I. Подтекст глазами лингвиста

Глава II. Подтекст как художественный прием в литературе (на примере произведений Шекспира, Гете, Стерна, Хлебникова, Хемингуэя, Метерлинка, Чехова, Толстого, Нарбиковой, Сосэки, Кавабата)

Заключение

Список литературы

## Введение

Художественный текст как объект лингвистического исследования необходимо рассматривать, во-первых, в качестве явления, обладающего всеми признаками, характерными для любых текстовых образований, во-вторых, как особую единицу с системой только ей присущих специфических признаков [13, с.10]. Основными специфическими признаками художественного текста является его многозначность.

Есть тексты, которые рассчитаны на однозначность восприятия, инотолкования им противопоказаны по своей сути. Это тексты нехудожественные (научные, деловые). В таком случае двойной смысл или просто неясность, неопределенность смысла означает несовершенство текста, его недостаточную отработанность. В случае же художественного текста наличие глубинного смысла или подтекста создает особую значимость произведения, его индивидуально-художественную ценность. Как и отчасти исчезновение смысловой определенности текста, особенно в тексте поэтическом [7, с.246].

П.С. Юшкевич настаивал на интересной мысли: "Художественное произведение потому образно, что лежащий в основе его факт допускает множество толкований". В этом отличие искусства от науки, от "информации". Подтекст - важное средство активизации читателя, возбуждения его интереса к произведению и самостоятельной мысли.

Подтекст - дополнение образности и оборотная сторона текста: формально не сказано; текста соответствующего нет; но по существу сказано; есть не текст, а подтекст, который можно выразить и словами, и он, по выражению Стендаля, "составляет в искусстве три четверти его прелести" [12, с.232-233].

Тема нашей курсовой работы - "Опыт сравнительного анализа приема подтекста в языке и литературе". Среди лингвистов и литературоведов до сих пор нет единства мнений ни о статусе, ни о типологии подтекста, да и само его определение не имеет однозначной интерпретации. В литературоведении нередко встречается синкретичное, недифференцированное представление о сущности явления. Например, Ю.М. Лотман определяет подтекст как языковой уровень: "Иерархичность понятия текста. Текст раскладывается на подтексты (фонологический уровень, грамматический уровень и т.п.), из которых каждый может рассматриваться как самостоятельно организованный. Структурные отношения между уровнями становятся определяющей характеристикой текста в целом" [18, с.63]. Однако сам термин довольно часто употребляется в научных текстах разнообразной тематики. Именно поэтому проблема научного определения сущности подтекста и его классификации является на данный момент актуальной.

Настоящая работа состоит из двух глав. В первую главу включены следующие вопросы: подтекст как комплекс скрытых смыслов, реализация подтекста на разных языковых уровнях, стилистические приемы создания подтекста. Во второй главе мы рассматриваем историю термина "подтекст" в художественной литературе XX века на примере произведений Гете, Стерна, Хемингуэя, Метерлинка, Толстого, Чехова, Хлебникова, Сосэки, Кавабата, Нарбиковой. Кроме того, рассматриваются факторы, влияющие на образование подтекста, читательское восприятие подтекста и некоторые особенности перевода "Гамлета" Шекспира Пастернаком и Лозинским.

Предметом исследования является подтекст в художественном тексте.

Цель работы: определение художественной сущности подтекста, анализ функции подтекста в различных аспектах его использования в художественном языке и литературе.

В соответствии с целью работы решались следующие задачи:

проанализировать различные подходы к проблеме подтекста в языке;

выявить факторы, влияющие на образование подтекста;

проследить историю термина "подтекст" в художественной литературе XX века на примере произведений Гете, Стерна, Хемингуэя, Метерлинка, Толстого, Чехова, Хлебникова, Сосэки, Кавабата, Нарбиковой;

рассмотреть особенности процесса восприятия читателем.

## Глава I. Подтекст глазами лингвиста

Для характеристики содержательной стороны текста, его семантики, важным оказывается вопрос о соотношении понятий "значение" и "смысл". Под смыслом применительно к вербальному тексту и, в частности, к минимальной единице этого текста понимается целостное содержание какого-либо высказывания, не сводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но само определяющее эти значения. Поскольку каждое слово как часть или элемент высказывания в составе этого высказывания проявляет одно из возможных своих значений, то рождение общего смысла представляет собой процесс выбора именно этого необходимого для данного контекста значения, т.е. необходимого для получения искомого смысла целого высказывания. Значит, именно смысл актуализирует в системе значений слова ту его сторону, которая определяется данной ситуацией, данным контекстом [7, с.244]. Именно смысловая система (система смыслов) лексической тематической группы (класса) способна формировать и выражать как поверхностные, так и глубинные поэтические смыслы [3, с.327]. Смысл, лежащий на поверхности текста или его компонентов, более объективно привязан к значению его (или их) составляющих высказываний. Глубинный смысл более индивидуален и менее предсказуем [7, с.245].

Папина А.Ф. в своей работе "Текст: его единицы и глобальные категории" коммуникативное устройство высказывания и текста рассматривает как взаимосвязь "поверхностных (языковых) структур" и "глубинных, смысловых". Поверхностная структура, синтактика, т.е. грамматические отношения между знаками, их соединение, комбинаторика, представляют собой формальную характеристику единиц.

Глубинная структура основана на семантике языковых единиц, которая устанавливает отношение знаков к объектам действительности, значение знаков, содержание, смысл и информацию единиц различного уровня, в нашем случае - высказывания и текста [24, с.13].

Купина Н.А. выделяет "поверхностный смысл текста" и "глубинный смысл текста". Если поверхностный смысл привязан к конкретной языковой составляющей текста, то глубинный смысл рассредоточен по всему тексту. Так как глубинный смысл отличается от поверхностного своей большей абстрактностью и обобщенностью, его описание затруднено. Глубинный смысл текста, будучи произведением многочисленных поверхностных смыслов языковых составляющих, может быть выведен только из последних.

Рассмотрим поверхностные смыслы на материале стихотворения В. Маяковского "Исчерпывающая картина весны" (1913).

Листочки.

После строчек лис -

точки.

Прежде всего бросается в глаза кажущееся несоответствие заглавия стихотворения и небольшого текста (четыре слова полнозначных, один предлог). Цель автора - передать замысел максимально скупыми языковыми средствами. Налицо компрессия. Автор использует только существительные.

"Листочки". Смысл восстанавливается в опоре на заглавие, которому соответствует ситуация весны. Декодирование смысла слова-предложения "Листочки" в контексте ситуации весны особой трудности не представляет. Ассоциативные признаки, связанные с психическим образом данной ситуации и ее компонентов, устойчивы и закреплены в сознании каждого носителя языка. Эксперимент показывает, что прежде всего восстанавливается отсутствующий глагол "появились", а затем уже ситуативные признаки на основе устойчивых зрительных ассоциаций. Приведем суммированный список слов-ассоциантов из ответов информантов: "листочки" - маленькие, первые, распускающиеся, молодые, неокрепшие, нежные, свежие, зеленые, чистые, клейкие, мягкие, пахучие, шелестящие, дрожащие.

