

**Е. И. Лелис**

# **Теория подтекста**

**Ижевск 2011**

Министерство образования и науки РФ  
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»  
Кафедра современного русского языка и его истории

УДК 81'42(07)  
ББК 81.07-9  
Л 437

*Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ.*

Рецензент – доктор филологических наук, профессор **Л.И. Донецких**

**Е. И. Лелис**

# Теория подтекста

Учебно-методическое пособие

**Лелис Е.И.**

Л 437 Теория подтекста: учеб.-метод. пособие. - Ижевск, Изд-во «Удмуртский университет», 2011. – 60 с.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов филологического факультета, слушающих курс по выбору «Теория и практика подтекста». В нем анализируются наиболее сложные вопросы теории подтекста, обсуждение которых поможет в освоении методики извлечения подтекста на основе лингвопоэтического толкования художественного текста.

Пособие может быть интересно бакалаврам и магистрантам гуманитарных факультетов, аспирантам, преподавателям филологических дисциплин.

УДК 81'42(07)  
ББК 81.07-9

Ижевск 2011

© Лелис Е.И., 2011

## § 1. ПОДТЕКСТ И СМЕЖНЫЕ ЯВЛЕНИЯ

### ВВЕДЕНИЕ

Пособие предназначено для студентов филологического факультета УдГУ, слушающих курс по выбору «Теория и практика подтекста». Оно содержит теоретический минимум, необходимый для овладения базовыми знаниями в области феноменологии подтекста: в нем рассмотрены проблемы разграничения подтекста и смежных понятий, проанализированы современные подходы к изучению подтекста, поднимаются спорные вопросы теории подтекста, выдвигается авторская концепция подтекста, его видов и функциональных особенностей.

В конце каждой темы предлагаются вопросы для обсуждения наиболее существенных и неоднозначно решаемых сегодня проблем теории подтекста.

Автор пособия надеется, что обращение к теории подтекста сформирует у студентов представление об одной из актуальных научных проблем и будет способствовать развитию у них филологической эрудиции, расширению профессионального кругозора и привитию навыка работы с учебно-методической, научной и справочной литературой.

Логика построения первой (теоретической) части спецкурса, отраженная в пособии, готовит студентов к осмыслению подтекста в рамках лингвопоэтического подхода, методика которого реализуется во второй (практической) части спецкурса.

Пособие ориентировано на формирование у студентов следующих компетенций: владение культурой мышления; способность к восприятию, анализу, обобщению информации (ОК-1); способность демонстрировать знание основных положений и концепций в области теории и истории основного изучаемого языка (языков) и литературы (литератур), теории коммуникации, филологического анализа и интерпретации текста, представление об истории, современном состоянии и перспективах развития филологии (ПК-1); способность применять полученные знания в области теории и истории основного изучаемого языка (языков) и литературы (литератур), теории коммуникации, филологического анализа и интерпретации текста в собственной научно-исследовательской деятельности (ПК-5).

Общая теория подтекста еще не сформирована. Не решен целый комплекс проблем: отсутствуют общепринятая дефиниция подтекста, четкое разграничение подтекста и смежных явлений, таких как содержание и смысл текста, импликация, пресуппозиция, фоновые знания и т. д.; не обозначены роль подтекста в смысловой структуре текста и условия его формирования.

Так, например, Е.Н. Соловьева определяет подтекст как «некий смысловой довесок» [Соловьева, 2006, с. 73], Л.А. Голякова – как «важнейший компонент семантической структуры художественного произведения» [Голякова, 2006, с. 8] и т. д. В.Я. Мыркин считает, что термин «подтекст» дублирует термин «смысл», а сложившаяся в филологии традиция понимания подтекста как второго, параллельного смысла противоречит самой его природе, поскольку смысл – это «сущность и цель высказывания в действительной речи» [Мыркин, 1976, с. 88].

Ссылаясь на то, что и после В.Я. Мыркина понятия «смысл» и «подтекст» рассматривались как синонимы, например, А.М. Камчатновым [Камчатнов, 1988] и М.С. Бережковой [Бережкова, 1984, с. 141 – 142], Г.И. Богин связывает использование термина «подтекст» с социально-историческими условиями развития филологической науки в советский период и называет его идеологически «удобным» «для поэтики социалистического реализма с его установкой на приоритет содержания над смыслом» [Богин]. Именно поэтому, по мысли Г.И. Богина, начиная с К.С. Станиславского и Н.И. Немировича-Данченко, «подтекст» трактовался как «художественный прием».

На самом же деле рассмотрение подтекста как художественного приема восходит к теории формальной школы, для которой прием был важной составляющей методологии (программная статья В.Б. Шкловского так и называлась – «Искусство как прием»), а смысл деятельности – в изучении морфологии художественного текста. Отказываясь от априорного определения сущностей, представители формальной школы (Б.В. Томашевский, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, В.М. Жирмунский, Р.О. Якобсон и др.) объявляли лишь необходимость их проявления и осознания взаимосвязей. «Каждое произведение, – писал Б.В. Томашевский, – сознательно разлагается на его составные части, в построении

произведения различаются приемы подобного построения, то есть способы комбинирования словесного материала в словесные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики» [Томашевский, 2003, с. 25].

Именно в этом ключе рассматривали подтекст Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, Б.А. Ларин, которые открыли отечественной филологии путь к изучению подтекста: они анализировали природу художественного текста как эстетического целого, в котором значимостью обладает каждый элемент, так же как и их взаимодействие, рождая новую – художественную реальность. Так, Б.А. Ларин полагал, что в художественном тексте существуют «тонкие семантические нюансы, которые воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются в художественном контексте, наслаиваясь на прямое значение слова» [Ларин, 1974, с. 36]. В.В. Виноградов отмечал потенциальную семантику текста [Виноградов, 1980, с. 81], подчеркивал значимость формы художественного произведения для создания новых смыслов и увеличения смысловой емкости текста [Там же, с. 244 – 245].

Утверждение Г.И. Богина о том, что термин «подтекст» использовался только в СССР, а в других странах «не почитался за нужный», представляется не вполне справедливым. Так, например, в «Словаре актуальных терминов и понятий поэтики», в сравнительной таблице разноязычной терминологии, к русскому термину «подтекст» приведены аналогичные термины из других языков: английского (*implied meaning*), немецкого (*Subtext*), французского (*non-dit*), итальянского (*senso nascosto*), польского (*podtekst*) [Поэтика, 2008, с. 330]. Этот факт тем более показателен, что у некоторых других русских терминов, как свидетельствуют данные словаря, разноязычные аналоги отсутствуют. Например, у таких как «внутренняя мера жанра», «детализация», «роман-антиутопия» и т. д.

Понятие «подтекст» входит в современный научный терминологический аппарат, хотя вопрос о том, восстанавливается ли (реконструируется, декодируется) подтекст читателем или формируется заново в сознании каждого из воспринимающих текст, пока остается открытым.

Традиционная точка зрения на эту проблему, получившая широкое распространение после структуралистических работ Ю.М. Лотмана [Лотман, 1970] и Б.А. Успенского [Успенский, 2000], заключается в том, что художественный текст представляет собой

целостное и замкнутое явление, поэтому подтекст извлекается читателем (слушателем, адресатом) на основании восприятия текста как эстетического целого. Эту точку зрения на протяжении долгого времени разделяло большинство исследователей. Она представлена в работах Г.В. Колшанского [Колшанский, 1959], В.В. Одинцова [Одинцов, 1980], И.Р. Гальперина [Гальперин, 2007], Н.А. Купиной [Купина, 1983], И.В. Арнольд [Арнольд, 1982], В.А. Кухаренко [Кухаренко, 1979, 1988], А.А. Богатырёва [Богатырёв, 1996] и др.

Такое понимание художественного текста восходит к теории Ф. Шлейермахера, который утверждал, что «совершенство произведения искусства как целостности состоит прежде всего в том, что художественное произведение есть нечто в себе замкнутое» [Шлейермахер, 1967, с. 292 – 293]. Как известно, Ф. Шлейермахеру принадлежит центральная идея герменевтики – идея герменевтического круга, замыкающего в диалектическое единство часть и целое и предполагающего толкование целого через его части, а толкование частей – через их отношение к целому. Круг ограничен текстом, субъект понимания (читателя, слушателя, адресата) находится за его чертой, но может в большей или меньшей степени полно «воссоздать» замысел автора. При таком подходе смысл текста тождествен авторской интенции, а извлечение подтекста представляется как процесс читательского «вживания», «вчувствования» в духовный мир автора.

Толкование текста в опоре на теорию герменевтического круга Ф. Шлейермахера породило методiku работы с подтекстом, которая преследует цель «понять (осмыслить), что хотел сказать автор», «сформулировать авторскую мысль», «декодировать текст», «восстановить авторский подтекст» и т. д.

Исследования, выполненные в рамках такого подхода, безусловно, внесли и продолжают вносить существенный вклад в изучение специфики художественного текста в целом и подтекста в частности. Но они не объясняют причин множественности интерпретаций художественного произведения, как не объясняют, почему с течением времени его смысловое пространство обретает способность к расширению.

Другой подход к изучению подтекста, прямо противоположный первому, основан на абсолютизации главенствующей роли субъекта восприятия. Этот подход достаточно широко распространен в научной среде и опирается на теорию

герменевтика Р. Ингардена [Ингарден, 1962]. И.А. Солодилова поэтически определяет его как «импрессионистическую концепцию смысла» [Солодилова, 2003, с. 66].

По мнению Р. Ингардена, «произведение художественной литературы не является, строго говоря, конкретным объектом эстетического восприятия. Оно, взятое самое по себе, представляет собой лишь костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям» [Ингарден, 1962, с. 72]. При этом источником «дополнений и трансформаций» является исключительно «воспринимательно-конструктивная деятельность читателя» [Там же]. Это значит, что определяющую роль в истолковании текста играет личность читателя, его тезаурус, обусловленный целого ряда причинами: историческими, социальными, национальными, культурными, духовными, психологическими, возрастными и многими другими.

В современной лингвистике такой подход реализуют представители интерпретационизма, провозгласившего в качестве основного тезиса мысль о том, что «значения вычисляются интерпретатором, а не содержатся в языковой форме» [Белянин, 1990, 2000; Никифоров, 1991; Демьянков, 2003 и др.].

По словам В.П. Белянина, «читатель имеет право на собственную интерпретацию смысла художественного текста. Эта интерпретация зависит не только от текста, но и от психологических особенностей читателя. Максимально адекватно читатель интерпретирует тексты, созданные на базе близких ему как личности психологических структур» [Белянин, 2000, с. 10].

«Интерпретация, – по словам В.З. Демьянкова, – *целенаправленная когнитивная деятельность* (выделено автором – Е.Л.), обладающая обратной связью с промежуточными (локальными) и глобальными целями интерпретатора, который далеко не всегда уверен в целенаправленности действий у автора воспринимаемой речи. Интерпретация состоит в установлении и/или поддержании гармонии в мире интерпретатора, что может выражаться в осознании свойств контекста речи и в помещении результатов такого осознания в пространство внутреннего мира интерпретатора» [Демьянков, 2003, с. 120].

Ср. высказывания исследователей: «Смысловая структура текста – отражение в сознании воспринимающего субъекта

структурированного концептуально содержательного плана произведения» [Болотнова, 1992, с. 174]. «Смыслы принадлежат сфере ментальности и потому принципиально не могут быть описаны» [Чунёва, 2006, с. 34 – 35].

Сторонники этой концепции видят в тексте структуру, открытую для любых интерпретаций, в том числе далеких от авторского замысла, что неизбежно ведет к субъективному приписыванию смыслов, к принципиальной невозможности их познания, к признанию истинности любого суждения о тексте, а значит, к «субъективистскому плюрализму». Но именно интерпретационисты впервые обратили внимание на то, что смысл может обладать разнообразнейшими оттенками – от неуловимых до противоположных, а введенный ими термин «литературная компетенция» (по аналогии с лингвистической компетенцией Н. Хомского) прочно вошел в терминологический аппарат современной филологии.

Наиболее перспективной, на наш взгляд, является третья концепция, восходящая к философскому учению М. Хайдеггера [Хайдеггер, 2006] и герменевтическим трудам Х.-Г. Гадамера [Гадамер, 1991] и квалифицируемая сегодня как «онтологическое понимание смысла».

Понимание – способ бытия человека, а изучение смысла бытия – первостепенная задача онтологии. Полный объективный смысл любого объекта или процесса заключается в совокупности абсолютно всех его связей – как осознаваемых, так и не осознаваемых человеком. Любое упущение, невнимание, ограничение связей ведет к ограничению смысла. Смысл, который придает объекту конкретный человек, всегда лишь часть общего смысла этого объекта. Но и сам человек может образовывать новые связи с объектом, тем самым придавая ему новый смысл, а точнее – добавляя что-то к его полному смыслу. По мнению Х.-Г. Гадамера, «диапазон осмысления не может ограничиться ни тем, что автор изначально имел в виду, ни кругозором человека, которому изначально был адресован» [Гадамер, 1991, с. 85].

Развивая идеи М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамер пришел к осознанию того, что понимающего необходимо не исключать из герменевтического круга, а включать в него. «Если прежняя герменевтика, – пишет И.А. Солодилова, – при объяснении процесса и результатов толкования сталкивалась с необходимостью выйти из

этого круга или разорвать его, то теперь подчеркивалась невозможность и ненужность такого подхода. Задача не в том, чтобы из этого круга выйти, а в том, чтобы правильно в него войти». Автор и интерпретатор включены в диалог внутри герменевтического круга, их общение осуществляется через «понимание друг друга в языке» [Солодилова, 2003, с. 67].

«Никакая речь <...> не имеет смысла, если она не воспринимается как вариация чего-то общего, что разделяется говорящим и его слушателями» [Розеншток-Хюсси, 1994, с. 53].

Выйдя из-под пера автора, художественный текст, теперь уже независимо от своего создателя, открывается для новых связей, и сведение его смысла к авторскому замыслу обедняет и упрощает его. Читатель не только воссоздает, не только реконструирует авторский замысел, но и создает, конструирует смысл заново. Таким образом, смысловое пространство художественного текста вмещает в себя и интенции автора, и сам текст, и его понимание читателем: с одной стороны, смыслы предстают как ментальные сущности, с другой, – актуализируются в материальной составляющей текста: в его языковых и неязыковых компонентах и способах их взаимодействия.

Семантическое пространство художественного текста в целом представляет собой двухуровневую структуру – уровень содержания, явных (эксплицитных) смыслов и уровень скрытых (имплицитных) смыслов, таких как пресуппозиция, импликация и подтекст.

Разграничение явного смысла (содержания) и скрытого смысла по принципу эксплицитное / имплицитное широко распространено в современной лингвистике. Так, под содержанием принято понимать материальную основу сообщаемого, репрезентированную в синтагматической (линейной) плоскости художественного текста, которая характеризуется вербализованностью и использованием языковых единиц в их словарных значениях.

Смысл обычно характеризуется как ментальное, невербализованное явление, возникающее на базе парадигматики текста, основанное на использовании языковых и неязыковых компонентов и их сочетаний в их эстетической значимости. «Под скрытым смыслом понимается всякий смысл, – пишет А.А. Масленникова, – вербально не выраженный в тексте сообщения. Этот смысл воспринимается адресатом как подразумеваемый и интерпретируется им на основании языковой компетенции, знаний о

мире и содержащихся в контексте показателей» [Масленникова, 1999, с. 6].

