

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
Кафедра русского языка, теоретической и прикладной лингвистики

Е.И. Лелис

Практика подтекста

Учебно-методическое пособие

Ижевск 2012

УДК 81'42(07)
ББК 81.07-9
Л 437

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ

Рецензент – зав. кафедрой русского языка, теоретической и прикладной лингвистики, доктор филологических наук, профессор **Л.И. Донецких**

Лелис Е.И.

Л 437 Практика подтекста: учеб.-метод. пособие. – Ижевск, Изд-во «Удмуртский университет», 2012. – 80 с.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов филологического факультета, слушающих курс «Теория и практика подтекста». В нем анализируются основополагающие теоретические положения учения о языке художественной литературы, которые представляют собой методологическую базу для формирования лингвопоэтической теории подтекста.

Анализ подтекста и языковых средств его формирования проводится по авторской методике и осуществляется на материале рассказов и повестей А.П. Чехова – писателя, вошедшего в историю мировой литературы как мастер подтекста.

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

УДК 81'42(07)
ББК 81.07-9

© Лелис Е.И., 2012

Введение

Пособие содержит результаты теоретического осмысления автором основополагающих положений науки о языке художественных произведений, которые могут быть положены в основу еще только формирующейся теории подтекста, в том числе и в рамках лингвопоэтики.

Пособие разделено на главы в зависимости от того, какие языковые средства являются предметом рассмотрения в качестве стимулов формирования подтекста.

После анализа теоретических положений студентам предлагается провести лингвопоэтическое толкование отдельных рассказов и повестей А.П. Чехова, в которых те или иные языковые средства выступают в качестве ведущих экспликаторов подтекстового содержания.

Дискуссионный характер вопросов для обсуждения предполагает реализацию принципов текстоцентрического, проблемного, развивающего, личностно-ориентированного, деятельностного обучения как на занятиях, так и в самостоятельной работе студентов.

В процессе изучения курса планируется просмотр и обсуждение двух фильмов, снятых по произведениям А.П. Чехова. Поэтому в пособие включены сведения, существенные для анализа этих фильмов как режиссерских вариантов прочтения классики.

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).

Глава 1. Роль фоно-ритмических средств в экспликации подтекста

§ 1. Фонические и ритмомелодические средства формирования подтекстовых смыслов

Ни звуки, ни их сочетания, ни ритмомелодический рисунок текста или его фрагмента самостоятельным значением не обладают, но в пространстве художественного целого становятся элементами его смысловой структуры, той области, которая апеллирует к иррациональному, эмоциональному восприятию. Они встроены в единую систему языковых и надязыковых идиосредств, настраивающих на эстетическое переживание, без которого невозможна творческая деятельность читателя.

Фоника и ритмомелодика нацелены на довербальное восприятие текста, на подсознание, на ощущения и представления, которые становятся основой ассоциаций, на рождение зрительных, слуховых, ароматических, вкусовых, тактильных образов, над которыми надстраивается эмоционально-чувственная сфера сознания.

Степень ценности этих ощущений, ассоциаций и образов, готовность человека к эмоциональной реакции накладывают отпечаток на целостное восприятие текста, продуцируют читательскую рефлексию, поиск и вербализацию глубинных, концептуально значимых смыслов художественного текста.

Сложность толкования подтекстовых смыслов, рождаемых фоникой и ритмомелодикой, объяснима. Отсутствие у фонических и ритмомелодических средств собственного языкового значения неизбежно накладывает отпечаток субъективности на установление взаимосвязей с содержательно-композиционной и коммуникативно-прагматической плоскостями художественного текста, но, с другой стороны, дает широкий простор для читательского сотворчества.

Долгое время фонографический уровень художественного текста не входил в круг широко дискутируемых проблем

лингвопоэтики. Так, и Л.В. Щерба, подвергая лингвостилистическому толкованию стихотворение А.С. Пушкина «Воспоминание», предварил разговор о фонетике замечанием, что этот раздел у него «выйдет самым бедным», и указал причину – полную неразработанность относящихся сюда вопросов.