Как видим, в числе признаков, выделенных информантами, есть признаки, сигнализируемые семантикой суффикса (например, маленькие, нежные и т.п.), а также признаки, "привнесенные" ситуацией весны (например, шелестящие, пахучие и т.п.). Признаки, декодированные в соответствии с семантикой суффикса, позволяют конкретизировать ситуацию как ситуацию ранней весны и трактовать слово-предложение "Листочки" как текстообразующее средство, сигнал ситуации.

Итак, ранней весной появляются маленькие, клейкие, нежные зеленые листочки. Метафоризация отсутствует. Образная функция осуществляется через суффикс. "После" - смысл предлога равен его языковому значению "спустя некоторое время, потом", к которому присоединяется пространственное значение. "Строчек" - смысл определяется лишь в опоре на последующее слово. "Лис" - множественное число от лиса (животное). "После строчек лис". Первое понимание: после того, как пробежали лисы. Глагол пропущен. Наблюдается явление неполноты. Второе понимание - образное, метафорическое. Чтобы определить образный смысл, необходимо учесть последующий контекст "после строчек - лис - точки", а также все семантические признаки, которые ассоциативно связаны с прямым производящим значением существительного "строчка". Это значение выясняется по нормативным толковым словарям: "строчка" - "ряд слов, букв или иных знаков, написанных в одну линию". Итак, "строчки лис" - "мелкие, частые, ровные следы, которые оставляют животные", как бы расписываясь в приходе весны. В контексте предшествующей метафоры существительное "точки" также метафоризуется. "Строчка, точка" - слова одной тематической группы. Поэтому смысл метафорического существительного осознается через образ прямого значения - "знак препинания ()". Итак, "точки" - "темные устойчивые следы от прикосновения маленьких теплых лапок".

Интересно, что все существительные стоят в форме множественного числа; это помогает передать мысль о распространении весны.

В стихотворении применен типичный для раннего творчества В. Маяковского словесный эксперимент: разложение различных слов на созвучные части, подчеркивающие взаимосвязь описываемых явлений. Наблюдается своеобразный каламбур на основе омофонов, который направляет мысль читателя по руслу, нужному автору: "листочки/лис/точки".

Метафоризация здесь органически сочетается с вычленением и перестановкой частей слов. На первый взгляд, это делается искусственно, но, если вдуматься, то станет ясно, что поэт как бы препарирует слово, обнаруживая его скрытые возможности, за которыми кроются секреты образности [16, с.77-79].

Займемся конкретным рассмотрением глубинного смысла текста из повести А.С. Пушкина "Станционный смотритель", организованного по типу повествования.

"На другой день гусару стало хуже. Человек его поехал верхом в город за лекарем. Дуня обвязала ему голову платком, намоченным уксусом, и села с своим шитьем у его кровати. Больной при смотрителе охал и не говорил почти не слова, однако ж выпил две чашки кофе и охая заказал себе обед. Дуня от него не отходила. Он поминутно просил пить, и Дуня подносила ему кружку ею заготовленного лимонада. Больной обмакивал губы и всякий раз, возвращая кружку, в знак благодарности пожимал Дунюшкину руку. К обеду приехал лекарь. Он ощупал пульс больного, поговорил с ним по-немецки, и по-русски объявил, что ему можно будет отправиться в дорогу. Гусар вручил ему двадцать пять рублей за визит, пригласил его отобедать; лекарь согласился; оба ели с большим аппетитом, выпили бутылку вина и расстались очень довольные друг другом".

Ситуация, стоящая за текстом, вполне реальна, что поддерживается объективной реальной модальностей. Первичная гипотеза основной темы повествования - "мнимая болезнь гусара" - лежит на поверхности.

Смысловая оппозиция болезнь - мнимая болезнь интенсивно развивается, разрешаясь уничтожением темы болезни и появлением подтекстных тем заговора, побега, обмана (которые являются следствием мотива любви) и подтекстного мотива одиночества (смотритель).

Все имеющиеся в тексте темы находятся в причинно-следственных отношениях с мотивом любви. Но именно потому, что любовь зарождается (а также по канонам романтического сюжета), тема зарождается (а также по канонам романтической любви представлена через смысловую оппозицию болезнь - мнимая болезнь, развитие которой и есть конкретно-образное представление отмеченной темы. Ведет повествование образный смысл, смысл фабульный "запрятан" в подтексте; концептуальный смысл едва начинает формироваться, надстраиваясь скорее над фабульным смыслом - оценка любви как чувства прекрасного, но коварного (с одной стороны, снисходительное, легкое, ироническое отношение к влюбленным, с другой - предчувствие трагедии покинутого отца) [16, с.109 - 113].

Исаева Л.А. классифицирует скрытые и явные смыслы. Явные (выраженные) смыслы основаны на появлении дополнительной информации в результате сложных взаимодействий между составляющими текста, при этом сами составляющие (слова, словоформы, словосочетания, предложения) не подвергаются каким-либо изменениям, кроме тех, которые естественны при вхождении единицы более низкого уровня языковой системы в состав более сложного образования (различные случаи актуального членения высказывания, образования "текстовых" связей между предложениями и т.п.). Явные смыслы могут иметь в своей основе и "универсальную" пресуппозицию, пресуппозицию "среднего" носителя языка. В этом плане выраженные смыслы сходны с языковыми значениями, поскольку являются той информацией, которую получит любой носитель данного языка или, во всяком случае, представитель достаточно большой группы говорящих при восприятии того или иного означающего. Такие смыслы обязательны для текстов разных видов и автоматически воспринимаются читателем (слушателем).

Скрытые смыслы, в отличие от "явных", не выводятся непосредственно из регулярных значений слов и грамматических значений синтаксических единиц. Они возникают в результате различного рода изменений, которым подвергаются языковые единицы в тексте, причем эти изменения имеют "неуниверсальный" характер (а также в результате привлечения к пониманию текста внетекстовых структур.

Если смысл не представлен в специальных регулярных значениях и синтаксических отношениях языковых единиц, то можно говорить о наличии скрытого смысла или подтекста (в широком значении этого термина) [13, с.11-12].

Художественный текст представляет собой сложную структуру.

В нем прежде всего выделяются различные и вместе с тем взаимосвязанные уровни: идейно-эстетический (идеологический), жанрово-композиционный и собственно языковой как эстетическая языковая система.

Идейно-эстетический (идеологический0 уровень художественного текста - это воплощенное в нем в соответствии с авторским замыслом содержание литературного произведения как результат эстетического освоения изображаемой действительности. <…>.

Жанрово-композиционный уровень художественного текста - это его поэтическая структура в ее широком понимании, то, как "сделано" литературное произведение, его построение, обусловленное содержанием и характером жанра (принадлежностью к эпосу, лирике или драме), системой образов в их взаимосвязи и событийном развитии, расположением и соотношением художественных деталей. <…>.

Языковой уровень (эстетическая речевая система) художественного текста - это функционирующая в нем и данная в композиционном развитии система изобразительных средств языка, посредством которых выражается идейно-эстетическое содержание литературного произведения [23, с.15-17].