Вопрос о специфике явных и скрытых смыслов пока еще остается открытым. Их иначе называют поверхностными и глубинными [Купина, 1983], буквальными и подразумеваемыми [Овсянникова, 1993], эксплицитными и имплицитными [Бакланова, 2006]. Скрытые смыслы делят на собственно языковые и несобственно языковые [Исаева, 1996], интенциональные, неинтенциональные и конвенциональные [Масленникова, 1999] и т. д.

Справедливо утверждение И.А. Солодиловой о том, что вербализованность / невербализованность – не единственный критерий для разграничения содержания и смысла [Солодилова, 2004, с. 7]. Они отличаются также сферой своего функционирования: содержание принадлежит тексту и потому объективно; смысл рождается в сознании автора и читателя и потому интересубъективен, «требует множественности сознаний», принципиально неместим в пределы одного сознания «и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» [Бахтин, 1972, с. 135].

Содержание, как правило, однозначно понимается читателем, потому что объективнее. Оно теснее связано с языковыми значениями репрезентирующих его языковых единиц. Смысл более индивидуален и менее предсказуем, характеризуется неисчислимыми оттенками и вариациями, питающими многообразие интерпретаций художественного текста. Он образуется в результате различного рода изменений, которым подвергаются языковые единицы в тексте, их взаимодействию, а также благодаря привлечению к процессу понимания текста внетекстовых реалий. Поэтому по сравнению с содержанием смысл характеризуется большей абстракцией и стремлением к обобщенности в рамках художественного целого и даже выходя за него.

Две формы представления информации – эксплицитная и имплицитная – сосуществуют в художественном тексте, находясь в сложных отношениях. Вероятно, не может быть чисто эксплицитного или чисто имплицитного художественного текста. В творчестве разных авторов и в разных произведениях одного и того же автора реализуется, как правило, один из видов. «Эксплицитная манера изложения существенно облегчает роль интерпретатора, – считает В.А. Кухаренко. – Автор сам недвусмысленно оценивает персонажей, явно поддерживает одну сторону в конфликте, сам всем воздает по

заслугам. Эксплицитная литература всегда откровенно дидактична» [Кухаренко, 1988, с.180].

Говоря об имплицитном изложении, В.А. Кухаренко обращается к понятиям импликации и подтекста как равнозначным, отличающимся только этимологией: термин «подтекст» – исконный, «импликация» – заимствованный. Именно от теории В.А. Кухаренко идет традиция отождествления импликации и подтекста: «Подтекст (импликация) – это способ организации текста, ведущий к резкому росту и углублению, а также изменению семантического и/или эмоционально-психологического содержания сообщения без увеличения длины последнего» [Кухаренко, 1988, с. 181]. И далее: «подтекст (импликация) – это содержание, пунктирно реализуемое в языковой материи текста, создающее смысловую глубину художественного произведения, развивающееся в дополнение (и/или изменение) к линейно развернутой информации, выступающее одним из основных способов формирования концепта» [Там же, с. 186].

Отождествление импликации и подтекста нашло своих последователей: А.А. Брудный [Брудный, 1976], Н.В. Муравьева [Муравьева, 2005], А.Н. Зарецкая [Зарецкая, 2010] и др.

И.В. Арнольд предложила разграничивать подтекст и импликацию и делать это на основании критерия масштабности: подтекст соотносится со всем художественным текстом, а импликация – с отдельным эпизодом. «Как импликация, так и подтекст создают дополнительную глубину содержания, но в разных масштабах. <...> Подтекст и импликацию часто трудно разграничить, поскольку оба являются вариантом подразумевания и часто встречаются вместе, присутствуя в тексте одновременно, они взаимодействуют друг с другом» [Арнольд, 1982, с. 85]. Но предложенный И.В. Арнольд термин «текстовая импликация» у лингвистов не нашел поддержки, поскольку дублирует понятие подтекста.

Между тем подтекст и импликация, как нам представляется, обладают как общими, так и индивидуальными чертами. Они являются видами скрытого смысла, оба опосредованно вербализованы, обеспечивают приращение смысла. Оба оказываются доступными лингвистическому наблюдению при деавтоматизации чтения. Оба основаны на способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, могут передавать как предметно-логическую, так и экспрессивно-оценочную информацию. Оба неравномерно проявляют себя в отдельных отрезках текста и т. д.

Но при этом импликация и подтекст существенно отличаются друг от друга: импликация нерематична, однозначна, невариативна, легко структурируется; подтекст рематичен, поэтому многозначен, вариативен, труднее поддается структурированию.

Импликация может содержать информацию, общую для целого ряда текстов. Подтекст уникален, как неповторимо и уникально каждое художественное произведение. Для функционирования импликации важна не столько авторская интенция, сколько общие механизмы порождения и восприятия сообщения. Подтекст в большей степени, чем импликация, характеризуется интенциональностью со стороны автора и в большей степени обращен к языковой личности читателя, требует для своего восприятия гораздо большего интеллектуального и эмоционального усилия.

Подтекст является свойством целого текста, импликация функционирует в отрезке текста, границы которого определяются текстовой ситуацией. Элементы, соответствующие антецеденту импликации, расположены контактно, соответствующие антецеденту подтекста – контактно и дистантно. В художественном тексте импликация проецируется на эпизод как звено сюжета, подтекст – на сюжет в целом, образную структуру, тему и идею произведения, в нем проявляются взаимосвязь и взаимозависимость всех элементов текста. Основная функция импликации – коммуникативно-прагматическая, подтекста – эстетическая.

Различия между импликацией и подтекстом привели исследователей к мысли о том, что импликация является основой (или средством) создания подтекста [Ануфриева; Солодилова, 2004; Ермакова, 2008, 2010].

Изучению импликации посвящены работы М.В. Никитина [Никитин, 1988], Ф.Б. Ситдиковой [Ситдикова, 1985, 2007], К.А. Долинина [Долинин, 2007], Л.Р. Безугла [Безугла, 2008], Ермаковой [Ермакова, 2008, 2009, 2010] и др.

В одном ряду с импликацией и подтекстом рассматривают категорию пресуппозиции, которая заимствована из логики, но именно в лингвистике получила наибольшее развитие и употребление в работах Н.Д. Арутюновой [Арутюнова, 1973], В.А. Звегинцева [Звегинцев, 1976], Г.В. Колшанского [Колшанский, 1980], Р.И. Павилёниса [Павилёнис, 1986] и др.

К выделению этой категории исследователей подтолкнуло осознание необходимости различения в семантике высказывания того,

что в нем утверждается, и того, что составляет лишь предпосылку суждения.

Основным различием в концепциях логиков и лингвистов относительно пресуппозиции является признание и, соответственно, отрицание наличия у высказываний признака истинности – ложности. «В лингвистике говорят не о ложности, а об отсутствии пресуппозиции или о ее нарушении» [Наумова, 1998].

В понятие пресуппозиции вкладывают разное содержание. Так, Н.Д. Арутюнова [Арутюнова, 1973], исследуя спектр его понимания в исследованиях зарубежных ученых, выделяет пять значений, в которых чаще всего используется это понятие:

- коммуникативно нерелевантные компоненты значения слова или предложения (экзистенциальные пресуппозиции);
- представление говорящих о естественных отношениях между событиями (логические пресуппозиции);
- условия эффективности речевого акта (прагматические пресуппозиции);
- семантическая детерминация одного слова или высказывания другим словом или высказыванием в тексте (синтагматические пресуппозиции);
- представление говорящего о степени осведомленности адресата речи (коммуникативные пресуппозиции).

Как видим, понятие пресуппозиции может включаться в терминологическую систему лексической и синтаксической семантики, функционального и коммуникативного подхода к языку.

Пресуппозиция в последнем из перечисленных его значений наиболее тесно связана с понятием подтекста. Понимаемая в коммуникативном аспекте, она входит в семантику высказывания как «фонд общих знаний» собеседников, как их некий «предварительный договор». Пресуппозиция «как бы соотносится с местоимением «мы» и временем, предшествующим сообщению», в отличие от утверждаемого, которое «коррелирует с местоимением «я» и моментом речи» [Арутюнова, 1973, с. 85].

Проецируется на понятие подтекста и представление о пресуппозиции Р.И. Павлилёниса, который рассматривает его с лингвофилософских позиций [Павлилёнис, 1986, с. 384]. Он считает, что при восприятии текста добавочное содержание возникает на основе накопленных человеком сведений, сети пресуппозиционных отношений, «концептуальных систем», которые вмещают в себя опыт

человека. Они образуют в нашей памяти модель данного объекта, открывая путь к имплицитному содержанию.

Аналогичную позицию занимает В.А. Звегинцев, отмечая, что при обращении к тексту человек получает гораздо больше информации, чем заключено в его непосредственном восприятии: «Главная ценность проблемы пресуппозиции заключается как раз в том, что она делает возможным экспликацию <...> подтекста» [Там же, с. 221]. Но ниже В.А. Звегинцев отмечает: «Один из слоев смысла принадлежит предложению и составляет его смысловое содержание, а другой выносится за пределы предложения (или высказывания) и образует условия его правильного понимания, или <...> его подтекст» [Звегинцев, 1976, с. 250].

С этим положением спорит И.Р. Гальперин, справедливо отмечая, что здесь В.А. Звегинцев фактически отождествляет понятия пресуппозиции и подтекста. По мнению же самого И.Р. Гальперина, подтекст – это вовсе не «условия правильного понимания», а «некая дополнительная информация, которая возникает благодаря способности читателя видеть текст как сочетание линейной и супралаinearной информации» [Гальперин, 2007, с. 46].

Мы разделяем точку зрения И.Р. Гальперина и считаем, что пресуппозиция, будучи экстралингвистическим явлением, представляет собой совокупность предварительных знаний, которые способствуют пониманию текста, являются условием восприятия подтекста как выводного смысла.

Такую же позицию занимает Е.В. Ермакова – автор одной из последних исследовательских работ по теории имплицитных смыслов: «Пресуппозиция понимается нами как та часть «вводимых в оборот» неосознаваемых знаний, которая необходима для понимания смысла высказывания, а также для порождения высказываний» [Ермакова, 2010, с. 11]. Эти знания, подчеркивает Е.В. Ермакова, относятся к разным типам и обладают разной степенью имплицитности: ценностно-прагматические знания (или знание морально-этических культурных норм) гораздо более имплицитны, тогда как знания декларативного типа (фактов научного, философского, литературного и др. характера) наименее имплицитны [Там же, с. 7].

Несмотря на то, что пресуппозиция попадает в поле зрения многих исследователей (Г.В. Колшанский [Колшанский, 1980], Б.П. Кулакова [Кулакова, 1986], Г.В. Чернов [Чернов, 1986], К.А. Долинин [Долинин, 2007] и др.), до сих пор не сложилась ее единая концепция,



недостаточно изучены ее виды и способы языкового выражения, характер влияния на семантическую структуру текста.

Но при этом очевидно, что пресуппозиция включает в себя предпосылки и условия, которые, не входя в языковое значение высказывания, создают почву для его употребления, способствуют достижению им коммуникативной цели и адекватному пониманию со стороны адресата.

Если рассматривать текст в широком – культурологическом аспекте, то понятие «пресуппозиция» обычно заменяется более емким понятием – «фоновые знания». Они являются основой для реализации одной из функций текста, как их понимал Ю.М. Лотман – функции конденсации культурной памяти. Эта функция среди остальных функций текста рассматривалась ученым в проекции на такие глобальные явления, как культура и ноосфера. При его восприятии текст «обретает семиотическую жизнь», предстает как часть культуры, как явление, через смысловое пространство которого оживают память и традиция, осуществляется связь между разными поколениями, между прошлым и настоящим. Без этого были бы невозможны ни историческая наука, ни представления о культуре и жизни прошлого: «Если бы текст оставался в сознании воспринимающего только самим собой, то прошлое представлялось бы нам мозаикой несвязанных отрывков. Но для воспринимающего текст – всегда метонимия реконструируемого целостного значения, дискретный знак недискретной сущности» [Лотман, 1999, с. 21].

Именно эта сложная система художественной семиотической системы заставила Ю.М. Лотмана признать, что при рассмотрении всего спектра текстов, заполняющих пространство культуры и расположенных в нем на оси от простого к сложному, на одном ее конце окажутся искусственные языки, а на другом – художественные [Лотман, 1999, с. 19].

В силу недостаточной изученности проблемы сегодня можно только предполагать, что художественный текст обладает самой развернутой и потому наиболее трудной для исследования системой пресуппозиций и требует от читателя обширных фоновых знаний. Центр их иррадиации – предтекстовая область художественного дискурса [Шилина, 2004]. Именно в нем наиболее ярко проявляется принципиальная невозможность языка как семиотической структуры адекватно, в полном объеме, без смысловых потерь и семантических сдвигов, передать сообщение. Языковой знак в пространстве

художественного текста проявляет заложенные в нем потенции к преобразованию в силу его включенности в эстетическую семиотическую систему. Существенное значение для понимания автора и читателя приобретают культурные константы общечеловеческого, национально-этнического, социального, индивидуально-личностного фона, как современные, так и исторические – то, что является содержанием пресуппозиций [См. об этом: Верещагин, 1983; Крюков, 1988; Степанов, 2004 и др.].

Таким образом, подтекст – явление, лежащее в точке пересечения объективного и субъективного в художественном тексте. С одной стороны, он актуализируется в материальной стороне текста, с другой, – реализуется как ментальная сущность. Это делает подтекст чрезвычайно сложным явлением. Являясь частью семантической структуры художественного текста и репрезентируя выводные скрытые смыслы, подтекст всегда многозначен, вариативен, с трудом поддается структурированию, обладает разнообразными средствами и способами формирования, среди которых важное место занимают импликация и пресуппозиция, а также фоновые знания участников художественной коммуникации – автора и читателя.

### Вопросы для обсуждения

1. Выскажите свое отношение к двум противоположным позициям: подтекст – это «некий смысловой довесок» или «важнейший компонент семантической структуры художественного произведения».
2. Какую роль в теории подтекста играет рассмотрение текста как открытой или закрытой структуры?
3. Какова, по-вашему, роль читателя в интерпретации текста?
4. Чья точка зрения на разграничение *импликации* и *подтекста* представляется вам наиболее убедительной? Почему?
5. Какую роль в понимании текста играет пресуппозиция? Какие основания вы могли бы привести для разграничения понятий *фоновые знания* и *пресуппозиция*?
6. Какую практическую ценность имеет разграничение подтекста и смежных явлений? Ответ аргументируйте.
7. Выскажите свое отношение к вопросу, который часто задают при анализе художественного текста: «Что хотел сказать автор?».
8. Почему любой художественный текст, как правило, вызывает множество интерпретаций? Дайте этому факту научный комментарий.

## § 2. ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОДТЕКСТА

Впервые о подтексте как эстетическом явлении заговорили руководители МХАТ К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Ставя чеховские пьесы, они осмыслили их поэтику, вникали в язык образов, искали за внешней простотой формы глубину и символическую значимость содержания. Так, описывая в книге «Моя жизнь в искусстве» (1925) свою актерскую работу над ролью Тригорина в «Чайке», К.С. Станиславский рассказывал о том, что, играя этого персонажа, он вначале надевал элегантный белый костюм. Ему понадобились время и напряженное обдумывание роли, чтобы понять, что у Тригорина обязательно должны быть клетчатые панталоны и дырявые башмаки, как это видел сам автор пьесы А.П. Чехов. «Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! – писал К.С. Станиславский. – В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести, – тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках. Только после, когда любовные романы этих "чаек" кончаются, они начинают понимать, что девичья фантазия создала то, чего на самом деле никогда не было» [Станиславский, 1988, с. 298].

Здесь К.С. Станиславский еще не использует слово «подтекст», но ощущает ту сложную и неоднозначную взаимосвязь формы и содержания, которые всегда лежат в основе любого эстетического явления и продуцируют неравнозначность внешнего и внутреннего, поверхностного и глубинного, эксплицитного и имплицитного.

Слово «подтекст» у К.С. Станиславского появится позже – в книге «Работа актера над собой» (1938), когда он, размышляя над пьесами В. Шекспира и М. Горького, придет к выводу, что в процессе постановки в театре происходит их «пересоздание»: «Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. [Станиславский, 1989, с. 106]. Так впервые словом

«подтекст» К.С. Станиславский обозначил интерпретацию актером его роли и пьесы в целом.

Показательно, что в многократно переиздававшемся «Большом энциклопедическом словаре» определение подтекста не претерпевало изменений и по-прежнему восходит к тому, как его понимал К.С. Станиславский: «Подтекст, в литературе (преимущественно художественной) – скрытый, отличный от прямого значения высказывания смысл, который восстанавливается на основе контекста с учетом ситуации. В театре подтекст раскрывается актером с помощью интонации, паузы, мимики, жеста» [Большой энциклопедический словарь, 2004, с. 927].

Рассказывая, как другой известный театральный режиссер – Е.В. Вахтангов вместе с актерами работал над подготовкой спектаклей, актер В.Л. Зускин вспоминает, какое значение тот придавал речи персонажей: «Каждый, кто произносил ту или другую реплику из своей роли, должен был находить сокровенный смысл того, что автор хотел сказать этой репликой. "Например, – говорил Вахтангов, – если кто-нибудь спрашивает у вас, который час, он этот вопрос может вам задавать при различных обстоятельствах с различными интонациями. Тот, который спрашивает, может быть, не хочет в самом деле знать, который именно час, но он хочет, например, дать вам понять, что вы слишком засиделись и что уже поздно. Или, напротив, вы ждете доктора, и каждая минута очень дорога для вас. Можно перечислить целый длинный список таких обстоятельств и случаев, когда интонация этого же вопроса может звучать по-иному. Вот почему необходимо искать подтекст каждой фразы"» [Беседы о Вахтангове, 1940, с. 140].

Заметный вклад в раскрытие феномена подтекста внес бельгийский драматург М. Метерлинк, определив его в статье «Трагизм повседневной жизни» (1896) как «второй диалог» и указав на особую значимость в драматургическом тексте. Его книга эссе «Сокровище смиренных», в которую вошла статья, представляет собой результат рефлексии М. Метерлинка над собственными драматическими произведениями, поэтика которых созвучна чеховским пьесам. Сегодня книга признана манифестом символизма, но это не помешало ее автору прозорливо определить современную эпоху как время расширения «области души»: «Наша жизнь утратила поверхностную живописность, но выиграла в глубине, в интимной значительности, в духовной важности» [Метерлинк, 1915, с. 69].

И действительно, уже гораздо позже исследователи не раз указывали на то, что своим рождением подтекст во многом обязан росту психологизма в искусстве в целом и в литературе в частности. Это отмечает, например, В.А. Кухаренко: «Имплицитная манера письма представляет собой естественный этап в развитии способов художественного изложения. Она тесно связана с психологической прозой, проследившей, объяснившей и показавшей тончайшие движения человеческой души...» [Кухаренко, 1979, с. 97].

Так, появившись в театральной практике и впервые будучи осознанным в театральной критике, подтекст стал одним из наиболее существенных понятий теории текста.

Представления о смысловой глубине текста существовали с древнейших времен. Еще в древнеиндийских трактатах, например, велась речь о внешней и внутренней сущности художественного произведения. На это в свое время обратил внимание Б.А. Ларин [Ларин, 1974, с. 66].

Во второй половине XX века текст был осмыслен не только как совокупность языковых единиц, но и как самостоятельная единица языка и речи. Появились работы по лингвистике текста – В. Дресслера, Т. Ван Дейка, А. Греймаса, И.Р. Гальперина, Г.А. Золотовой, Г.Я. Солганика, Т.Н. Николаевой, Е. Косериу и целого ряда других исследователей. В развитии этого направления ученые видели перспективное расширение рамок научного описания языковых явлений. «Они заглянули за границы отдельного предложения, – пишет К.А. Филиппов, – и увидели новый, яркий мир содержательных взаимосвязей и структурных сцеплений целого речевого произведения» [Филиппов, 2003, с. 11].

Это послужило возобновлению интереса как к формально-содержательной стороне текста, так и к особенностям его функционирования, его категориям и свойствам, в том числе и к подтексту.

Изучением подтекста сегодня занимаются литературоведы, лингвисты, психологи, искусствоведы, когнитологи, семиологи, герменевтики, философы. Остановимся на особенностях филологического изучения подтекста.

Отправными для филологического осмысления подтекста стали словарная статья в «Краткой литературной энциклопедии», написанная В.Е. Хализевым [Краткая литературная энциклопедия, 1968, с. 829 – 830], и концепция Т.И. Сильман, изложенная ею в двух

публикациях 1969 г. [Сильман, 1969<sup>1</sup>, Сильман, 1969<sup>2</sup>]. Так, по В.Е. Хализеву, подтекст – это «скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с *контекстом* (выделено автором – Е.Л.) и особенно – речевой ситуацией [Краткая литературная энциклопедия, 1968, с. 829]. По Т.И. Сильман, подтекст – это «глубина текста» [Сильман, 1969<sup>1</sup>, с. 89], «не выраженное словами, подспудное, но ощутимое для читателя или слушателя значение какого-либо события или высказывания» [Сильман, 1969<sup>2</sup>, с. 84].

Рассмотрение подтекста как явления, находящегося в точке пересечения горизонтальной (лингвистической) и вертикальной (надлингвистической) осей высказывания (и шире – текста) оказалось перспективным. Оно поставило перед исследователями задачу изучения поля взаимовлияний и взаимопереходов языкового и внеязыкового, сказанного и мыслимого, вербализованного и невербализованного, объективного и субъективного, типологического и индивидуального и т. д. Каждый из этих вопросов и сегодня находится в поле зрения литературоведов и лингвистов.

Концепций подтекста, изучаемого с литературоведческой точки зрения, существует достаточно много. Предложенные в них определения подтекста иногда носят излишне обобщенный характер и поэтому мало способствуют раскрытию его природы. В качестве примера неудачной дефиниции можно привести образно-метафорическое толкование подтекста И.Н. Крыловой. По мнению исследовательницы, подтекст – это «глубинная часть произведения, которая скрыта от глаз читателя и которую он должен увидеть сквозь толщу текста, чтобы полнее и глубже понять заложенную в нем мысль» [Крылова, 1982, с. 85]. Такое определение, несомненно, подчеркивает значимость исследуемого явления, но не приближает к осмыслению его сути.

Показательно, что в своих работах литературоведы, как правило, не определяют своей позиции в отношении содержания понятия «подтекст», полагая, что этот термин обладает вполне очевидным, прозрачным содержанием. Отсюда и неизбежное следствие: под подтекст подпадает все, что непосредственно не эксплицировано в тексте. Это может быть фоновый контекст – факты биографии автора [Барский, 1999], культурно-историческая или историко-литературная ситуация, нашедшая отражение в тексте [Николаева, 1988], некоторые черты художественного метода автора

[Муратов, 2001], аллюзии и реминисценции [Камчатнов, 1988], форма выражения авторского личностного сознания [Корман Б.О., 2006] т. д.

В этой ситуации представляется затруднительным выделение приоритетных литературоведческих концепций подтекста, так как подтекст часто понимается излишне широко и предстает как синкретичное, недифференцированное явление, приобретая такую содержательную расплывчатость, что на практике вполне может оказаться замененным другим понятием: художественной деталью [Жемчужный, 2000], психологизмом [Есин, 1988; Муратов, 2001], разновидностью сюжета [Корман Б.О., 2003], интертекстуальными связями [Тарановский, 2000; Ронен 2000; Шадурский, 2000] и т. д.

Кроме того, остро чувствующие метафоричность слова «подтекст», литературоведы ввели в научный обиход не менее метафоричные синонимы «подтекста»: «второе дно» [Заславский, 2002], «подводное течение» [Муратов, 2001; Сухих, 2007] (хотя понятие встречается еще у В.И. Немировича-Данченко), «невидимая часть айсберга» [Юсфин, 1991], «потаенный смысл» [Александров, 2001] и др.

Интерес к проблеме растет, и в последние 20 – 30 лет появилось большое количество исследований, посвященных изучению подтекста в отдельных произведениях разных писателей: А.С. Пушкина [Иваницкий, 1993], Н.В. Гоголя [Барабаш, 2002], Н.А. Некрасова [Ригерина, 2001], И.А. Бунина [Жемчужный, 1997], А.П. Чехова [Муратов, 2001], М.И. Цветаевой [Баевский, 1992], О.Э. Мандельштама [Тарановский, 2000; Тименчик, 1993], А.С. Грина [Яблоков, 2008], Л.М. Леонова [Якимова, 2000], М.А. Булгакова [Яблоков, 2002], В.В. Набокова [Шадурский, 2000], В.С. Высоцкого [Корман Я.И., 2006] и т. д.

Концепции, получившие распространение в лингвистике, не отличаются большим разнообразием, но при этом само явление подтекста проанализировано намного детальнее. При этом основанием для классификации лингвистических подходов к подтексту можно принять семиотическую теорию Ч. Морриса, вслед за которым в семиотике исследователи сегодня видят «унифицирующую науку», инструмент для всех областей знания, идущий на смену классической логике. К «теории знаков» Ч. Морриса восходит принятое сейчас различие трех основных аспектов знака: *семантики* (репрезентирующей отношения между знаками и тем, что они обозначают), *синтактики* (под которой понимаются отношения между

знаками в знаковых последовательностях) и *прагматики* (вбирающей в себя отношения между знаками и участниками коммуникации, т. е. отношения людей к тем знакам, которые они используют). Эти три аспекта знака исчерпывают все области отношений, которыми характеризуется любой знак.

Текст, будучи самостоятельной языковой единицей, представляет собой сложный семиотический знак, обладающий всеми тремя характеристиками – семантикой, синтактикой и прагматикой: содержательно-смысловым, структурно-композиционным и функционально-прагматическим единством. Но в текстах, принадлежащих разным историческим периодам и авторам, преследующих разные коммуникативные цели и адресованных разным категориям читателей, эти три аспекта могут присутствовать в разных пропорциях.

Если в основание классификации лингвистических подходов к подтексту положить теорию знаков Ч. Морриса, то все концепции можно разделить на три группы в зависимости от того, какая сторона проблемы подтекста выдвигается на первый план, – это семантический, формальный и коммуникативно-прагматический подходы (аналогичный взгляд на классификацию лингвистических концепций подтекста представлен на сайте Объединенного гуманитарного издательства и кафедры русской литературы Тартуского университета [Подтекст как лингвистическое явление].

При этом необходимо уточнение, что предлагаемая классификация носит условный характер, указанные подходы к изучению подтекста не взаимоисключают, а дополняют друг друга, в позициях разных исследователей можно увидеть много точек пересечения, а некоторые из предложенных исследователями концепций нельзя однозначно отнести к одному из трех подходов.

Традиционным и наиболее распространенным подходом к подтексту является *семантический*. Он реализован в исследованиях И.Р. Гальперина, И.В. Арнольд, М.Н. Кожиной, Л.А. Исаевой, В.С. Чулковой, Л.Г. Кайды, И.В. Фоменко, И.А. Солодиловой и др. Такой подход к подтексту репрезентирован в наиболее авторитетных справочных изданиях, включая энциклопедические словари и лингвистические справочники. В этом ракурсе подтекст рассматривается как компонент терминологической системы, в которую входят понятия «смысл», «значение», «содержание»,

«информация», а также их атрибуты «глубинный», «скрытый», «имплицитный», «закодированный» или «заложенный автором» и т. д.

При этом чаще всего при определении подтекста исследователи выдвигают некоторые, на их взгляд, существенные черты, не замечая или игнорируя другие, не менее важные, ускользающие из поля зрения. Вот примеры определений подтекста в работах, выполненных в этом ключе.

«Подтекст – имплицитная информация, существующая на уровне глубинной структуры текста, которая эксплицируется в виде приращений смысла отдельных единиц текста на уровне поверхностной структуры» [Чулкова, 1978, с. 49].

«Подтекст – эстетическая информация, не выраженная совокупностью значений языковых единиц, т. е. непосредственным содержанием художественного текста. В основе формирования подтекста – диалогические отношения на разных уровнях структуры» [Поэтика, 2008, с. 173].

Определение подтекста как информации «обездвиживает» его, «цементирует», превращает в данность, тогда как языковые и неязыковые средства его создания и их комбинации не являются носителями подтекста, но представляют собой лишь стимулы к его формированию. Их сложные диалектические взаимосвязи в разных видах контекстов дают возможность читателю каждый раз определять новую смысловую доминанту, что приводит к разному восприятию и пониманию подтекстовых смыслов.

«Подтекст – это истинный (авторский, глубинный) смысл высказывания (текста), который полностью не выражен в «ткани» текста, но который имеется в нем, может быть вскрыт и понят при обращении к конкретному анализу и ко всей ситуации общения, структуре общения» [Кожина, 1979, с. 63].

Понимание подтекста как авторского смысла сегодня уже не актуально, поскольку в процесс общения вступают люди с разным тезаурусом [См. об этом, например: Лотман, 1999, с. 13].

«Подтекст – это внутренний, подразумеваемый смысл текста, словесно не выраженный [Кайда, 1983, с. 4].

Подтекст – «словесно не выраженный, подразумеваемый смысл высказывания» [Розенталь, Теленкова, 1985, с. 213].

Эти определения, почти дословно повторяющие друг друга, не дают возможности разграничить такие виды скрытых смыслов, как пресуппозиция, импликация и подтекст.

Подтекст – «не выраженный явным образом, отличный от непосредственно воспринимаемого при чтении фрагмента текста смысл, восстанавливаемый читателем (слушателем, адресатом) на основании соотнесения данного фрагмента текста с предшествующими ему текстовыми фрагментами как в рамках данного текста, так и за его пределами – в созданных ранее текстах («своих» или «чужих») [Энциклопедия «Кругосвет»].

Подтекст не восстанавливается, не декодируется, а формируется в сознании воспринимающего текст. Процесс извлечения подтекстовых смыслов – процесс истинно творческий. Читатель выступает в качестве равноправного со-автора текста, когда, в опоре на языковую материю, соотносит вербализованное и невербализованное, выстраивая собственную концепцию текста.