В "смысловых зонах" текста И.Ф. Неволин выделяет несколько уровней: объектный (соответствующий объектам действительности, содержащий фактографическую информацию) и метауровни (включающие в себя теоретическую информацию, анализирующие, оценочные, эмоциональные и другие суждения). Наглядное представление соответствующей информации позволяет видеть иерархическое строение смыслов произведения, прослеживать ход мысли автора в тексте [27, с.24].

Наряду с широко изучаемыми в лингвистике и стилистике языковыми уровнями в их иерархическом взаимодействии, в тексте существуют отношения параллельного совмещения нескольких расположенных слоев или "планов".

Специфика глубинного смысла текста как системы зависит от комбинации отдельных уровней смысла, пластов, синтезированных в конкретном тексте. Можно выделить три основных уровня смысла: предметный (денотативный, или фабульный), образный, идейный.

Предметный смысл соответствует ситуации (фрагменту действительности), которая описана в тексте. Если содержание текста не отражает такой ситуации, оно оказывается внефабульным, внепредметным. В этом случае предметный уровень смысла сливается с образным или приобретает условный характер.

Образный смысл - результат объективации ассоциативно-художественного мышления автора. Он может быть условно расчленен на два пласта: образно-изобразительный смысл (представление в тексте какой-либо картины) и образно-оценочный смысл, связанный с положительной или отрицательной оценкой изображаемого.

Идейный смысл является отражением замысла автора и носит концептуальный характер [16, с.106].

Яковенко Н.Э. предлагает следующую классификацию возможных смыслов, существующих в тексте:

1) уровень специфических, конкретных смыслов;

2) уровень базовых, объективных, нейтральных смыслов;

3) уровень абстрактных метасмыслов [38, с.13].

Исаева Л.А. рассматривает возникновение скрытых смыслов как результат "приращения" семантики на разных языковых уровнях. Приращенные значения - средство представления скрытых смыслов художественного текста, которое можно отнести к числу тех показателей, которые отличают данный вид текста от всех других. С их помощью создаются все виды скрытой информации - фактуальная, модально-концептуальная, ее разновидность эмоционально-экспрессивная.

Приращения значений могут быть спонтанны и планируемы автором.

Видоизменениям подвергаются фонетические, лексические, словообразовательные, грамматические, синтаксические характеристики входящих в текст единиц.

В реальном художественном тексте наблюдается обычно совмещение нескольких способов представления скрытых смыслов. Разные способы дополняют друг друга, одно и то же условие приводит к возникновению нескольких видоизмененных единиц.

Под видоизменением модели языковой единицы понимается такая трансформация ее моделеобразующих свойств, которая приводит к переходу единицы в разряд конструкций другой регулярной модели. Моделеобразующими свойствами признаются как формальные, так и семантические показатели, отличающие данную конкретную единицу, подобные ей в каком-либо отношении конкретные единицы, и соответствующую им абстракцию от других единиц того же уровня.

Единица любого уровня, при вхождении в состав более сложного образования, подвергается регулярным, постоянным видоизменениям. Так, например, звук, слово, словоформа, словосочетание, предложение, становясь компонентами более сложного образования, приобретают дополнительные регулярные приращения, связанные с включением их в отношения более высокого уровня, с их местом в системе актуального членения высказывания, с возможной контекстуальной неполной реализацией, с достаточно устоявшимися случаями замены позиции компонента грамматически не предназначенными для этого единицами и т.д.

В художественных же текстах, которые являются известной обособленной областью свободного языкового употребления и в которых естественно присутствие невозможных в других областях форм, слов, оборотов речи, видоизменения языковых единиц могут иметь и гораздо более свободный, нерегулярный характер. Причем видоизменениям могут подвергаться единицы всех уровней: от слова в его фонетическом облике до целого текста (изменение "текста в тексте"). Такие видоизменения обычно экспрессивны, неоднозначны (уже в силу того, что в них в свернутом виде присутствует "нормативная" единица), а потому естественно становятся одним из средств передачи авторского скрытого смысла, доминантой смысла художественного текста, способствуют установлению особых внутритекстовых "интегральных связей". Таким образом, видоизмененные конструкции - один из путей передачи той скрытой художественной информации, которая не может быть представлена синонимическими высказываниями [13, с.9-32].

Регулярными условиями возникновения приращенных значений языковых единиц художественного текста являются повтор, ритмо-мелодические особенности текста (такие как ритм, рифма, порядок слов, парцеллирование отдельных элементов) и позиция синтаксической однородности. Повтор традиционно считается основным средством выражения скрытых смыслов. Он связан с существованием суперструктурных корреляций между повторяемыми ситуациями, которые могут иметь двусторонний - перспективный и ретроспективный - характер, а также может быть основой ритмизации текста.

Дистантный многократный повтор (парадигматика) приводит к обогащению повторяющегося элемента. С одной стороны, повтор обеспечивает выполнение "принципа избыточности", способствует "помехоустойчивости при передачи информации". С другой стороны, повторы на уровне символизации гасят избыточность текста, являясь одним из сигналов, стимулирующих "включение" символического кода, развитие значений единиц в тексте.

Если в нехудожественных текстах повтору информации соответствует нулевая степень новизны, то в художественном тексте, напротив, неоднократное повторение какой-либо информации свидетельствует о ее концептуальной важности, причем каждый новый повтор детали приводит к обрастанию ее новыми смыслами, тогда как единожды воспроизведенная информация может остаться иррелевантной для основной мысли художественного текста.

Повтор в лирическом стихотворении связан с особенностью лирического жанра - кружением вокруг одной мысли, одного чувства, что и составляет позицию автора (концептуальный смысл текста). В прозаическом произведении повтор также связан с концептуальной важностью той или иной информации и всегда нагружен скрытым модально-концептуальным смыслом [13, с.18].

Повтор неодинаковых, но сходно звучащих элементов выстраивает между ними смысловые отношения сходства или отличия (паронимическая аттракция).

Повтор делает ее значимой и способствует концептуальному развитию значения этой детали в контексте, то есть создает переносное (образное) значение ситуации.

Повтор представляет собой универсальное условие выражения скрытого смысла и не связан с определенным языковым уровнем: возможны фонетические, лексические, словообразовательные, синтаксические повторы.

Разноуровневые повторы служат созданию различных фигур (параллелизма, анафоры, эпифоры и т.п.).

Общие принципы ритмо-мелодического смыслообразования в художественном тексте: "нарушение привычного" в ритмической, рифмовой организации текста, а также нарушение порядка слов и парцелляция служат выделению "сильных позиций" текста, передаче авторской концептуальной информации; ритмическое или рифмовое объединение элементов может приводить к их семантическому сближению (по типу синонимии, антонимии, гипо-гиперонимии), к паронимической аттракции; семантизация метра (например, "пушкинского" четырехстопного ямба), "память рифмы" (розы-морозы, любовь-кровь и др.) и "память рифма" (например, "античного", былинного сказа и т.п.) создают не только концептуальный, но отчасти и фактуальный скрытый план текста [13, с. 19].

Позиция однородности является универсальным условием, при котором происходит образование скрытых смыслов, в силу своей синтаксической природы - соединения под знаком тождества разноплановых понятий и явлений.

"Но здесь открылась старая рана - венский учитель (Меттерних) отрекся от петербургского ученика (Нессельроде), он ругал его на всех языках Дантоном и идиотом (Ю. Тынянов, "Смерть Вазир-Мухтара").