Особое место среди семантических концепций подтекста занимает позиция И.Р. Гальперина, чей вклад в теорию текста в целом и теорию подтекста в частности трудно переоценить. Но при всей глубине и стройности теории исследователя она содержит внутреннее противоречие. Так, оперируя понятиями «содержательно-фактуальная информация» и «содержательно-концептуальная информация», И.Р. Гальперин определяет подтекст как «своего рода «диалог» между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной сторонами информации; идущие параллельно два потока сообщения – один, выраженный языковыми знаками, другой, создаваемый полифонией этих знаков, – в некоторых точках сближаются, дополняют друг друга, иногда вступают в противоречия» [Гальперин, 2007, с. 48]. С другой стороны, И.Р. Гальперин вводит понятие «содержательно-подтекстовая информация», которое, по всей видимости, должно коррелировать с другими видами информации – «содержательно-фактуальной» и «содержательно-концептуальной». Поэтому не понятно, что И.Р. Гальперин понимает под подтекстом – часть семантической структуры текста (т. е. способ организации его содержания) или информацию, которая передается при помощи этого способа. Кроме того, не вполне ясно, что подразумевается под «содержательно-фактуальной информацией». Если речь идет о сюжете, то такой метод может быть применен только к тем произведениям, которые в силу своего жанра обладают сюжетом. В этом случае почти вся лирика оказывается вне поля зрения.

Таким образом, в каждом из приведенных определений подтекста подчеркивается, что он так или иначе связан со смысловой

структурой текста, является особой формой выражения мысли, имеет производный характер, что это явление имплицитное, связанное с глубинным пластом информации, но имеющее выходы на поверхностный – содержательный уровень текста. Это значит, что подтекст может быть «прочитан» только «сквозь текст, с этой целью определенным образом организованный» [Финкельштейн, 1974, с. 3 – 4].

Несмотря на большое количество работ, выполненных в рамках семантического подхода к подтексту, непроявленным остается целый ряд вопросов: о том, обязателен ли подтекст для текста, декодируется он или порождается, является ли частью семантической структуры текста или представляет собой имплицитную информацию, каковы способы его возникновения, принадлежит ли подтекст отдельному высказыванию (или его отрезку) или тексту в целом, кто создает подтекст – автор или читатель и т. д. Каждый из этих вопросов носит принципиальный характер и потому относится к числу активно дискутируемых.

На наш взгляд, подтекст представляет собой имманентное свойство любого текста, хотя средства его формирования могут быть совершенно разными и определяться как лингвистическими, так и надлингвистическими параметрами: жанрово-стилевыми чертами текста, его устной или письменной формой, коммуникативно-прагматическими целями создания, идиостилевыми особенностями репрезентации авторской картины мира, тезаурусом адресата, мотивированностью его обращения к тексту, культурно-историческими и пространственно-временными координатами, в рамках которых существует текст, и т. д.

Поскольку любой текст формируется на стыке двух сознаний – создающего и воспринимающего, целесообразно говорить о двух видах подтекста: подтексте адресанта и адресата. Эти виды подтекста формируются в сознании участников коммуникации (в том числе и художественной) при обращении к тексту и вбирают в себя целостный личностный потенциал каждого из них. Поэтому подтекст не может представлять собой лишь имплицитную *информацию* (любого содержания, в том числе и эстетическую, как это понимают, например, авторы издания «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» [Поэтика, 2008, с. 173]. Он выступает в качестве части семантической структуры текста, т. е. такого явления, которое может быть рассмотрено как с точки зрения своего содержания, так и с точки

зрения системности форм репрезентации, нацеливающих на восприятие текста как языковой единицы, т. е. явления, на которое проектируются категориальные свойства текста – его целостность, связность и диалогичность.

Концепции, раскрывающие подтекст как *часть формальной структуры текста*, восходят к теории Т.И. Сильман, которая сделала много тонких наблюдений над природой подтекста. Так, для позиции Т.И. Сильман характерно разведение двух явлений – подтекстного значения, передаваемого при помощи повтора, и способа организации текста (подтекста как композиционного приема). Но в этом же кроется и главное противоречие теории Т.И. Сильман: это разведение оказывается далеко не всегда последовательным.

С точки зрения автора, глубинным значением обладает не всякое высказывание, а только то, которое повторяется в тексте: «...отрывок, который является носителем «подтекста», с лингвистической точки зрения может рассматриваться как своеобразный повтор». И ниже: «Подтекст есть не что иное, как рассредоточенный повтор» [Сильман, 1969<sup>2</sup>, с. 85].

Основное положение концепции подтекста Т.И. Сильман сводится к тому, что подтекст имеет «двухвершинную структуру». Первая вершина, по мнению исследователя, задает тему высказывания, создавая «ситуацию-основу», а вторая, используя материал, содержащийся в «ситуации-основе», формирует в одной из последующих точек текста подтекст. Эта точка текста – «ситуация-повтор». Дистантное расположение ситуации-основы и ситуации-повтора «приводит к размыванию точности повтора и к созданию неопределенной психологической атмосферы, психологического (ассоциативного) «ореола», которым окружена ситуация-повтор, благодаря взаимодействию с ситуацией-основой, втянутой вместе со своим «ореолом» в новую ситуацию. Так осуществляется столкновение между первичными и вторичными значениями ситуации, из чего и рождается подтекст» [Сильман 1969<sup>2</sup>, с. 89].

На наш взгляд, повтор – это только один из способов формирования подтекста, но принципиально важный, поскольку является одним из самых частотных и вмещает в себя достаточно широкий круг явлений. Так, в рамках современной стилистической теории в понятие повтора включаются не только количественные (двойные, тройные, четырехкратные и т. д.) и качественные (основанные на использовании разных языковых единиц – от

фонетических до синтаксических) повторы, но и разнообразные варианты структурно-композиционных (симплога, подхват, хиазм, кольцо и т. д.), полных и частичных, контактных и дистантных, других видов повтора [Ахманова, 2007; Словарь поэтических терминов, 2009; Москвин, 2000; Розенталь, Теленкова, 2001; Сигал, 2002; Векшин, 2006; Карпухина, 2006 и др.]. Все эти виды повтора, как убедительно доказывают исследователи, посвятившие свои работы изучению творчества разных художников слова, как правило, являются не только средством организации [Метлякова, 2011] и гармонизации [Куликова, 2007] художественного текста, но и надежным идентификатором идиостиля, актуализатором авторской картины мира [Чеплыгина, 2002].

Вполне справедливым является замечание, высказанное авторами статьи о подтексте на сайте Объединенного гуманитарного издательства и кафедры русской литературы Тартуского университета, о том, что «применение термина «подтекст» к части поверхностной структуры текста (а именно так предлагает использовать этот термин Т.И. Сильман), как представляется, противоречит не только более принятому в лингвистике употреблению термина, но и языковой интуиции, отражающей сложившееся в повседневной речевой практике представление о значении данного слова» [Подтекст как лингвистическое явление].

В рассуждениях Т.И. Сильман не раз отмечали несоответствие: говоря о ситуации-основе и ситуации-повторе, Т.И. Сильман приводит реплику Астрова: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело» – как образец реплики с подтекстом. На самом же деле подтекст здесь образован не повтором, а психологически обусловленной недоговоренностью.

Но исследователю удалось увидеть главное: подтекст предполагает «приращение смысла». Именно оно, по справедливому замечанию автора концепции, отличает подтекст от других видов повтора. Если же говорить о том, почему столь большое внимание Т.И. Сильман уделяла формальной стороне подтекста, практически отождествляя подтекст и средства его реализации, то, вероятно, для исследователя было важно, что подтекст есть лингвистическое явление, то есть подтекст выражен языковыми средствами. Если говорить о повторе как способе реализации подтекста, то в более поздних исследованиях было убедительно доказано, что повтор – это только один из возможных (но не единственный и далеко не всегда

основной) способ реализации подтекста, а не сам подтекст [Голякова, 2002, с. 86].

Мысль о том, что подтекст должен быть отнесен к композиционным приемам, а значит, есть явление исключительно формальной стороны текста, в научной среде не нашла поддержки. Но идея соотнесения отстоящих друг от друга отрезков текста с целью выявления их смысловой нагруженности и роли в композиционной плоскости текста оказалась продуктивной. К ней не раз обращались исследователи, подчеркивая эстетическую значимость художественной формы. Так, например, В.А. Звегинцев утверждал, что «один из слоев смысла принадлежит предложению и составляет его смысловое содержание, а другой выносится за пределы предложения (или высказывания) и образует условия его правильного понимания, или <...> подтекст [Звегинцев, 1976, с. 250]. И.Р. Гальперин в качестве одного из видов содержательно-подтекстовой информации (СПИ) выделял ситуативную информацию и отмечал, что «ситуативная СПИ возникает в связи с фактами, событиями, ранее описанными в больших повестях, романах» [Гальперин, 2007, с. 45], «детерминирована взаимодействием сказанного в данном отрывке (СФЕ или группе СФЕ) со сказанным ранее» [Там же]. Б.С. Кандинский высказывал утверждение, что понятие подтекста может быть соотнесено с монтажным принципом С.М. Эйзенштейна, согласно которому силой монтажа в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя, и зритель проделывает тот созидательный путь, которым шел автор, создавая образ [Кандинский, 1982] и т. д.

В проекции на художественный текст монтаж выступает как его композиционное решение. Оно обладает огромным воздействующим потенциалом, поскольку направляет читателя на восприятие литературного произведения как субъективный образ объективного мира.

Если принять позицию Б.А. Успенского, который считает, что центральной проблемой теории композиции является проблема *точки зрения* [Успенский, 2000], то само событие рассказывания, осуществляемое текстом, его деление на части, их соотношение и последовательность предстают как элементы единой системы, как совокупность «факторов художественного впечатления» [Бахтин, 1975, с. 18], где сумма слагаемых больше результата их сложения.

Композиция как внешнее строение художественного текста вместе с его содержанием являются материальной основой для

формирования архитектоники текста. Это явление гораздо более тонкой материи, репрезентирующее литературное произведение как ценностную структуру, формируемую языковыми и внеязыковыми средствами. Архитектоника текста принадлежит иной – изображенной действительности и основана, с одной стороны, на эстетической функции языка и, с другой, – на «нераздельности и неслиянности» художественного текста как эстетического объекта: «Не может быть выделен какой-нибудь реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, *realiter* нет и чистой формы: *содержание и форма взаимно проникают друг в друга, нераздельны*, однако для эстетического анализа и *неслиянны*, то есть *являются значимостями разного порядка*» (курсив – авт.) [Бахтин, 1975, с. 34].

Именно здесь и проявляет себя подтекст как элемент семантической структуры художественного текста, воплощенный в архитектонике эстетического целого. Это дает возможность А.Б. Кошляк утверждать, что подтекст является текстовой категорией, «компонентом структуры содержания, которая заключена в структуре выражения» [Кошляк, 1989, с. 52]. Аналогичной точки зрения придерживается А.И. Новиков, образно определяя смысл текста как то, что «позволяет осуществлять преобразование «алгебры» изложения некоторого содержания в «геометрию» представления этого содержания» [Новиков, 2001, с. 19].

Начало рассмотрению подтекста как *части прагматической структуры текста* положила В.А. Кухаренко, хотя некоторые положения ее концепции легко укладываются в традиционное – семантическое понимание подтекста. Так, например, исследователь подробно анализирует понятия «подтекст» и «импликация» и приходит к выводу, что правомерно их использовать в качестве синонимов. Кроме того, В.А. Кухаренко предлагает выделять два вида импликации: импликацию предшествования и импликацию одновременную. Импликация предшествования реализует себя в ситуации, когда нарушается хронологическая последовательность излагаемых событий или некоторые из них остаются за пределами текста. При этом они могут быть мысленно восстановлены за счет звеньев, оставленных автором текста в месте разрыва смысловой цепочки. Одновременная импликация предполагает параллельное развитие и взаимообогащение двух содержательных планов текста – фактуального и подтекстового.

В.А. Кухаренко предлагает следующее определение подтекста: «Подтекст – это сознательно избираемая автором манера художественного представления явлений, которая имеет объективное выражение в языке произведений» [Кухаренко, 1974, с. 72]. Очевидно, что автор концепции закрепляет подтекст за одним из функциональных стилей – художественным (языком художественной литературы) и относит его к дифференциальным признакам этого стиля, который характеризуется особым набором коммуникативных задач, отличающим его от всех других функциональных стилей: он пробуждает в читателе эстетические переживания.

При этом важно, что речь идет о «сознательно избираемой автором манере». Можно спорить с мыслью исследователя о том, что выбор автором манеры письма всегда происходит сознательно, но, без сомнения, особенности идиостиля художника слова так или иначе свидетельствуют о его миропонимании, концептуальной и языковой картине мира, намерениях при общении с читателем.

По мнению В.А. Кухаренко, «автор расставляет в тексте вехи для внимательного читателя», помогающие воспринять идейно-смысловое и эмоциональное содержание <...> во всей его глубине» [Кухаренко, 1979, с. 95]. «От читателя зависит глубина проникновения в подтекст, осознание всех его проявлений или только частичное восприятие имплицитного содержания» [Там же, с. 94].

Г.В. Колшанский, Н.А. Купина, В.В. Одинцов, Н.С. Болотнова, К.А. Долинин акцентируют внимание на том, что художественный текст – это всегда коммуникация между автором и читателем и поэтому открытая структура: «*мы сами* приписываем высказыванию подтекст, извлекая элементы его *из нашего тезауруса*» (курсив – авт.) [Долинин, 2007, с. 38]. Подтекст неизменен в том смысле, что в нем задана система знаков. В процесс декодирования художественного текста каждый читатель включает свой опыт. Но даже самый эрудированный читатель (или исследователь) – не всеобъемлющий ум, а всего лишь отдельная личность, ограниченная рамками своей эпохи, культуры, уровнем знаний, жизненным опытом, воображением, вкусом, интуицией [Долинин, 2007, с. 8].

Подтекст можно прочесть только сквозь текст, с этой целью определенным образом организованный. Поэтому, развивая теорию подтекста в прагматическом русле, Л.А. Голякова определяет подтекст как «скрытый личностный смысл, который актуализируется в сознании воспринимающего текст благодаря направленному



ассоциативному процессу воздействия лингвистического контекста на целостный потенциал личности» [Голякова, 2002, с. 85]. Хотя надо отметить, что вопрос о том, где формируется подтекст – в тексте или в сознании адресанта и/или адресата, еще далек от своего однозначного решения.

Опираясь на последние достижения психологии, Л.А. Голякова настаивает на «многоканальности» восприятия художественного текста ввиду того, что в речемыслительной деятельности, как выясняется, принимает участие и левое, и правое полушария головного мозга. Это значит, что обработка информации носит не только формально-логический характер (как считалось ранее), происходит не только по частям, дискретно, аналитически, но и «интегрально, целостно, глобально, симультанно, с опорой на подсознание, чувственность» [Голякова, 2006, с. 9]. Процесс восприятия и интерпретации художественного произведения оказывается более сложным, «гетерогенным», а его составляющие взаимодействуют по принципу дополнительности. Поэтому «художественное осмысление произведения, поиск его высокой эстетической значимости, «неповторимо необщего» звучания, богатого смысловыми оттенками подтекста, требует применения не только принципа жесткой формализации с ее направленностью к упрощению, однозначности, но и интуитивного, иррационального подхода, метода «догадок» и «эвристических подсказок» [Там же, с. 10].