Более сильный коннотативно член соединительного ряда окрашивает более слабый. Сближение в сочинительном ряду слов "Дантон" и "идиот" актуализирует в собственном имени, принадлежащем известному деятелю французской революции, совершенно неожиданно сему "глупость", связанную с тем, видимо, что, по мнению Меттерниха, тот, кто разрушает порядок, не отличается умом. Приращенное значение и возникающее между сочиненными понятиями предикативные отношения (идиот потому, что подобно Дантону разрушает порядок) и становятся основой скрытого смыслового пласта текста [13, с. 20].

К числу нерегулярных видоизменений, передающих "приращенную" скрытую информацию, относятся следующие.

**Фонетические видоизменения.** В арсенале "звучащих" средств, служащих выражению скрытой информации художественного текста, находятся видоизменения фонетического облика слова, связанные с анатомическими или физиологическими аномалиями речевого аппарата говорящего, а также различные речевые погрешности, оговорки, необычные звучания более или менее случайного характера, вызываемые какими-либо помехами или специфическими условиями говорения. Например:

"- Унтег’-цег’, - выговорил Най-Турс, причем кровь потекла у него изо рта на подбородок, а голос начал вытекать по капле, слабея на каждом слове, - бг’осьте гег’ойствовать к чег’тям, я умиг’аю… (М. Булгаков "Белая гвардия") [13, с.23].

**Окказиональные словообразовательные единицы.** Частотно употребление концептуально важных словообразовательных окказионализмов (созданных по действующей словообразовательной модели или с нарушением ее), приобретающих в контексте значение, не равное сумме производящих компонентов. Например, в "Господах Головлевых" М.Е. Салтыкова-Щедрина концептуальной доминантой становятся слова "пустоумие", "пустомыслие", "пустомысленный", "пустоутробный", имеющие дополнительные семы "лицемерный", "бесполезный", "мертвый" и др. В тексте иногда такие слова даются в кавычках, подчеркивающих "окказиональность", "разовость" их.

Окказиональные образования регулярно выражают и скрытую эмоционально-экспрессивную информацию (например, окказиональные образования разных типов у Н. Лескова: воительница, ажидация, шалуша, милиатюрность, пупоны и т.п.).

Скрытые смыслы, выражаемые окказиональными образованиями, относятся преимущественно к разряду планируемых автором (поскольку налицо момент сознательного "творения") и обязательных для восприятия читателем. Однако степень сознательности "творения" тем больше, чем "окказиональнее" модель, по которой происходит создание слова.

**Грамматические видоизменения.** К разряду грамматических видоизменений относятся формы, образованные в результате расширения категориальных возможностей единицы, заполнения "лакун" в системе формообразования, а также различного рода неправильности, связанные с национально-диалектными или образовательными особенностями говорящего. В авторской речи преобладает использование таких видоизменений, как "игра грамматическими категориями", заполнение формообразовательных лакун, расширительное использование категориальных возможностей слов, тогда как в речи персонажей - стилизация грамматических ошибок, просторечных форм или неправильностей, связанных с невладением в полной мере русским языком.

"Пока выпячивают, рифмами пиликая,

Из любвей и соловьев какое-то варево,

Улица корчится безъязыкая -

Ей нечем кричать и разговаривать" (Маяковский "Облако в штанах").

"**Расфразеологизированные" фразеологизмы** разных типов представляют концептуальные иронические скрытые смыслы, причем одновременно такое видоизменение обычно служит средством концептуального "выдвижения" видоизмененной части фразеологической единицы, а также тех семантических изменений, которые произошли в результате преобразования состава фразеологизма:

"Лечись - иль быть тебе Панглоссом,

Ты жертва вредной красоты -

И то-то, братец, будешь с носом,

Когда без носа будешь ты" (А. Пушкин. Эпиграмма) [13, с.28].

Видоизмененные фразеологические единицы по большей части относятся к средствам представления планируемых автором, обязательных для восприятия скрытых смыслов.

**Неполные и семантически избыточные конструкции** обладают значительными смысловыми возможностями в силу того, что они своей лингвистической природой предназначены выражать подтекстное (скрытое) содержание художественного текста. Выразительность различных незамещенных позиций связана с особого рода воздействием на читателя: недоговоренность стимулирует воображение ("деавтоматизирует" восприятие), то есть дает практически неограниченные возможности для "достраивания" художественных скрытых смыслов.

Неполные конструкции, по характеру выражаемых скрытых смыслов, можно разделить на восполняемые в контексте и те, которые достраиваются только за счет привлечения внетекстовой информации, находящейся в фонде "фоновых" знаний читателя. Если первые (обычно формально неполные) служат знаком скрытой эмоционально-экспрессивной, а также модально-концептуальной информации (отнесение в подтекст события, "выводимого" из контекста), имеют концептуальный характер, автор как бы приглашает читателя ответить на вопрос: почему для ранее названного в контексте или однозначно прессупозиционально восстанавливаемого события применена в данном случае структурно неполная единица), то вторые (обычно формально полные, но семантически неполные) призваны актуализировать "внетекстовой"смысл, и в этом плане они приближаются к несобственно языковым способам выражения скрытых смыслов - языковым знакам с внетекстовой семантической нагрузкой (скрытая информация в этом случае может быть как фактуальной, так и модально-концептуальной).

"Турбину толстый, золотой, с теплыми руками, сделал чудодейственный укол в здоровую руку, и через несколько минут серые фигуры перестали безобразничать" (М. Булгаков. "Белая гвардия") [13, с.23-30].

**Употребление синтаксических единиц в несвойственной им позиции** предполагает нарушение их функциональных возможностей и позволяет концептуально выделить данную единицу. Например:

"Отец мой был похож на ворона" (начало рассказа И. Бунина "Ворон").

Указывать на существование скрытых смыслов могут специальные графические знаки: пунктуационные, курсив, разрядка и т.п., которые сами по себе имеют достаточно абстрактное значение, но могут служить знаком присутствия в тексте скрытой информации.

Пунктуационная система художественного текста включает в себя как регламентированные действующими правилами, так и нерегламентированные знаки препинания, в число последних входят знаки-штампы, используемые рядом авторов для выражения типовой скрытой информации, и собственно авторские знаки, употребляемые в данной функции только одним автором и его младшими последователями и подражателями. Нерегламентированная пунктуация является знаком существования разных видов скрытой информации (фактуальной, модально-концептуальной, эмоционально-экспрессивной), причем различные виды информации представлены обычно в нерасчлененном виде:

"Он пошел по двору, опять остановился, поднял голову: уходящая все глубже и глубже ввысь звездность и там какая-то страшная черно-синяя темнота, провалы куда-то… и спокойствие, молчание, непонятная великая пустыня, безжизненная и бесцельная красота мира…безмолвная, вечная религиозность ночи… и он один, лицом к лицу со всем этим, в бездне между небом и землей…" (И. Бунин. "Зойка и Валерия").

В данном отрывке многоточие передает как высокую эмоциональность повествования, так и концептуальную важность отделяемых многоточием элементов текста.

Нерегламентированная пунктуация не может сама, вне словесного контекста, выражать скрытую информацию, но лишь указывает на ее присутствие. Вербализация такой скрытой информации всегда имеет налет субъективности, хотя и не беспредельной: возможные границы скрытых смыслов очерчены смысловыми возможностями художественного текста.

Нерегламентированные знаки препинания, а также другие графические средства текста, среди прочих средств представления скрытых смыслов, делаются своей принципиальной семантической производностью: выражаемые ими смыслы всегда обусловлены конкретным содержанием тех языковых единиц, в которых или с которыми они употреблены, тогда как другие видоизмененные образования обладают значительно большей самостоятельностью [13, с.17-34].

## Глава II. Подтекст как художественный прием в литературе (на примере произведений Шекспира, Гете, Стерна, Хлебникова, Хемингуэя, Метерлинка, Чехова, Толстого, Нарбиковой, Сосэки, Кавабата)

Хотя отдельные приемы, родственные подтексту, отмечены уже у писателей XVIII в. (И.В. Гете в "Страданиях молодого Вертера", Стерн в "Сентиментальном путешествии"), как сложившаяся поэтика подтекст входит в литературу лишь столетием позже [37, с.210]. Он особенно характерен для психологической прозы, литературы конца XIX - начала XX вв., например, поэзии символизма (как средство создания индивидуальных поэтических мифов) и постсимволизма ("воображаемая филология" Хлебникова) [17, с.480].

Крупнейшим мастером подтекста, придавшим ему философское обоснование, был Э. Хемингуэй, которому принадлежит сопоставление настоящей прозы с айсбергом: на поверхности видна лишь одна восьмая общего объёма, тогда как скрытая часть содержит все основные смыслы повествования, передающего прежде всего сознание невозможности завершенной, исчерпывающей интерпретации человеческих отношений в современном мире [37, с.210].

В драматургии, в практике театра подтекст был первоначально осмыслен М. Метерлинком (под названием "второй диалог" в кн. "Сокровище смиренных", 1896), затем в системе К.С. Станиславского (в постановках МХАТ пьес Чехова). Актером подтекст раскрывается с помощью интонации, паузы мимики, жеста [17, с.480]. Е.В. Вахтангов так объяснял актерам значение слова подтекст: "Если кто-нибудь спрашивает у вас, который час, он этот вопрос может задавать при различных обстоятельствах с различными интонациями. Тот, который спрашивает, может быть, не хочет … знать, который час, но он хочет, например, дать вам понять, что вы слишком засиделись и что уже поздно. Или, напротив, вы ждете доктора, и каждая минута… дорога… необходимо искать подтекст каждой фразы" (Беседы… 1940, 140) [37, с.210].

По замечанию Вс.Э. Мейерхольда, и у русского, и у бельгийского драматурга "есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается". Содержание рассказанной истории не в ней самой, а в тех лейтмотивах, которые возникают из подтекста, проступая за деталями, необязательными по внешней логике действия (карта Африки в последней сцене "Дядя Вани", звук от падения оборвавшейся бадьи в "Вишневом саде"), или за символикой, также впрямую не соотносящейся с воссоздаваемым событием (шум моря в драме Метерлинка "Слепые"). Внутреннее, лишь намеком обозначенное содержание картины становится ее истинным содержанием, угадываемым интуитивно, так что оставлено пространство для активности восприятия, выстраивающего собственную версию и самостоятельную мотивацию случившегося [37, с.210].

В японской литературе конца XIX - начала XX вв. с подтекстом связано творчество Нацумэ Сосэки и Ясунари Кавабата. Незавершенность, неопределенность, намек в японском искусстве - своего рода художественная мера. Завершенность, всякого рода конечность, ясность противоречат дао, которое "туманно и неопределенно". Поэтика традиционного искусства подчинена задаче дать почувствовать незримое. Поэтому приему ёдзё - намеку - отводится главное место как формообразующему началу. Сознание ориентировано на то, что скрыто за видимыми вещами. Мысль стремится проникнуть в абсолютную реальность Небытия, в то, что за словами. Недосказанность оставляет простор воображению, которое позволяет постигать невидимое, "красоту Небытия". Как говорит Судзуки: "Вам не нужно сочинять огромную поэму из сотни строк, чтобы дать выход чувству, которое появляется, когда заглядываешь в бездну. Когда же чувства достигают высшей точки, мы замолкаем… И семнадцати слогов бывает много. Дзенский художник двумя-тремя словами или двумя-тремя ударами кисти способен высказать свои чувства. Если он выразит их слишком полно, не останется места для намека, а в намеке - вся тайна японского искусства" [11, с.54-265].

Обычно в большой романной форме возникает целая последовательность фрагментов, которые соединены повтором разных семантических составляющих одной ситуации или идеи. Иными словами, происходит так называемая иррадиация подтекста: восстановленная между определенными сегментами внутренняя связь активизирует скрытые связи между другими сегментами в тексте.

Так, в романе Л.Н. Толстого "Анна Каренина" первое и последнее появление Анны связано с железной дорогой и поездом: в начале романа она слышит о раздавленном поездом мужике, в конце - сама бросается под поезд. Гибель железнодорожного сторожа кажется самой героине дурным предзнаменованием, и по мере движения текста романа вперед оно начинает сбываться. Но "дурное предзнаменование" задается в романе и другими способами. Первое объяснение Вронского и Анны происходит также на железной дороге. Оно показано на фоне сильнейшей метели, которая в описании Толстого передает не только вихреобразное состояние природной стихии, но и внутреннюю борьбу героини с наполнившей ее страстью. Как только Вронский говорит Анне о своей любви, в это самое время, "как бы одолев препятствия, ветер посыпал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза". И в это самое время Толстой пишет о внутреннем состоянии Анны: "Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь". Соединяя в этой характеристике слова "ужас" и "прекрасен" и создавая парадоксальное соединение противоположных смыслов, Толстой уже при самой завязке чувства героев предопределяет его развязку - о ней же "плачевно и мрачно" объявляет и паровозный гудок, отправляющий поезд в Петербург. Обращаясь ретроспективно к началу романа, вспоминаем, что и ранее слова "ужас", "ужасный" уже звучали на железной дороге (при виде раздавленного сторожа) как из уст Облонского ("Ах, какой ужас! Ах, Анна, если бы ты видела! Ах, какой ужас!" - приговаривал он), так и неизвестного ("Вот смерть-то ужасная! - сказал какой-то господин, проходя мимо. - Говорят, на два куска").

Целиком же оксюморонный смысл 'прекрасный ужас' дублируется затем при описании первой близости Анны и Вронского ("То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желанье его жизни, заменившее ему все прежние желания; то, что для Анны было невозможною, ужасною и тем более обворожительною мечтою счастия, - это желание было удовлетворено"), в котором соединяются слова "ужасная" и "обворожительная" по отношению к мечте. Но эти два смысла воспринимаются героями не только в соприкосновении, но и разъятыми "на куски" (подобно телу мужика, разрезанному "на куски" поездом): "Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценой стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством". Завершается сцена любви снова, третий раз совмещением несовместимого - счастья и ужаса: "Какое счастье! - с отвращением и ужасом сказала она, и ужас невольно сообщился ему. - Ради бога, ни слова, ни слова больше".