Таким образом, вопрос о понимании природы подтекста еще далек от своего окончательного решения. Но авторы исследований, в том числе и самых последних, формулируя свой взгляд на проблему, в большей или меньшей степени оказываются сторонниками одного из названных подходов.

Придерживаясь традиционной – семантической концепции подтекста, мы в то же время считаем, что разные подходы к его изучению дают возможность осмыслить сложность и многомерность этого явления, способствуют его осознанию как имманентного свойства художественного текста в его эстетической целостности и творческой неповторимости.

Опыт изучения подтекста приводит нас к следующему определению этого феномена: *подтекст* – это часть семантической структуры текста, реализующая выводные скрытые смыслы, которые актуализируются в сознании воспринимающего текст как целое.

### Вопросы для обсуждения

1. Что вы знаете о «системе Станиславского»? Какие особенности этой системы подвели ее автора к необходимости использования понятия *подтекст*?
2. Как вы думаете, почему о подтексте как эстетическом явлении сначала заговорили в театроведении и лишь затем – в филологии?
3. Какие литературоведческие концепции подтекста вам известны? В чем их принципиальное отличие от лингвистических концепций?
4. На каком основании *подтекст* считают частью семантической структуры текста?
5. Сравните определения подтекста, которые предлагают сторонники семантического подхода к этому явлению. Какие свойства подтекста подчеркнуты в этих определениях? Какие черты подтекста, на ваш взгляд, упущены в них?
6. Как вы думаете, почему мысль Т.И. Сильман о композиционной роли подтекста оказалась перспективной?
7. В чем вы видите сильные стороны коммуникативно-прагматических концепций подтекста?
8. Какой из подходов к изучению подтекста: семантический, формальный или коммуникативно-прагматический – представляется вам наиболее перспективным? Почему?
9. Возможны ли иные подходы к изучению подтекста? Обоснуйте свою позицию.
10. Предложите свое определение подтекста. Какой из подходов к изучению подтекста отражает ваше определение?

### § 3. СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПОДТЕКСТА

Современное языкознание пока не готово однозначно ответить на вопрос о том, является ли подтекст чисто лингвистическим явлением или представляет собой совокупность языковых и неязыковых средств. Еще не разработана типология подтекста, окончательно не определены средства и способы его создания, недостаточно описаны функции и условия восприятия. Авторские концепции подтекста взаимно дополняют друг друга, вызывая споры и разногласия, вплоть до полного отрицания необходимости в использовании такого термина.

Традиция квалификации подтекста как явления исключительно лингвистического восходит к теориям Т.И. Сильман [Сильман, 1969<sup>2</sup>]

и И.Р. Гальперина [Гальперин, 2007]. Так, разводя понятия «пресуппозиция» и «подтекст», И.Р. Гальперин подчеркивает лингвистическую природу подтекста в противовес экстралингвистической сути пресуппозиции: подтекст, как пишет исследователь, «явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символике языковых фактов» [Гальперин, 2007, с. 44]. Буквальное и подтекстовое, по мнению исследователя, становятся в отношении тема – рема: буквальное реализует себя на уровне темы, подтекстовое формируется в качестве ремы.

Напротив, Н.И. Жинкин [Жинкин, 1964, 1982], С.Д. Кацнельсон [Кацнельсон, 1972], Р.И. Павилёнис [Павилёнис, 1983] и другие исследователи разграничивают языковое понятие значения и надязыковое понятие смысла. Так, Р.И. Павилёнис считает, что не следует отождествлять мысль и язык, как не следует приписывать функцию «порождения мысли самому языку, чистой вербальной форме» [Павилёнис, 1983, с. 263]. Аналогичные заявления делает А.В. Бондарко: «В отличие от значения, смысл – это содержание, не связанное лишь с одной формой или системой форм данного языка», «смысл опирается не только на языковые формы, но и на другие разновидности носителей» [Бондарко, 1998].

Для языковедческой традиции, начиная с работ А.А. Потебни, характерна именно такая интерпретация соотношения языкового и мыслительного явлений: «Язык имеет свое содержание, но оно есть только форма другого содержания, которое можно назвать лично-объективным на том основании, что хотя в действительности оно составляет принадлежность только лица и в каждом лице различно, но самим лицом принимается за нечто, существующее вне его. Это лично-объективное содержание стоит вне языка» [Потебня, 1977, с. 118 – 119].

Смысл текста – явный (содержание) и скрытый (включая подтекст), таким образом, находится в непосредственном взаимодействии с сознанием как автора, так и читателя, а его подлинная сущность предстает как диалог людей, актуализирующих свой целостный личностный потенциал, включая фоновые знания и ассоциативное мышление, восполняющие сознательно или несознательно невербализованную мысль.

Именно поэтому подтекстом, как считает большинство исследователей [Сильман, 1969<sup>1</sup>, 1969<sup>2</sup>; Кухаренко, 1979, 1988; Гальперин, 2007; Голякова, 2006; Белянин, 2007 и др.], обладает прежде всего художественный текст. Воплощенная в нем образная репрезентация действительности неизбежно ведет к смысловой многозначности, а его подлинная сущность «всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов». Это всегда «встреча двух текстов» – готового, авторского и реагирующего, вновь создаваемого, читательского [Бахтин, 1976, с. 127].

Читатель может извлечь как из текста в целом, так и из отдельного высказывания гораздо больше смысла, чем предполагал вложить в него автор, или совершенно иной смысл, чем это автору представлялось. При каждом обращении к художественному тексту читатель может расставлять новые акценты, что неизбежно ведет к иному пониманию и свежим интерпретациям, далеко не всегда совпадающим с традиционными.

Глубина подтекста может быть мерой художественности произведения: «у каждого подлинно художественного текста есть свой подтекст» [Паперный, 1960, с. 50]. Это признак, коррелирующий с историей развития литературы или художественным направлением, в рамках которого рассматривается творчество того или иного автора, с эстетическим кредо писателя [Краткая литературная энциклопедия, 1968, с. 829 – 830].

Считается, что отдельные приемы, родственные подтексту, сознательно использовались художниками слова начиная с XVIII века и встречаются, например, у И.В. Гете («Страдания молодого Вертера») и Л. Стерн («Сентиментальное путешествие»). Как сложившейся системой приемов писатели стали пользоваться поэтикой подтекста лишь в конце XIX – начале XX века в качестве способа создания психологической глубины своих произведений (М. Метерлинк, А.П. Чехов). Позже подтекст становится достоянием многих поэтов и писателей, в том числе символистов и постсимволистов. Особая роль подтекста в поэтике Ф. Кафки, Э. Хемингуэя и других писателей – черта их творческого кредо [Краткая литературная энциклопедия, 1968, с. 830 – 831; Энциклопедический словарь юного литературоведа, 1998, с. 480].

Характеризуя особенности чеховского подтекста, Д. Затонский отмечает: «Он (подтекст – Е.Л.) наличествует не только тогда, когда прямое название явления, лица, предмета заменено намеком; он как

бы разлит по всей повествовательной ткани — по крайней мере, если речь идет о лучших произведениях Чехова. И это — тоже вклад, то, что отличает прозу до него от прозы после него. Конечно, до Чехова были и лермонтовская «Тамань», и некоторые страницы Стендаля, Флобера, Толстого, Достоевского. Однако подтекст не просто как отдельный прием, а, если угодно, как стиль ввел в литературу Чехов» [Затонский, 1988, с. 119].

Неоднозначно решается вопрос о подтексте в произведениях разных родов литературы — эпоса, лирики и драмы. Если относительно прозы и драмы дискуссии разворачиваются в основном вокруг видов подтекста и способов его формирования [Левитан, Цилевич, 1990], то сам факт наличия подтекста в лирических произведениях вызывает разночтения. Так, Л.Я. Гинзбург предположила, что по отношению к лирике следует говорить «не о подтексте, но о тексте в его реальном семантическом строении, о контексте, определяющем значение поэтических слов» [Гинзбург, 1997, с. 357].

Аналогичную точку зрения высказывает И.Ю. Мостовская [Мостовская, 1981], обосновывая свою позицию более строгим, чем у других исследователей, разведением понятий импликации и подтекста. Пронизанность лирического стихотворения ассоциативными отношениями, различного рода коннотациями, делающими текст «неравным» самому себе, — это, по мнению И.Ю. Мостовской, признак наличия в тексте импликации, но не подтекста. «“Глубина” текста, — как считает исследователь, — является в этом случае результатом иносказательности поэзии» [Там же, с. 54 – 55]. Связь между образом и значением основана на принципе сходства (метафорическая форма) или смежности (метонимическая, а точнее синекдохическая форма), что противоречит характеристике подтекста как «неметафорического и неконтрастного выражения внутреннего смысла далекими от него моментами внешнего плана» [Лосев, 1970, с. 385].

Но ведь процесс извлечения глубинного смысла, в том числе и из лирического текста, носит доминантный характер. Содержание и глубина извлеченного подтекста, как правило, свидетельствуют об особенностях личности интерпретатора. Так, при внимательном чтении, высокой читательской культуре, развитом ассоциативном мышлении, широком кругозоре, высокой степени духовного развития читатель способен глубоко проникнуть в произведение, адекватно

восприняв смысл художественного текста во всей его сложности и полноте.

Подтекст может предстать в искаженном виде или оказаться утерянным вовсе в ситуации невнимательного чтения, отсутствии интереса к тексту, мотивации к его осмыслению, неготовности или неспособности читателя приложить интеллектуальные и эмоциональные усилия и т. д.

Подтекст может быть не вписан автором в текст, но оказаться извлеченным читателем, при этом необязательно возникает ситуация, в которой, по словам В.А. Кухаренко, подтекст «ошибочно домысливается читателем, в художественную систему произведения насильственно втиснуты посторонние элементы, искажающие и/или разрушающие ее» [Кухаренко, 1979, с. 94]. Сегодня признано, что «читатель способен прочитать текст глубже, чем его задумал автор» [Кайда, 2004, с. 4].

Любой художественный текст, в том числе и лирический, с течением времени имеет тенденцию «к трансформации в восприятии читателей и исследователей в зависимости от эпохи, различных социальных и культурных условий, личности читателя и исследователя, целевой установки и т. п.», к «накапливанию» смыслов [Новиков, 2003, с. 20].

С течением времени в художественном тексте могут открываться новые смысловые глубины, которые были не поняты, не осмыслены, оказались недоступными современникам автора, но объективно в них существуют. Некоторые имплицитные смыслы оказываются более доступными читателям и исследователям, принадлежащим другой культуре, поскольку осознаются в иной системе мировоззренческих и аксиологических координат. Этим объясняется множественность интерпретаций любого художественного текста и непрекращающиеся споры вокруг произведений, давно перешедших в разряд классических. Не существует единственно «правильной» их интерпретации: это противоречит природе процесса творчества и его результату — художественному тексту как психолого-эстетическому феномену.

Пока остается открытым вопрос о том, обладают ли подтекстом тексты других функциональных стилей. Так, Д. Затонский утверждает, что только художественная форма оформляет подтекст [Затонский, 1988, с. 52]. Н. Фатева считает, что подтекст «наиболее часто обнаруживается в публицистических и рекламных текстах,

однако механизм порождения подтекста в этих функциональных стилях во многом опирается на те приемы приращения смысла, которые были «изобретены» мастерами художественной литературы» [Энциклопедия «Кругосвет»]. Напротив, М.Н. Кожина [Кожина, 1979], Г.Я. Солганик [Солганик, 1996] утверждают, что публицистический текст не нуждается в подтексте, поскольку сам вполне определенно выражает авторское отношение к излагаемым фактам.

В.В. Шаповал убежден, что в публицистике допустим только один из видов подтекста, который организован средствами синтаксиса (в терминологии Л.Г. Кайды, «сквозным подтекстом») [Кайда, 1989, с. 44]. Такой подтекст «заранее запрограммирован автором в структурно-семантических сдвигах синтаксических структур, входит в композицию и проявляется при чтении связного текста и его составных частей» [Шаповал].

По мнению А.А. Брудного, с подтекстом сопряжена устная диалогическая речь: «Семантика диалогической речи всегда предполагает нечто, находящееся за текстом и в подтексте (простейшим примером подтекста здесь служат аллюзии, которыми насыщено устное речевое общение)» [Брудный, 1976, с. 152].

О.В. Заморина видит подтекст неотъемлемой частью научного текста и разграничивает восприятие текста и восприятие подтекста: «Специфика восприятия текста определяется как замещение текста его субъективным образом. Результатом восприятия текста является образ его содержания. Специфика восприятия подтекста определяется как замещение содержания эмоционально-положительным переживанием его образа. Результатом восприятия подтекста является прагматический эффект коммуникации как усвоение ценностного отношения к объекту речи, а не к тексту» [Заморина, 2005, с. 6].

И.Р. Гальперин считает, что правомерно говорить о подтексте не только в художественном тексте, но и в текстах других функциональных стилей: в ораторской речи он формируется благодаря выразительным возможностям интонации, в газетном тексте заявляет о себе в том числе через графические средства (шрифт, знаки препинания и т. д.). Подтекст может обнаружиться в научных текстах, особенно в тех из них, которые содержат реакцию на критические замечания оппонента. В деловых документах, «тоже, казалось бы, лишенных двуплановости изложения, иногда проскальзывают языковые выражения, содержащие СПИ» (содержательно-подтекстовую информацию – Е.Л.) [Гальперин, 2007, с. 49].

В науке сильна и другая традиция – отказывающая научным и официально-деловым текстам в наличии подтекста, поскольку они изначально создаются в расчете на однозначность восприятия. Безусловно, разночтения и инотолкования в них нежелательны, а неясность или неточность формулировок свидетельствуют не о смысловой глубине, а о стилистическом несовершенстве и невнимательности автора к форме выражения мысли. В любом научном тексте мысль должна быть сформулирована предельно четко и недвусмысленно. Это дает возможность некоторым исследователям утверждать, что «научная литература подтекстом, как правило, не обладает, поскольку информативность научного текста требует определенности в выражении мысли и полноты аргументов» [Белянин, 2007, с. 112].

Но это не лишает научные и официально-деловые тексты ни разного их понимания, ни взаимоисключающих интерпретаций, поскольку каждый из них становится объектом восприятия разных людей и строится на сочетании эксплицитного и имплицитного, явно субъективного и скрыто субъективного. Явно субъективное – это область скрытых смыслов. Скрыто субъективное – это область «объективного» содержания, объективность которого более чем относительна: его выбор и концепция подачи определяются мировоззренческими, личностными и творческими установками автора.

В любых текстах функционируют многообразные неявные основания и предпосылки (философские, общенаучные, этические и др.). В них подспудно проявляют себя традиции, обычаи повседневности и здравого смысла и т. д., то, что принято определять как неявное знание – «скрытое, молчаливое, имплицитное (*от lat. implicite — в скрытом виде, неявно; противоположное — explicite*), периферийное в отличие от центрального, или фокального, т. е. находящегося в фокусе сознания» [Культурология, 2007, с. 685].

Неявное знание предстает как невербализованная сущность, отраженная в самой ткани текста, характеризующая и предмет изображения, и личность автора, который произвольно или непроизвольно вкладывает определенный комплекс смыслов в порождаемый им текст. Эти смыслы определены мировоззренческими доминантами автора текста, его убеждениями, всем ходом рассуждения, отбором фактов и аргументов, которыми он оперирует, часто – общекультурными, научными, социально-политическими,

нравственно-этическими, религиозно-аксиологическими, гендерными и многими другими знаниями и представлениями. Так формируются объективные особенности текстов, которые осознанно или неосознанно закладываются автором и могут быть восприняты (или не восприняты) читателем.