В сцене самоубийства Анны вновь возникает тема "ужаса": бросаясь под поезд, "она ужаснулась тому, что делала". И уже в эпилоге, вспоминая Анну, Вронский вновь видит сочетание в ней "прекрасного" и "ужасного", разрезанного поездом "на куски": "При взгляде на тендер и на рельсы, <... > ему вдруг вспомнилась она, то есть то, что оставалось еще от нее, когда он, как сумасшедший, вбежал в казарму железнодорожной станции: на столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полуоткрытым румяным ртом, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся незакрытых глазах, выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово - о том, что он раскается, - которое она во время ссоры сказала ему".

Таким образом, смысл романа "Анна Каренина" раскрывается не столько по ходу линейного развития сюжетно-событийных линий, а от выделенного в смысловом отношении абзаца к другому при дистантном их расположении, и заданные в начале текста смыслы "железной дороги", "ужаса", "красоты" и "тела, разорванного на куски" как бы вбирают в себя все новые и новые элементы, которые, скрещиваясь друг с другом непосредственно или на дальнем расстоянии, создают многомерность текста произведения.

И в прозе, и в поэзии источником создания подтекста является способность слов "расщеплять" свои значения, создавая параллельные изобразительные планы (например, железная дорога, паровозный гудок у Толстого определяют как реальное передвижение героев в пространстве, так и их "жизненный путь" - судьбу). При этом становятся возможны сближения различных сущностей (например, прекрасного и ужасного, любви и смерти), простые "вещи" приобретают символическое значение (ср. "красный мешочек" Анны Карениной, который первый раз в романе держит Аннушка, девушка Анны, как раз перед объяснением главной героини с Вронским, второй и последний раз этот "мешочек", не случайно "красного цвета", - в руках у самой Анны - "она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон").

Глубина подтекста определяется столкновением между первичным и вторичным значением ситуации. "Повторенное высказывание, утрачивая постепенно свое прямое значение, которое становится лишь знаком, напоминающим о какой-то исходной конкретной ситуации, обогащается между тем дополнительными значениями, концентрирующими в себе все многообразие контекстуальных связей, весь сюжетно-стилистический "ореол" (Т.И. Сильман).

В текстах эпохи постмодернизма нормой становится нарочитая фрагментарность повествования. Установление связи между сегментами текста при такой организации полностью перекладывается на читателя, что, по мысли авторов подобных текстов, должно активизировать скрытый механизм ассоциативного мышления. Часто точкой включения этого механизма становится цитируемый текст автора-предшественника. Так, например, в романе В. Нарбиковой "Шепот шума" восстановление связного смысла текста в некоторых точках возможно только при обращении к "чужому тексту". Ср.:

"И она увидела платье. Это было редкой красоты черное платье. Оно было абсолютно черное, но поскольку оно было сшито из бархата, кожи и шелка, то шелк был прозрачно-черным, а бархат совершенно-сумасшедше-черным. И оно было коротким, это платье.

Надень его, - попросил Н. - В.

"Кити видела каждый день Анну, была влюблена в нее и представляла себе ее непременно в лиловом. Но теперь, увидев ее в черном, она почувствовала, что не понимала всей ее прелести. Она увидела ее совершенно новою и неожиданною для себя..."

Ну, я готова, - сказала Вера, - поехали".

Но вместо того, чтобы ехать, герои начинают заниматься любовью. Значит, в данном случае цитируемый отрывок Л.Н. Толстого оказывается важен не сам по себе, а как воспоминание о всей сложной композиции романа Анны Карениной, на котором выстраивается соотношение двух текстов. Ведь именно "Анна в черном" так поразила своей красотою не только Кити, но и Вронского.

Подтекст приобрел особенно большую важность для литературы XX в., отразившей углубляющийся скепсис относительно возможностей убедительно истолковать действительность и часто отвергающей саму идею авторского монолога. Допустимыми признаются лишь гипотезы и версии происходящего в мире, который кажется все более абсурдным. Несоответствие, даже противоположность произнесенного слова подразумеваемому смыслу - ключ ко многим художественным концепциям, получившим распространение в искусстве этого столетия.

Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами - подтекста, подводного течения. Лейтмотивом многих драматических и эпических произведений Чехова является фраза "Пропала жизнь" ("Дядя Ваня", д.3. Войницкий) [8, с.234].

Всякий "индивидуальный" факт, всякое "чуть-чуть" в художественном тексте - результат осложнения основной структуры добавочным. Он возникает как пересечение по крайней мере двух систем, получая в контексте каждой из них особый смысл. Чем больше закономерностей пересекаются в данной структурной точке, тем больше смыслов будет получать этот элемент, тем более индивидуальным, внесистемным он будет казаться.

Присоединение сегментов текста друг к другу, образование от этого добавочных смыслов по принципу внутренней перекодировки и уравнение сегментов текста превращают их в структурные синонимы и образовывают дополнительные смыслы по принципу внешней перекодировки.

Использование в тексте метафор, однородных по своему общему смыслу или по эмоциональной окрашенности, слов-сигналов, повторов и других приемов также помогает созданию подтекста.

Традиционно отмечаются две основные функции метафоры в речи: эмоциональное воздействие и моделирование действительности. На протяжении практически всей традиции ее изучения метафора рассматривалась сугубо как средство эмоционального воздействия, что предопределило ее изучение в рамках риторики.

Моделирующая функция метафоры стала выделяться в ХХ в. Тезис о внедренности метафоры в мышление выдвинули Дж. Лакофф и М. Джонсон; метафора стала рассматриваться не только как поэтическое и риторическое выразительное средство, не только как принадлежность естественного языка, но как важное средство представления и осмысления действительности.

Нетрудно убедиться, что две традиционно выделяемые функции метафоры (эмоциональное воздействие и моделирование действительности) обеспечиваются двумя способами восприятия метафоры - распознаванием и пониманием соответственно. На основе этих представлений можно сделать следующие выводы:

1) Понятие распознавания метафоры позволяет обосновать различие между "живыми" и "мертвыми" метафорами, а также ввести психологический критерий метафоры. Действительно, некоторые выражения с очевидностью удовлетворяют лингвистическому критерию метафоры, но как метафоры они тем не менее не воспринимаются: "борьба с преступностью", "путь к решению проблемы", "строительство государственных структур" и др. <…> Такие метафоры называют мертвыми, их метафорическое значение стерлось, и необходимо усилие для обнаружения конфликта между буквенным значением (скажем, реальным строительством реальных зданий для метафоры "строительство государственных структур") и метафорическим значением (постепенное целенаправленное создание соответствующих государственных учреждений для той же метафоры). "Мертвые" метафоры не реализуют функцию эмоционального воздействия, они не распознаются как метафоры, они не являются таковыми с психологической точки зрения. Значит, можно сформулировать следующий психологический критерий метафоры: некоторое выражение является метафорой, если оно распознаётся как таковая. Этому критерию удовлетворяют только "живые" метафоры, в которых конфликт между прямым и переносным значением легко распознаётся; именно за счет этого они реализуют функцию эмоционального воздействия.

2) Метафора одновременно реализует функции эмоционального воздействия и моделирования действительности. Значит, любую метафору можно рассматривать как с точки зрения использованной в ней модели действительности, так и с точки зрения того эмоционального воздействия, для усиления которого она была использована [27, с.126-129].

Перевод как процесс предполагает обратить внимание читателей на сходства разных языков и культур, обнаружив их особенности и различия. Переводной текст - граница, где появляется другая культура, где читатель сможет узнать культурологического "другого".

Необходимо постоянно иметь в виду следующее: между текстом-оригиналом и переводом существуют невосполнимые лакуны, которые объясняются различием культур. Перед иноязычным читателем ставится еще и дополнительная задача: устранение (по мере возможности) языковых лакун.

В случае перевода в схеме "автор - текст - реципиент" неизбежно появляется новое звено - "переводчик", которое вносит определенные изменения в механизме воздействия на реципиента.

Являясь медиумом между автором оригинального текста и читателем другой культуры, переводчик сознательно (на языковом уровне, например) или бессознательно (переводчик сам выступает в роли реципиента, а лишь затем в роли "транслятора") влияет на переводимый текст.

Текст на переводном языке имеет ряд существенных особенностей (в коммуникативном и семиотическом смыслах) по сравнению с текстом на исходном языке.

Воспринимая иноязычный текст - и оригинальный, и переводной, - носитель того или иного языка имеет дело с семантической массой, структурированной своим специфическим образом и поэтому осознаваемый неадекватно, неполно.

Таким образом, понимание и интерпретацию текста можно и нужно рассматривать как некоторый процесс "векторизации" читательских представлений, возникающих у реципиента при его взаимодействии с текстом.

Кроме того, в тексте оригинала, как и в любом речевом произведении, может быть отражено и не до конца осознанное самим автором содержание, подтекст, реконструкцией которого приходится заниматься переводчику. В процессе же создания переводчиком нового текста, в свою очередь, возникает новый подтекст, возможно, не осознанный переводчиком, но понятный читателю перевода.

Этот новый подтекст, обусловленный личностью переводчика и "его обстоятельствами", особенно ярко проявился в переводе "Гамлета" Шекспира. Сравним два перевода монолога Гамлета, выполненные М.Л. Лозинским и Б.Л. Пастернаком. В хрестоматийном переводе Лозинского:

Быть или не быть - таков вопрос;

Что благородней духом - покоряться

Пращам и стрелам яростной судьбы

Иль, ополчась на море смут, сразить их

Противоборством?

В переводе Пастернака происходит не просто снижение образа в результате замены метафоры: удары и щелчки обидчицы судьбы. Изменение в переводе объективной модальности текста порождает новый подтекст, прозрачный для читателя-современника:

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль

Души терпеть удары и щелчки

Обидчицы судьбы, иль лучше встретить

С оружьем море бед и положить

Конец волненьям?

Широко распространенное в специальной литературе требование, предъявляемое к переводу, - вызывать впечатление, адекватное впечатлению, производимому текстом оригинала, - представляется достаточно спорным. Ведь даже один и тот же человек по-разному интерпретирует текст одного и того же произведения, читая его в разном возрасте, настроении, обстоятельствах. Так, выдающийся представитель английского романтизма и тонкий интерпретатор Шекспира остроумно заметил: "При всяком новом пополнении знаний, после всякого плодотворного размышления, всякого оригинального проявления жизни я неизменно обнаруживал соответствующее увеличение мудрости и чутья у Шекспира".

Переводчик стремится воспроизвести содержание подлинника, со своей точки зрения, точно и правильно (кроме тех случаев, когда он сознательно идет на его искажение), но он может неправильно, с точки зрения автора оригинала (или любого его читателя), понять заключенный в оригинальном тексте смысл. Перевод неизбежно воплощает определенную - переводческую - оценку художественного произведения; а ведь на протяжении своей жизни оно "обрастает" многими смыслами.

Процесс понимания индивида можно представить в виде шагов категоризации осмысливаемого материала. Построению смыслов предшествует процесс выделения восприятием в предмете или явлении (описываемых в тексте) определенных характерных свойств и качеств, а затем происходит причисление их к определенным пространственно временным и качественным характеристикам. При этом осуществляется первичная категоризация (термин принадлежит Дж. Брунеру).

В картину окружающего нас мира человек включает представления о таких фундаментальных категориях бытия, как время, пространство, личность, качество, количество и т.п. Исследованием категорий занимались и занимаются как философы, так и ученые, работающие в области когнитивных наук, поскольку категория - одна из познавательных форм мышления человека, позволяющая обобщать его опыт.

Категоризация в процессе понимания и интерпретации художественного текста проявляется в том, что реципиент усматривает представления, оценивает их и относит к определенному классу, который называется реципиентом. Весь процесс категоризации характеризуется осмыслением мыслительных действий" [15, с.12-13].

Термин "смыслоопределение" правомерен в той степени, в какой процесс понимания рассматривается как интеграция мыследеятельности и мыследействования. Результатом деятельности является смысл.

Важно указать, что смыслы художественного текста при рецепции активизируются для каждого реципиента по-разному, поскольку актуализация себя и для себя у каждого индивида преломляется через призму его индивидуального восприятия. Актуализируется - значит как бы "возобновляет свое существование", становится значимым.

Процесс категоризации и процесс осмысления в условиях активного понимания текста протекает одновременно. При этом осмысление ряда категорий человеческого бытия приводит к переосмыслению ценностных ориентиров индивида [15, с.14].

В "понимании" следует различать три "идеи": "а) идея, заложенная в изображенной автором объективной действительности, как она отразилась в произведении; б) идея, заключающаяся в авторском понимании этой действительности; в) идея, усматриваемая в этом произведении разными читателями разных эпох" [12, с.228].

Интерпретация - толкование произведения, извлечение из произведения его основного смысла.

Возможны различные оттенки интерпретации (в зависимости от задач): философская интерпретация, интерпретация смысла, интерпретация со специальным социально-идеологическим уклоном, художественная интерпретация, раскрывающая произведение как художественное открытие, обусловленное специфическими закономерностями развития литературы; стилистическая интерпретация и т.д. Предметом интерпретации могут быть и затронутые в произведении частные вопросы, второстепенные проблемы и темы. То есть интерпретация может быть и частичной. Помимо интерпретации произведения в основном его смысле, предметом исследования может быть его окказиональный смысл [12, с.226-227].

Интерпретант имеет непосредственное отношение к ментальным процессам, их структуре и функционированию и, следовательно, к когнитивной системе человека. В теории понимания данные достижения воплощаются следующим образом: понимание есть семиотическая деятельность, имеющая когнитивную базу, конечным результатом которой является приобретение нового знания - саморазвитие [38, с.18].

Огромное значение в индивидуальном ментальном пространстве человека имеют социокультурные знания, являющиеся результатом коллективной ментальной деятельности объединения людей в течение длительного периода времени. Эти знания составляют социальное ментальное пространство и включают в себя данные о системе культурологических стереотипов, социальной культуре общества, его экономической системе и других социальных явлениях конкретного общества [38, с.11].

Понимание художественного текста представляет собой постижение и выработку смыслов на основе содержания текста. В терминологии конструктивистов, понимание - это создание ментальной репрезентации текста (вторичного текста) на основе данных, содержащихся в информационном пространстве первичного текста и общего фонда знаний [38, с.12].