Как справедливо отмечает К.А. Долинин, «в целом подтекст представляет собой чрезвычайно важный компонент речевого смысла. Это не привилегия художественной литературы (хотя в художественной литературе подтекст играет особую роль); имплицитное содержание пронизывает всю речевую коммуникацию, полное и подлинное понимание любого сообщения предполагает «решение уравнения», т. е. построение модели того коммуникативного процесса, в ходе которого это сообщение явилось на свет, так как нельзя говорить о понимании, если мы не знаем, кто, кому, где, когда и зачем говорит или пишет то, что мы слышим или читаем» [Долинин, 2007, с. 62].

Человек знает и воспринимает больше, чем может сказать. Сам процесс формирования мысли есть движение от неосознаваемого к осознаваемому, от невербализованного к вербализуемому. Поэтому процесс создания любого текста – это процесс сознательного или неосознанного «закладывания» определенного комплекса смыслов, объективирующихся в тексте по мере его структурно-композиционного развертывания, обрастания внешними границами, вхождения в определенную жанрово-стилевую, пространственно-временную, культурную парадигму. Эти смыслы вполне могут быть «извлечены» читателем, но могут остаться и незамеченными. Чем сложнее жанровая природа текста, чем он содержательно ёмче, чем в большее количество контекстов он включён, тем больше глубинных смыслов определяют его особенности.

В связи с этим представляется возможным говорить о подтексте в узком и широком понимании аналогично тому, как сегодня рассматривается текст – в лингвистическом и надлингвистическом (семиотическом) смыслах.

Так, текст в лингвистике – это «последовательность вербальных (словесных) знаков. <...> Правильность построения вербального текста, который может быть устным или письменным, связана с соответствием требованию «текстуальности» – внешней связности, внутренней осмысленности, возможности своевременного

восприятия, осуществления необходимых условий коммуникации» [Лингвистический энциклопедический словарь, 2002, с. 507].

Подтекст в лингвистическом тексте представляет собой комплекс скрытых смыслов, обусловленных его содержательно-композиционными, жанрово-стилевыми, коммуникативно-прагматическими и другими особенностями, находящими выражение в содержательно-смысловой целостности и связности текста.

Текст в надлингвистическом (семиотическом) смысле – это «осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в т. ч. обряд, танец, ритуал и т. п.» [Там же]. Он получил свое всестороннее толкование в исследованиях Ю.М. Лотмана, который предложил использовать понятие семиосферы (аналогично понятиям В.И. Вернадского биосфера и ноосфера) как пространства, в котором реализуются коммуникативные процессы и вырабатывается новая информация [Лотман, 1984].

Несмотря на огромный список научных трудов Ю.М. Лотмана, в которых поднимается центральная для ученого проблема текста, он не оставил фундаментальной работы, в которой это понятие было бы систематически описано. Его «Структура художественного текста» может быть названа в качестве такого исследования, потому что важнейшие признаки текста (применительно к текстам искусства) здесь описаны глубоко и подробно. При этом, как отмечал сам Ю.М. Лотман, понятия, подобные тексту, и не нуждаются во всестороннем определении, потому что «не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы» [Лотман, 1998, с. 423]. Текст, по Ю.М. Лотману – это универсальное и самобытно синтетичное явление культуры, от человеческой личности и отдельного художественного произведения до текста жизни и текста культуры в целом. В рамках культуры все семиотично, потенциально знаково и структурировано.

Отсюда представление о подтексте в широком смысле как о комплексе скрытых смыслов, возникающих в процессе любой человеческой и особенно творческой деятельности – производственно-технической, изобретательской, научной, политической, организаторской, философской, художественной, мифологической, религиозной, повседневно-бытовой и т.п.

Подтекстом как формой и результатом осмысления действительности в любой из форм деятельности может обладать любой объект как реальной, так и воображаемой действительности.

Проявляя в процессе такой деятельности собственное самосознание, реализуя свои осознаваемые и неосознаваемые ощущения, представления, намерения, человек эксплицирует невербализованное, тем самым раскрывая универсальное свойство любой деятельности – экспликацию большего, чем может сказать.

Творчество — процесс деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности. Основным критерием, отличающим творческую деятельность от нетворческой, является уникальность его результата, который обусловлен всем личностным потенциалом человека. Именно этот факт придает результатам творчества неповторимую ценность в сравнении с продуктами человеческой деятельности вообще. Эта уникальность может проявляться как в содержательном, так и в формальном планах, но чаще представляет собой синергетическое явление.

Нерешенность проблемы сущностных признаков подтекста приводит к спорам о том, является ли он категорией текста. Полный список текстовых категорий, их соотношение и функциональная значимость также окончательно не определены [Гальперин, 2007; Бабенко, Казарин, 2006], но вполне могут осознаваться в ракурсе синтактики, семантики и прагматики текста как языковой единицы. Такой подход дает возможность в качестве универсальных считать традиционно выделяемые текстовые категории *целостности, связности и диалогичности*, которые реализуются набором конкретизирующих их понятий. Так, целостность текста обеспечивается его информативностью, интегративностью, завершенностью, хронотопом. *Связность* определяют проспекция / ретроспекция и членимость. *Диалогичность* коррелирует с образом автора, образами рассказчика и персонажей, эмотивностью и экспрессивностью.

Цельность текста – текстовая категория, реализуемая в вертикальной (парадигматической) плоскости текста, связность – в горизонтальной (синтагматической) плоскости, диалогичность эксплицируется на стыке горизонтальной и вертикальной плоскостей.

Несмотря на формально-содержательную и функциональную нерасторжимость текста, принято выделять его содержательные, формальные и функциональные свойства, деление на которые происходит с достаточной степенью условности. Поэтому, несмотря на то, что подтекст является безусловно содержательной категорией текста, представляет собой часть «совокупного смысла

художественного произведения», имеющую с ним одинаковую природу [Солодилова, 2004, с. 6], можно говорить и о формально-композиционных, и о коммуникативно-прагматических особенностях подтекста.

Так, подтекст обеспечивает «единство различных уровней текста», будучи встроенным при этом «в план общекомпозиционных связей» [Сильман, 1969<sup>2</sup>, с. 89], актуализирует проблему взаимопонимания при общении [Кожина, 1979, с. 62], представляет собой имплицитную «добавку» к языковому значению, содержащую дополнительные сведения о референтном пространстве, адресанте и адресате общения, самом коммуникативном акте [Долинин, 2007, с. 46]. При этом подтекст уникален и имеет «свое индивидуальное, зависящее от стилового профиля текста “лицо”» [Кайда, 2004, с. 56].

Дискуссионным является сегодня и вопрос о видах подтекста. Так, А.А. Брудный считает, что общей типологии подтекстов, по-видимому, нет [Брудный, 1976, с. 156]. Но попытки создать такую типологию предпринимались неоднократно и на разных основаниях.

И.Р. Гальперин предложил различать *ситуативный* и *ассоциативный* виды подтекста. Первый «возникает в связи с фактами, событиями, ранее описанными в больших повестях, романах» [Гальперин, 2007, с. 45]. Второй – «в силу свойственной нашему сознанию привычки связывать изложенное вербально с накопленным личным и общественным опытом» [Там же]. Но такой подход, на наш взгляд, не вполне оправдан, поскольку не отвечает требованиям строгой классификации: виды подтекста названы исходя из разных оснований: первый обусловлен объемом текста и его жанровой принадлежностью, второй носит психологически мотивированный характер.

Точка зрения В.А. Кухаренко близка позиции И.Р. Гальперина: она выделяет импликацию предшествования (или *затекст*) и импликацию одновременности (или *собственно подтекст*). Но при этом уточняет, что эти два вида подтекста функционально отличаются друг от друга и опираются на разные способы создания. Так, импликация предшествования «не изменяет общей эмоционально-смысловой направленности текста, чрезвычайно увеличивает его содержательную емкость и организует “начало с середины”», интенсивно актуализирует синсемантические слова [Кухаренко, 1979, с. 98]. Импликация одновременности «создает эмоционально-психологическую глубину текста, при этом полностью или частично

смещая и/или изменяя линейно реализуемое смысловое содержание произведения», основана на дистантной реализации значения, контрастном композиционном соположении семантически несовместимых отрезков текста, специфической организации диалога со смещением логических и/или эмоциональных акцентов [Там же, с. 99].

На наш взгляд, эта классификация тоже не вполне выдержана, поскольку языковые средства и неязыковые способы формирования подтекста даются в одном логическом ряду. Кроме того, только второй вид импликации самим автором концепции назван «собственно подтекстом».

Смысловая значимость и реализация в контекстах разных объемов лежат в основе классификации А.В. Арнольд. Так, исследователь различает, с одной стороны, *текстовую импликацию*, которая обладает ситуативной значимостью, реализуется в микроконтексте и опирается на контактно расположенные средства ее формирования, и *подтекст*, проецируемый на весь текст, коррелирующий с сюжетом, темой и идеей произведения, и формируется благодаря дистантно расположенным языковым средствам [Арнольд, 1982, с. 84 – 85]. Но, как мы уже указывали, нам представляется избыточным введение понятия текстовой импликации, дублирующего понятие подтекст, множющего тем самым терминологию, но ничего не проясняющего в природе явления.

С точки зрения речевой деятельности подходит к классификации подтекстов К.А. Долинин, предлагая выделять *референциальный* подтекст – относящийся к номинативному содержанию высказывания, и *коммуникативный* подтекст – входящий в коммуникативное содержание высказывания [Долинин, 2007, с. 42 – 49]. Такой подход вполне оправдан изучением текста как формы коммуникации. Хотя мысль К.А. Долинина о том, что подтекст – это имплицитная «добавка» к языковому значению, вызывает возражение, поскольку, на наш взгляд, подтекст часто является важнейшей, функционально наиболее нагруженной частью семантической структуры текста.

Рассматривая текст как открытую структуру, В.В. Одинцов предлагает выделять три вида подтекста: *внутритекстовый* – опирающийся на взаимоотношения компонентов художественного произведения, *внетекстовый* – обусловленный фактами действительности, и *межтекстовый* – связанный с фактами скрытой

литературной полемики [Одинцов, 1971, с. 189]. Несомненной положительной стороной этой классификации является указание на то, что разные виды подтекста могут быть обусловлены разными видами связи в смысловой структуре текста: внутренними и внешними, хотя выделение внетекстового и межтекстового подтекста, на наш взгляд, могло бы стать результатом классификации только на втором уровне членения.

Подтекст как явление интертекстуального характера довольно часто привлекает внимание исследователей [Тарановский, 2000; Тамми, 1992; Грачева, 2001; Ковалева, 2005 и др.]. Например, К.Ф. Тарановский, называя подтекстом ранее существовавший текст, отраженный в данном, предлагает различать четыре вида подтекста (при этом, правда, не разграничивая понятия текст и подтекст): текст, который служит импульсом для определенного образа в данном тексте; заимствование по ритму и звучанию; текст, который поддерживает или вызывает в памяти поэтическое сообщение более позднего текста; текст, с которым данный текст полемизирует [Тарановский, 2000]. Но и здесь выделенные исследователем виды подтекста, в целом отражая его разные стороны, не отвечают требованиям четкой логики основания классификации. Сам же подход к подтексту исключительно как к «влиянию» (термин К.Ф. Тарановского) одного текста на другой нам представляется сужающим явление подтекста.

Один из существенных недостатков имеющихся классификаций состоит в том, что исследователи стремятся дать выделяемым ими видам подтекста такие названия, которые одновременно отражали бы и средства создания подтекста, и их функции, и условия формирования, и значимость в композиционно-смысловой и коммуникативно-прагматической проекциях текста. Отсюда досадная логическая невыдержанность классификаций при безусловной ценности наблюдений, которые лежат в основе выделения разных видов подтекста.

Т.В. Бердникова рассматривает *ситуативно-психологический*, *интертекстуально-ориентированный* и *концептуально-авторский* подтексты [Бердникова, 2008]; Муравьева – *случайный*, *нулевой (темный)* и *двусмысленный* [Муравьева, 2005]; М.Б. Борисова – *субъективно-психологический* и *объективно-композиционный* [Борисова, 1970]; Е.В. Ермакова – подтекст *межперсонального общения* и *авторского действия* [Ермакова, 1996] и т. д.

Целый ряд исследователей классифицируют подтекст по единственному признаку, выделяемому в зависимости от угла зрения на это явление. Так, В.Б. Сосновская различает *авторский* и *читательский* подтексты [Сосновская, 1979]; А.Н. Зарецкая – *микро-* и *макроподтексты* [Зарецкая, 2010], О. Ронен – *контролируемый* и *неконтролируемый* подтексты [Ронен, 1997] и т. д. Такие подходы, актуализируя только одну из сторон подтекста, излишне упрощают это сложное и многогранное явление.

Строго выдержанная и глубоко осмысленная классификация Л.А. Голяковой основана на двух критериях. Это дает возможность провести разделение подтекстов на двух уровнях членения и избежать логических ошибок. Основанием для классификации подтекстов Л.А. Голякова предлагает считать мировоззренческую установку субъекта, воспринимающего текст, и его осознаваемую и неосознаваемую психическую деятельность [Голякова, 2002, 2006]. На основании первого критерия исследователь выделяет *интеллектуальный* и *духовный* подтексты, на основании второго – *рациональную* и *иррациональную* подтекстовую информацию [Голякова, 2002, с. 90]. Интеллектуальный и духовный подтексты связаны отношениями иерархии, первый из них – это основа, базовый фундамент для второго, который «являет собой высшую степень проникновения в глубинную информацию» [Там же]. И интеллектуальный, и духовный подтексты воспринимаются сознательно, вербализуются и на этом основании противопоставляются иррациональному подтексту, который этими свойствами не обладает.

Такой подход акцентирует внимание не только на значимости личности интерпретатора, но и на понимании художественного текста как динамическом процессе, вбирающем в себя сознательный и бессознательный компоненты. Исследователь справедливо отмечает, что живая динамика процесса формирования смысла диктует необходимость использования в ходе его изучения «диалектического сочетания идеи структурного подхода с возможностью интуитивных, вероятностных решений» [Голякова, 2002, с. 184], которые выводят исследователя за рамки сугубо лингвистического подхода.

И действительно, подтекст – явление, раскрыть суть которого не представляется возможным, если опираться исключительно на анализ языкового материала. Языковая деятельность интегрирована в целостную систему человеческой деятельности, поэтому изучение подтекста требует междисциплинарного подхода, который опирается

на данные не только лингвистики и литературоведения, но и философии, гносеологии, логики, когнитивистики, семиотики, герменевтики, психологии, искусствоведения и т. д. Поэтому, рассматривая подтекст как часть семантической структуры текста, выделяем следующие виды подтекста:

- в зависимости от проблематики – *философский, литературный, аксиологический, нравственно-этический, мифологический, религиозный, художественно-эстетический, психологический, социальный, политический, идеологический* и др.;
- в зависимости от принадлежности текста к одному из функциональных стилей – *подтекст художественного, научного, официально-делового, публицистического и разговорного текста*;
- в зависимости от жанровой природы текста – *подтекст лирического стихотворения, поэмы, романа, рассказа, лекции, приказа, статьи* и др.).

Все эти виды подтекста считаем *культурологически обусловленными*, поскольку на сам факт их существования, во многом на их содержание и способы формирования существенно влияют внешние факторы широкого культурного контекста. Эти виды подтекста носят универсальный характер в том смысле, что содержатся в *любом тексте*, независимо от его жанрово-стилевой принадлежности. Безусловно, это не лишает их уникальности как в содержательном плане, так и в плане средств формирования, имманентно репрезентирующих авторскую картину мира. И на уровне проблематики текста, и на уровне его функционально-стилевой и жанровой принадлежности автор с той или иной степенью остроты сталкивается с проблемой выбора средств, способствующих наиболее эффективной коммуникативно-прагматической реализации текста. Создание текстов художественного, публицистического, разговорного стилей (в большей степени), научного (в меньшей степени) и официально-делового (далеко не всегда) – это преодоление материала, воплощающее интенцию автора уйти от общеизвестного, банального. Поэтому при формировании смысловой структуры текста важную роль играет языковая личность автора.

Подтексты первой группы «встроены» в семантическую структуру текста через их проблематику и авторскую оценку. Эти смыслы исторически преходящи, их содержание изменчиво, так же как со временем меняются акценты, выделяются новые смысловые



доминанты, обнаруживаются неисследованные ракурсы и связи внутритекстового и внетекстового характера.

Для извлечения подтекстов второй группы важна прагматическая природа текстов, которые используются в разнообразных сферах человеческой деятельности. Смысловой «прирост» текстов разной функциональной принадлежности существенно отличается друг от друга. Так, можно говорить о наличии нулевого подтекста в текстах официально-делового и научного стилей, если их содержание максимально эксплицировано, семантическая структура не отличается сложностью, композиция строго регламентирована, а форма языкового выражения стремится к максимальной объективации.

В основе формирования подтекстов третьей группы лежат объективно существующие жанрообразующие компоненты текста: характер содержания, способ воспроизведения действительности, средства выражения отношения автора к изображаемому, в художественном тексте – система образов, изобразительно-выразительные средства, стилевая манера, характер конфликтов и их развитие в сюжете и т. д. Так, В. Шкловский определял жанр следующим образом: это «конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору и читателю». Автор, обозначая жанр в начале текста, «как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения» [Шкловский, 1967, с. 220].

Семантически значимыми могут оказаться не только собственно текстовые элементы, но и имя автора, время и место создания текста, историко-культурная ситуация и т. д., накладывающие свой отпечаток на восприятие текста и поиск подтекстовых смыслов в нем.

Изучение этих видов подтекста доступно культурологическому, литературоведческому, искусствоведческому, герменевтическому, семиотическому, философскому, юридическому, историческому, этическому и другим подходам. Хотя необходимо заметить, что в этих случаях языковые средства формирования подтекста – то, что является его материальной основой, ускользают от взгляда исследователей. Вероятно, этим можно объяснить излишне широкое понимание подтекста лингвистами.

Рассматривая подтекст как часть семантической структуры *художественного текста*, который, будучи языковой единицей,

представляет собой единство семантики, синтактики и прагматики, считаем возможным выделить следующие виды подтекста:

- коррелирующие с семантикой текста: в зависимости от содержания – *содержательно-смысловой / эмотивный*; от средств формирования – *непосредственно вербализованный / опосредованно вербализованный*;
- коррелирующие с синтактикой текста: в зависимости от контекста реализации – *локальный / текстовый / интертекстуальный*; от вектора направленности – *перспективный / ретроспективный*;
- коррелирующие с прагматикой текста: в зависимости от того, кто воспринимает текст, – *авторский / читательский*; в зависимости от степени его осознания воспринимающим текст – *осознаваемый / неосознаваемый*.

Эти виды подтекста считаем характерными для художественного текста, поскольку они обусловлены не столько внешними факторами, сколько внутренними законами его построения. В их формировании более ярко проявляются языковая личность воспринимающего текст, его мировоззренческие установки, речевой опыт, интенции и т. д. Эти виды подтекста называем *эстетически обусловленными*.

Сложное и всякий раз новое сочетание видов подтекста обладает индивидуально-неповторимыми чертами, которые становятся очевидными при рассмотрении особенностей подтекстовых смыслов в индивидуально-речевом дискурсе каждого носителя языка. Поэтому выделяем разные виды *индивидуально-авторского подтекста*, на которых лежит печать языковой личности автора текста, такие как *пушкинский, чеховский, набоковский* т. д. Чем весомее и ярче языковая личность, тем глубже и объемнее подтекстовые смыслы, тем шире может быть их семантическое поле.

Граница между культурологически и эстетически обусловленными видами подтекста, так же как и граница между разными видами подтекста на втором уровне членения подвижна, неустойчива. Это отражение сложности и противоречивости самого явления, которое не всегда с легкостью структурируется, текуче, изменчиво.

При изучении подтекста художественного текста – наиболее сложного семиотического знака из всех лингвистических текстов такой подход дает возможность с разных позиций рассмотреть

сложное и многогранное явление подтекста как текстовой категории, при этом не разрушая его встроенности в смысловую и структурно-композиционную систему художественного текста как эстетического целого.

Смыслорождающие и структуророждающие свойства подтекста в художественном тексте обусловлены эстетической природой последнего, пронизаны ею. Поэтому подтекст – имманентное свойство художественного текста, связанное с эстетическими функциями языковых знаков, – функциями, изучение которых предполагает обращение одновременно к двум видам действительности – реальной и художественной. Языковые знаки и их комбинации как основа подтекста представляют собой границу этих видов действительности в их одновременной нераздельности и неслиянности. Поэтому языковой знак, обрастая эстетическими значимостями, всегда обозначает гораздо больше, чем называет. Задача исследователя как раз и состоит в том, чтобы приблизиться к пониманию того, что именно он обозначает.

#### Вопросы для обсуждения

1. Считаете ли вы подтекст исключительно лингвистическим явлением? Почему?
2. Каково ваше отношение к мысли о том, что подтекстом обладает только художественный текст? Аргументируйте свою точку зрения.
3. Считаете ли вы использование подтекста стилистическим приемом, намеренно используемым автором? Всегда ли подтекст подчинен интенции автора? Докажите, приведя примеры.
4. Сравните выделяемые разными исследователями виды подтекста. Почему, на ваш взгляд, существуют разные подходы к типологии подтекстов?
5. Могут ли в одном тексте сосуществовать разные виды подтекста? Докажите, используя примеры.
6. Какими признаками характеризуется *индивидуально-авторский подтекст*? Используя произведение близкого вам художника слова, докажите, что индивидуально-авторский подтекст проявляет языковую личность автора, его мировоззрение и эстетическое кредо.
7. Права ли И.Ю. Мостовская, утверждая, что в лирическом стихотворении подтекста нет и быть не может? Почему?
8. Докажите, что смысло- и структурообразующая функции подтекста в художественном тексте обусловлены эстетической природой последнего. Приведите примеры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теория подтекста пока находится в стадии разработки. Она основывается на достижениях не только лингвистики, но и целого ряда филологических наук, а также философии, культурологии, психологии, искусствоведения. Подтекст – явление сложное и неоднозначное, обладает своими категориальными признаками, отличающими его от смежных явлений, таких как содержание и смысл текста, импликация, пресуппозиция, фоновые знания и т. д.

Существуют разные подходы к изучению подтекста. Наиболее распространенными из них являются семантический, формальный и коммуникативно-прагматический. По-разному определяя подтекст, сторонники этих подходов тем не менее вплотную подходят к признанию подтекста как текстовой категории, которая репрезентирует многогранность семантики, синтактики и прагматики текста.

В пособии предложена оригинальная концепция подтекста, под которым понимается часть семантической структуры текста, реализующая выводные скрытые смыслы, которые актуализируются в сознании воспринимающего текст как целое. Разработанная типология подтекста основана на корреляции разных видов подтекста с семантикой, синтактикой и прагматикой текста. Подтекст художественного текста признается наиболее трудным для исследования, поскольку принадлежит самому сложному типу текста.

Средства формирования подтекста определяются как лингвистическими, так и надлингвистическими параметрами. В роли языковых стимулов к формированию подтекста могут быть единицы всех языковых уровней и их комбинации. Среди надязыковых стимулов наиболее существенными являются жанр и стиль текста, его устная или письменная форма, интертекстуальные связи, интенция автора и его мастерство владения словом, тезаурус адресата, степень его мотивированности при обращении к тексту, весь его личностный потенциал, а также широкие культурно-исторические и пространственно-временные рамки существования самого текста.

Методике извлечения подтекста из художественного текста посвящена практическая часть курса, которая предполагает работу над повестями и рассказами А.П. Чехова – непревзойденного мастера подтекста.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Основная литература

- Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В.** Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – 4-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 496 с.
- Гальперин И.Р.** Текст как объект лингвистического исследования. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
- Гей Н.К.** Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М.: Наука, 1975. – 472 с.
- Долинин К.А.** Интерпретация текста. Французский язык. – Изд. 3-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 304 с.
- Донецких Л.И.** Слово и мысль в художественном тексте. – Кишинев: Штиинца, 1990. – 164 с.
- Кайда Л.Г.** Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию. – М.: Флинта, 2004. – 208 с.
- Корман Б.О.** Практикум по изучению художественного произведения. – Изд. 3-е. – Ижевск: Изд-во ИУУ УР, 2003. – 88 с.
- Краткая литературная энциклопедия** / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962 – 1978. – Т. 5: Мурари – Припев. – 1968. – 976 с.
- Купина Н.А.** Структурно-смысловой анализ художественного произведения. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1981. – 92 с.
- Кухаренко В.А.** Интерпретация текста. – Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1979. – 324 с.
- Лотман Ю.М.** Об искусстве: Структура художественного текста: Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993). – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – 702 с.
- Подтекст как лингвистическое явление** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/annalystxt/Podtxt.htm> (дата обращения 15.09.10).

### Дополнительная литература

- Александров А.** Непрочитанный «Евгений Онегин»: Опыт прочтения потаенного смысла романа. Анализ подтекста. Комментарии. – Щекино, 2001. – 149 с.
- Ануфриева С.С.** Импликация как средство создания подтекста // Портал филолога [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://filologdirect.ru/content/implikatsiya-kak-sredstvo-sozdaniya-podteksta?page=2> (дата обращения 10.06.11).

- Арнольд И.В.** Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопросы языкознания. – 1982. – № 4. – С. 83 – 91.
- Арутюнова Н.Д.** Понятие пресуппозиции в лингвистике // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1973. – Т. XXXII. – Вып. 1. – С. 84 – 89.
- Ахманова О.С.** Словарь лингвистических терминов. – 4-е изд., стер. – М.: КомКнига, 2007. – 569 с.
- Баевский В.С.** «Генералам двенадцатого года» М. Цветаевой: текст, подтекст, затекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. – Т. 51. – 1992. – № 6. – С. 43 – 51.
- Бакланова Е.А.** Слово и имплицитный смысл в ранних рассказах В.В. Набокова: на материале сборника «Возвращение Чорба»: дис. ... канд. филол. наук: Томск, 2006. – 256 с.
- Барабаш Ю.Я.** Гоголь: подтексты «Петербургского текста» (-их), (-ов)): «Невский проспект» и «Портрет» // Литература, культура и фольклор славянских народов: XIII Международ. съезд славистов (Люблина, август 2003). – М., 2002. – С. 173 – 184.
- Барский О.В.** О «семейственном» подтексте одной сцены трагедии Пушкина «Борис Годунов» // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. – Вып. 1. – Омск, 1999. – С. 53 – 57.
- Бахтин М.М.** Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
- Бахтин М.М.** Проблемы поэтики Достоевского. – 3-е изд. – М.: Худож. лит., 1972. – 468 с.
- Бахтин М.М.** Проблемы текста: Опыт философского анализа // Вопр. литературы. – 1976. – № 10. – С. 122 – 151.
- Безугла Л.Р.** Роль пресупозиції висловлення у конструюванні дискурсивної імплікатури (на матеріалі німецькомовного діалогічного дискурсу) // Науковий вісник Чернівецького ун-ту. – Вип. 408 – 409. – Германська філологія. – 2008. – С. 3 – 12.
- Белянин В.П.** Библиопсихологический аспект оптимизации функционирования художественного текста // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – С. 169 – 180.
- Белянин В.П.** Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе). – М.: Тривола. 2000. – 248 с.
- Белянин В.П.** Психолингвистика. – 4-е изд. – М.: Флинта: Московский психолого-социальный институт, 2007. – 232 с.
- Бердникова Т.В.** Диалог в поэтическом тексте как проявление идиостилия: на материале лирики А.А. Ахматовой и И.Ф. Анненского: автореф. дис. ... кандидата филол. наук. – Саратов, 2008. – 23 с.
- Бережкова М.С.** Семантика поэтического текста и подтекст // Исследования по семантике. – Уфа: Изд. Башкирского гос. ун-та им. 40-летия Октября, 1984. – С. 141 – 145.

*Беседы о Вахтангове*: Запись и введ. Х.Н. Херсонского. – М.-Л.: ВТО, 1940. – 224 с.

*Блок А.А.* Собр. соч. в 6-ти томах. – Т. 4. – Очерки. Статьи. Речи. 1905 – 1921 / Сост. Вл. Орлова. Примеч. Б. Аверина. – Л.: Худож. лит.; Ленингр. отд-ние, 1982. – 464 с.

*Богатырев А.А.* Текстовая эзотеричность как средство оптимизации художественного воздействия: дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1996. – 217 с.

*Богин Г.И.* Обретение способности понимать: Введение в герменевтику [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.i-u.ru/biblio/archive/bogin\\_obretenie/](http://www.i-u.ru/biblio/archive/bogin_obretenie/) (дата обращения 02.05.11).

*Болотнова Н.С.* Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. – 313 с.

*Большой энциклопедический словарь* / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 2-е изд., перераб., доп. – М.; СПб.: Большая Рос. энцикл.; Норинт, 2004. – 1434 с.

*Бондарко А.В.* О стратификации семантики // Общее языкознание и теория грамматики: Материалы чтений, посвященных 90-летию со дня рождения С.Д. Кацнельсона. – СПб.: Наука, 1998. – С. 51 – 63. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/bondarko-98.htm> (дата обращения 15.05.11).

*Борисова М.Б.* Слово в драматургии М. Горького. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1970. – 198 с.

*Брунон А.А.* Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М.: Наука, 1976. – С. 152 – 158.

*Векишин Г.В.* Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М.: МГУП, 2006. – 461 с.

*Верещагин Е.М.* Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Рус. яз., 1983. – 269 с.

*Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

*Гадамер Х.-Г.* Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.

*Гинзбург Л.Я.* О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 408с.

*Голякова Л.А.* Онтология подтекста и его объективация в художественном произведении: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Пермь, 2006. – 32 с.

*Голякова Л. А.* Текст. Контекст. Подтекст. – Пермь: Перм. ун-т, 2002. – 232 с.

*Грачева И.В.* Подтекст пейзажей в «Преступлении и наказании» // Русская речь. – 2001. – № 5. – С. 3 – 8.

*Демьянков В.З.* Интерпретация политического дискурса в СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования / Отв. ред. М.Н. Володина. – М.: Изд-во Моск. госуд. ун-та им. М.В. Ломоносова, 2003. – С. 116 – 133.