Рефлексия осуществляет контроль за процессом понимания, направляя его движение.

Процесс смыслопостроения по данной схеме выглядит следующим образом: устанавливается базовый смысл, который затем может быть сужен до какого-то конкретного смысла, зависящего от определенных условий ситуации текстовой деятельности, или расширен в область "вечных истин", таких, как "добро и зло", "любовь и ненависть" и др. Их может быть сколько угодно, поскольку данные смыслы универсальны и приложимы к любому тексту.

Следовательно, первичный текст является фундаментом для создания одного смысла-оригинала (базового), а все другие смыслы обязаны своим существованием ментальному потенциалу читателя [38, с.13].

## Заключение

Целью нашей работы являлось определение художественной сущности и функции подтекста, для чего мы проанализировали его в широком аспекте и с разных точек зрения.

В первой главе мы сопоставили различные подходы к пониманию термина "подтекст" Купиной Н.А., Папиной А.Ф., Исаевой Л.А. и др. Выявили синонимию терминов: подтекст = глубинный смысл текста = скрытый смысл текста. Выяснили, что подтекст является произведением поверхностных смыслов, но при этом не выводится непосредственно из регулярных значений слов, а возникает в результате различного рода изменений, которым подвергаются языковые единицы в тексте. Проанализировали условия возникновения изменений языковых единиц художественного текста. Такими условиями являются повтор, ритм, рифма, порядок слов, позиция синтаксической однородности и др. Изменение языковых единиц может происходить на разных языковых уровнях: фонетическом, лексическом, словообразовательном, грамматическом, синтаксическом.

Во второй главе мы рассмотрели роль мотива, лейтмотива, метафоры как факторов, влияющих на образование подтекста. Сделали краткий обзор истории приема подтекста в художественной литературе на примере произведений Гете, Стерна, Хемингуэя, Метерлинка, Толстого, Чехова, Хлебникова, Сосэки, Кавабата, Нарбиковой. Установили, что читательское восприятие подтекста находится в тесной связи с социальным ментальным пространством человека и варьируется в зависимости от его индивидуальных особенностей. В процессе создания переводчиком нового текста возникает новый подтекст, возможно, не осознанный переводчиком, но понятный читателю перевода. Этот новый подтекст, обусловленный личностью переводчика и "его обстоятельствами", может неправильно, с точки зрения автора оригинала, передать заключенный в оригинальном тексте смысл. Перевод неизбежно воплощает определенную - переводческую - оценку художественного произведения. Ярким примером такого перевода является перевод "Гамлета" Шекспира, выполненный Б.Л. Пастернаком.

## Список литературы

1. Аверинцев С.С. От слова к смыслу. Проблемы тропогенеза / С.С. Аверинцев, И.Г. Франк-Каменецкий, О.М. Фрейденберг. - М., 2001. - 124 с.
2. Алтунян А.Г. Анализ политических текстов / А.Г. Алтунян. - М., 2006.
3. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. - Екатеринбург, 2000. - 534 с.
4. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе / В.П. Белянин. - М., 2000. - 248 с.
5. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие, 3-е изд. / Н.С. Болотнова. - М., 2007. - 520 с.
6. Большая литературная энциклопедия для школьников и студентов / ред.: В.В. Славкин. - М., 2005.
7. Валгина Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. - М., 2004. - 280 с.
8. Введение в литературоведение: учеб. пособие / ред. Л.В. Чернец. - М., 2004 г. - 680 с.
9. Ворожбитова А.А. Теория текста: антропоцентрическое направление / А.А. Ворожбитова. - М., 2005. - 367 с.
10. Гете И.В. Избр. произведения: в 2-х т. Т.2. / И.В. Гете. - М., 1985. - 701 с.
11. Григорьева Т.П. Японская литература XX века. Размышления о традиции и современности / Т.П. Григорьева. - М., 1983. - 302 с.
12. Гришутин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии / А.Л. Гришутин. - М., 1998. - 416 с.
13. Исаева Л.А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: автореферат дис. … канд. филол. наук / Л.А. Исаева. - Краснодар, 1996. - 38 с.
14. Кавабата Ясунари. Избр. произведения / Ясунари Кавабата. - М,, 1986. - 590 с.
15. Колодина, Н.И. Теоретические аспекты понимания и интерпретации художественного текста: автореферат дис. … канд. филол. наук / Н.И. Колодина. - Воронеж, 2002. - С.34.
16. Купина, Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа / Н.А. Купина. - Красноярск, 1983. - 160 с.
17. Культура русской речи: энциклопедич. словарь-справочник / ред.Л.Ю. Иванов, А.Г. Сковородников, Е.Н. Ширяев. - М., 2003.
18. Лотман, Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления / Ю.М. Лотман. - СПб., 1998. - 704 с.
19. Мельчук, И.А. Опыт теории лингвистических моделей "Смысл=текст": семантика, синтаксис / И.А. Мельчук. - М., 1999, - 346 с.
20. Метерлинк, М. Сокровище смиренных. Слепые / М. Метерлинк.
21. Нарбикова, В.С. Избранное¸ или Шепот шума: романы, повесть / В.С. Нарбикова. - М., 1994. - 332 с.
22. Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. - М., 2003. - 256 с.
23. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. - М., 2003. - 304 с.
24. Папина, А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории / А.Ф. Папина. - М., 2002. - С.368.
25. Первый толковый энциклопедический словарь / ред. С.М. Снарской. - М., 2006.
26. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст дискурс / Ю.Е. Прохоров. - М., 2004. - 224 с.
27. Слово в действии. Интент-анализ политического дискурса / ред. Т.Н. Ушакова, Н.Д. Павлова. - СПб., 2000. - 316 с.
28. Сосэки Нацумэ. Мальчуган: повесть / Нацумэ Сосэки. - М., 1956. - 135 с.
29. Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена: Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Стерн. - М., 1968. - 687 с.
30. Текст в гуманитарном знании: материалы межвуз. науч. конференции 22-24 апр. 1997 г. - М., 1997. - 354 с.
31. Толстой Л.Н. Анна Каренина / Л.Н. Толстой.
32. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1. Теория и некоторые частные ее приложения / В.Н. Топоров. - М., 2005. - 816 с.
33. Хлебников В. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза / В. Хлебников. - М., 1993. - 366 с.
34. Хемингуэй Э. Собр. соч.: в 6-ти т. Т.1. Рассказы. Очерки / Э. Хемингуэй.
35. Чехов А.П. Собр. соч.: в 8-ми т. Т.7. Драматические произведения / А.П. Чехов. - М. 1970. - 449 с.
36. Шекспир У. Собр. соч.: в 8-ми т. Т.8. "Гамлет" в русских переводах XIX-XX вв. / У. Шекспир. - М., 1997. - 671 с.
37. Энциклопедический словарь юного литературоведа / сост.В.И. Новиков, Е.А. Шкловский.2-е изд. - М., 1998.
38. Яковенко Н.Э. Когнитивно-прагматический подход к пониманию текста (когниотип внешности): автореферат дис. … канд. филол. наук / Н.Э. Яковенко. - Красноярск, 1998. - 34 с.