*Ермакова Е.В.* Имплицидность в художественном тексте (На материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов, 2010. – 48 с.

*Ермакова Е.В.* О некоторых источниках имплицитности в художественном тексте // Язык – Сознание – Культура – Социум: мат-лы междунар. конф. памяти профессора И.Н. Горелова. – Саратов: ИЦ «Наука», 2008. – С. 592 – 598.

*Ермакова Е.В.* Подтекст и языковые средства его формирования: На материале современной английской драмы: дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1996. – 185 с.

*Ермакова Е.В.* Язык произведений «фантастического реализма»: жанрово-обусловленная имплицитность // Жанры речи. – № 6. – Саратов: ИЦ «Наука», 2009. – С. 375 – 381.

*Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы. – М.: Просвещение, 1988. – 174 с.

*Жемчужный И.С.* «Сны Чанга» И. Бунина: Текст и подтекст // Культура и текст. – Вып. 1: Литературоведение. – Ч. 1. – СПб.; Барнаул: Барнаул. гос. пед. ун-т, 1997. – С. 69 – 73.

*Жемчужный И.С.* Цвет как явление художественного подтекста в прозе И.А. Бунина // Культура и текст. 1999. СПб.: С.-Петерб. ун-т, 2000. – С. 188 – 198.

*Жинкин Н.И.* О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6. – С. 26 – 38.

*Жинкин Н.И.* Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 159 с.

*Заморина О.В.* Восприятие подтекста речевого произведения: На примере научных текстов: автореф. дис. ... канд. психол. наук. – Пермь, 2005. – 26 с.

*Зарецкая А.Н.* Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2010. – 21 с.

*Заславский О.Б.* «Второе дно» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – Вып. 6. – М.: ГКЦМ, 2002. – С. 160 – 186.

*Затонский Д.* Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

*Звегинцев В.А.* Предложение и его отношение к языку и речи. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 309 с.

*Иваницкий А.И.* О подтексте поэмы А.С.Пушкина «Медный всадник» // Русский язык за рубежом. – 1993. – № 2. – С. 76 – 82.

*Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностр. лит., 1962. – 572 с.

*Исаева Л.А.* Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: дис. ... докт. филол. наук. – Краснодар, 1996. – 310 с.

*Кайда Л.Г.* Стиль фельетона. Выражение авторской позиции. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 61 с.

*Кайда Л.Г.* Эффективность публицистического текста / Под ред. Я.Н. Засурского. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 182 с.

*Камчатнов А.М.* Подтекст: термин и понятие // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1988. – № 3. – С. 40 – 45.

*Кандинский В.С.* Об одной концепции подтекста // Общение: структура и процесс. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 11 – 27.

*Карпущина Т.П.* Морфемный повтор в художественном тексте в свете общезстетической теории игры. – Хабаровск: ДВГГУ, 2006. – 391 с.

**Кацнельсон С.Д.** Типология языка и речевое мышление. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние. 1972. – 215 с.

**Ковалева И.** Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 3. – С. 203 – 211.

**Кожина М.Н.** Стилистика русского языка. – М.: Международные отношения, 1979. – 160 с.

**Колианский Г.В.** Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980. – 149 с.

**Колианский Г.В.** О природе контекста // Вопросы языкознания. – 1959. – № 4. – С. 47 – 49.

**Корман Я.И.** Владимир Высоцкий: ключ к подтексту. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 381 с.

**Кошляк А.Б.** Категории художественного текста // Стилистика текста: языковые средства экспрессивного текста. – Уфа: Лира, 1989. – С. 47 – 54.

**Крылова И.Н.** Подтекстовые значения в рассказе Э.Хемингуэя «На Биг-Ривер» // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы: межвуз. сб. науч. ст. – Вып. 3. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. – С. 84 – 88.

**Крюков А.Н.** Фоновые знания и языковая коммуникация // Этнопсихоллингвистика / Ю.А. Сорокин, И.Ю. Марковина, А.Н. Крюков и др. Отв. ред. и авт. предисл. Ю.А. Сорокин. – М.: Наука, 1988. – С. 19 – 34.

**Кулакова Б.П.** О контекстном восприятии текста на основе пресуппозиции // Смысл текста как объект перевода: сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза / Отв. ред. Э.А. Черняховская. – Вып. 278. – М., 1986. С. 134 – 141.

**Куликова З.П.** Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р.М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2007. – 191 с.

**Культурология:** Энциклопедия. Т. 1 / Центр гуман. науч.-информ. исслед. ИНИОН РАН; гл. ред. С. Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – 1390 с.

**Купина Н.А.** Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1983. – 160 с.

**Кухаренко В.А.** Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

**Кухаренко В.А.** Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1974. – № 1. – С. 72 – 80.

**Ларин Б.А.** Эстетика слова и язык писателя: Избр. статьи. – Л.: Худож. лит.; Ленингр. отд-ние, 1974. – 285 с.

**Левитан Л.С., Цилевич Л.М.** Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.

**Лингвистический энциклопедический словарь** / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп.. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – 709 с.

**Лосев А.Ф.** Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями. – Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т. XXIX. – 1970. – № 5. – С. 377 – 390.

**Лотман Ю.М.** Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.

**Лотман Ю.М.** Структура диалога как принцип работы семиотического механизма // Уч. зап. Тартуского ун-та. – № 641. – Тарту, 1984. – С. 5 – 23.

**Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

**Масленникова А.А.** Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 1999. – 42 с.

**Метерлинк М.** Сокровище смиренных // Полн. собр. соч. / Под ред. Н. Минского. – Петроград: Издание т-ва А.Ф. Маркса, 1915. – Т. 2.

**Метлякова Е.В.** Лексический повтор как семантико-стилистическая категория организации лирического текста в раннем творчестве Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2011. – 230 с.

**Москвин В.П.** Типология повторов как стилистической фигуры. // Русский язык в школе. – 2000. – № 2. – С. 81 – 85.

**Мостовская И.Ю.** Существует ли подтекст в лирическом стихотворении? // Интерпретация художественного текста в языковом вузе: межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. И.В. Арнольд. – Л.: Лен. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена, 1981. – С. 48 – 56.

**Муравьева Н.В.** Подводное течение подтекста // Русская речь. – 2005. – № 5. – С. 57 – 60.

**Муратов А.Б.** О «подводном течении» и «психологическом подтексте» в пьесе А.П.Чехова «Дядя Ваня» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История, язык, литературоведение. – Вып. 4. – СПб., 2001. – С.77 – 88.

**Мыркин В.Я.** Текст, подтекст и контекст // Вопросы языкознания. – М., 1976. – С. 86 – 93.

**Наумова Л.А.** Пресуппозиции в логике и лингвистике // Философия: в поисках онтологии: сб. тр. Самарской гуманитарной академии. – Вып. 5. – Самара: Изд-во СаГА, 1998. – С. 236 – 255.

**Никитин М.В.** Основы лингвистической теории значения. – М.: Высш. шк., 1988. – 165 с.

**Никифоров А.Л.** Семантическая концепция понимания // Загадки человеческого понимания. – М.: Полит. лит., 1991. – С. 72 – 94.

**Николаева С.Ю.** Литературно-исторический подтекст в первой пьесе Чехова // Художественное восприятие: проблемы теории и истории. – Калинин: КГУ, 1988. – С. 135 – 147.

**Новиков А.И.** Доминантность как механизм смыслообразования // Изменяющийся языковой мир: тезисы докл. Междунар. науч. конф. – Пермь: Пермский ун-т, 2001. – 272 с.

**Новиков Л.А.** Художественный текст и его анализ. – Изд. 2-е, испр. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.

**Овсянникова Е.В.** Основные функции имплицитных смыслов в высказываниях и текстах: На материале англоязычной прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1993. – 19 с.

**Одинцов В.В.** Наблюдения над диалогом в «молодежной повести» // Вопросы языка современной русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 164 – 221.

**Одинцов В.В.** Стилистика текста. – М.: Наука, 1980. – 263 с.



**Орлицкий Ю.Б.** Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 200 с.

**Павилёнис Р.И.** Понимание речи и философия языка (вместо предисловия) // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов: сб. ст.: Переводы. – Вып. 17. – М.: Прогресс, 1986. – С. 380 – 388.

**Павилёнис Р.И.** Проблема смысла: Современный логико-философский анализ языка. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.

**Паперный З.С.** А.П. Чехов: Очерк творчества. – 2-е доп., изд. – М.: Гослитиздат, 1960. – 302 с.

**Потебня А.А.** Из записок по русской грамматике. – Т. IV. – Вып. II. – М.: Просвещение, 1977. – 406 с.

**Поэтика:** Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

**Ригерина Л.И.** Стихотворение Н.А. Некрасова «В полном разгаре страда деревенская...»: текст и подтекст // Пушкинские чтения – 2001: мат-лы науч. межвуз. конф. – СПб.: ЛГОУ, 2001. – С. 11 – 15.

**Розенталь Д.Э., Теленкова М.А.** Словарь-справочник лингвистических терминов. – М.: Астрель; АСТ, 2001. – 624 с.

**Розенцук-Хюсси О.** Речь и действительность. – М.: Лабиринт, 1994. – 210 с.

**Ронен О.** К.Ф. Тарановский и «раскрытие подтекста» в филологии // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 420 – 425.

**Ронен О.** Лексические и ритмико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст» // Известия АН. Серия литературы и языка. – Т. 56. – 1997. – № 3. – С. 40 – 44.

**Сигал К.Я.** Обратный повтор сочинительной конструкции в тексте: лекция по спецкурсу «Проблемы сочинения». – М.: Ин-т языкознания РАН, 2002. – 16 с.

**Сильман Т.И.** Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. – 1969<sup>1</sup>. – № 1. – С. 89 – 102.

**Сильман Т.И.** Подтекст как лингвистическое явление // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1969<sup>2</sup>. – № 1. – С. 84 – 90.

**Ситдикова Ф.Б.** Имплицитное и подтекст // Теоретические проблемы стилистики текста (тезисы докладов). – Казань: КГУ, 1985. – С.115 – 116.

**Ситдикова Ф.Б.** Способы передачи имплицитной информации в татарском литературном языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2007. – 25 с.

**Словарь поэтических терминов** / Авт.-сост. А.П. Квятковский; под ред. С.М. Бонди. – Изд. 2-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 238 с.

**Солганик Г.Я.** Стилистика русского языка. – М.: Дрофа, 1996. – 348 с.

**Соловьева Е.Н.** К вопросу о создании скрытого смысла // Русский язык в школе. – 2006. – № 1. – С. 73 – 75.

**Солодилова И.А.** Смысл в свете герменевтических учений // Вестник ОГУ. – 2003. – № 4. – С. 65 – 69.

**Солодилова И.А.** Смысл художественного текста: Словесный образ как актуализатор смысла. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. – 153 с.

**Сосновская В.Б.** О двух аспектах явления «подтекст» (к проблеме обучения языку словесного искусства) // Функциональные особенности лингвистических единиц. – Краснодар: Кубанский ун-т, 1979. – С. 167 – 171.

**Станиславский К.С.** Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1988. – 621 с.

**Станиславский К.С.** Работа актера над собой // Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1989. – 508 с.

**Степанов Ю.С.** Константы. Словарь русской культуры. – Изд. 3-е, испр., доп. – М.: Акад. проект, 2004. – 991с.

**Сухих И.Н.** Жизнь и судьба чеховского подтекста // Чеховиана: сб. статей. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. – Вып. 11. – М.: Наука, 2007. – С. 308 – 314.

**Тамми П.** Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Проблемы русской литературы и культуры. – Хельсинки, 1992. – С. 181 – 194.

**Тарановский К.** О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.

**Тименчик Е.** Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Мандельштама // Yews and Slaws. – Vol. 1. – Yerusalem; St.Petersburg. 1993. – P. 354 – 358.

**Томашевский Б.В.** Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 333 с.

**Успенский Б.А.** Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 347 с.

**Филиппов К.А.** Лингвистика текста. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2 003. – 336 с.

**Финкельштейн И.Л.** Хемингуэй – романист. Годы 20-е и 30-е. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1974. – 216 с.

**Хайдеггер М.** Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Библихина. – 3-е изд., испр. – СПб.: Наука, 2006. – 450 с.

**Чеплыгина И.Н.** Повтор как структурное средство актуализации в языковой картине мира В. Набокова. – Ростов-на-Дону: Синтез технологий, 2002. – 131 с.

**Чернов Г.В.** Имплицитность текста, смысловой вывод и перевод // Смысл текста как объект перевода: сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза. – Вып. 278. – М., 1986. – С. 10 – 25.

**Чулкова В.С.** Многочленный стилистический прием как одно из средств интеграции текста: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1978. – 172 с.

**Чунёва Л.Ю.** Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2006. – 180 с.

**Шадуровский В.В.** Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Пушкин и культура русского зарубежья: междунар. науч. конф., посв. 200-летию со дня рождения (1 – 3 июля 1999 г.). – Вып. 2. – М.: Русский путь, 2000. – С. 64 – 85.

**Шаповал В.В.** Имидж автора в публицистике (роль сленговых и иных заимствований, маркированных как "чужое слово") [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/marginalia/shapoval20.htm#1> (дата обращения 25.06.11).

**Шилина Т.В.** Реконструкция предтекста при инициальной ретардации художественного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004. – 21 с.

**Шкловский В.Б.** Искусство как прием // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под ред. проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 113 – 115.

**Шкловский В.Б.** Кончился ли роман? // Иностранная литература. – 1967. – № 8. – С. 218 – 231.

**Шлейермахер Ф.Д.** Лекции по эстетике // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 3. – М.: Искусство, 1967. – 1006 с.

**Энциклопедический словарь юного литературоведа** / Сост. В.И. Новиков, Е.А. Шкловский. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Педагогика-пресс, 1998. – 424 с.

**Энциклопедия «Кругосвет»** [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/> (дата обращения 15.09.10).

**Юсфин А.** Невидимая часть айсберга: (О нефиксированной части поэтического текста) // Лабиринт / Эксцентр. – Л.; Свердловск. – 1991. – № 1. – С. 91 – 95.

**Яблоков Е.А.** Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с.

**Яблоков Е.А.** Текст и подтекст рассказа А. Грина «Корабли в Лисе» // Кормановские чтения: ст. и материалы: межвуз. науч. конф. к 25-летию памяти проф. Б.О. Кормана (апрель, 2008). – Вып. 7. – Ижевск: Изд-во УдГУ, 2008. – С. 180 – 189.

**Якимова Л.П.** Подтекст и мотивная структура произведений Л.Леонова // Леонид Леонов и русская литература XX века. – СПб.: Наука, 2000. – С. 22 – 34.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>§ 1. ПОДТЕКСТ И СМЕЖНЫЕ ЯВЛЕНИЯ</b> .....	4
Вопросы для обсуждения.....	16
<b>§ 2. ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОДТЕКСТА</b> .....	17
Вопросы для обсуждения.....	32
<b>§ 3. СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПОДТЕКСТА</b> .....	32
Вопросы для обсуждения.....	49
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	50
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	51

*Учебное издание*

**Лелис Елена Ивановна**

### **Теория подтекста**

Отпечатано в авторской редакции с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 17.10.11. Формат 60 x 84 1/16.

Печать офсетная. Усл. п.л. 3,31. Уч.-изд. л.2,69.

Тираж 50 экз. Заказ №.

Издательство «Удмуртский университет»  
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп.4.