Проблемы звучащей речи и функционирования фонетических единиц в художественном тексте в современной лингвистике активно разрабатываются, но пока еще рано говорить о достаточной степени их изученности. Значимость фонетического уровня в реализации функций языка очевидна и рассматривается сегодня в качестве частного – лингвистического подхода к вопросу о звуковой среде обитания человека и социума. Сначала в музыковедении, а затем и в других науках, включая лингвистику, стало использоваться понятие *фоносфера*, которое встраивается в парадигму уже существующих понятий *биосфера* (В.И. Вернадский) и *семиосфера* (Ю.М. Лотман). Фоносфера – это звуковой континуум, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях, заполненный разнотипными биологическими (часто неосознаваемыми), техническими и культурно-семиотическими звуковыми системами. Фоносфера, возникая на уровне биосферы, через ноосферу становится частью семиосферы, образуя многочисленные звуковые коды, в том числе и языковой, область экспликации которого является лингвофоносфера. Поскольку она представляет собой зону перехода от биосферы к семиосфере, то в ней можно обнаружить биологические (естественные, природные) и социальные (антропо- и культуроориентированные) черты.

Такой подход позволяет разрешить давний спор между сторонниками и противниками существования в звуке речи значения, возникающего под влиянием самой звуковой природы, изначального, первичного по отношению к понятийному. В. Гумбольдт, отмечая значимость языкового звука, называл его «отражением жизни».

О магическом воздействии звуков в их эстетической ипостаси высказывались многие художники слова, от А.С. Пушкина до М.И. Цветаевой, С.Я. Маршака и Р.И.

Рождественского. Особое значение придавали звуковому ряду своих стихов поэты Серебряного века – В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, А.А. Блок, А. Белый, В. Хлебников, В.Ф. Ходасевич и др.

Сторонниками ОПОЯЗа были предприняты попытки осмыслить эстетическую значимость звуковой стороны художественного текста в противовес традиционному представлению о звуках как внешних «украшениях» поэтических образов. Так, Л.П. Якубинский, разграничивая практический и поэтический языки, настаивал на том, что звуки речи в стихотворном языке всплывают в светлое поле сознания и что внимание сосредоточено на них. Поэтому они обладают самостоятельной ценностью.

Б.В. Томашевский рассматривал фонику и ритм соответственно как качественную и количественную характеристику одного и того же явления – эвфонии.

К особой роли звука в речи в разное время обращались В. Гумбольдт, Ф. де Соссюр, Ж. Вандриес, В. Вундт, Р. Якобсон, К.Ф. Тарановский, П.А. Флоренский, Ю.М. Лотман др.

Изучение звукового символизма художественной речи послужило толчком к развитию фоносемантики. В 1929 году американский ученый Э. Сепир опубликовал работу, посвященную проблеме семантических ассоциаций, возникающих при произнесении отдельных звуков. Указав на то, что комбинации гласных и согласных способны вызывать бесконечное количество вариантов произвольных ассоциаций, Э. Сепир доказал, что при восприятии отдельных звуков экспрессивные типы символизма обнаруживаются достаточно отчетливо.

К аналогичным выводам пришли в разное время Р. Якобсон, Г.Н. Иванова-Лукиянова, М.В. Панов и другие исследователи.

В последние десятилетия в нашей стране проблемой фонетического значения занимались А.П. Журавлёв, Г.Н. Иванова-Лукиянова, А.С. Штерн, В.В. Левицкий, С.В. Воронин, Л.Н. Санжаров и их ученики.

Наибольшую известность получили работы А.П. Журавлёва. В своих исследованиях он доказал факт существования фонетического значения, описал его структуру и функционирование. Параллельно с зарубежными исследователями А.П. Журавлёв установил, что каждый звук обладает собственным фонетическим значением и определенной, зависящей от этого значения коннотативной окраской. Эта окраска может соответствовать лексическому значению слова или контрастировать с ним.

Позже было установлено, что между звуком и смыслом существуют универсальные связи, а звуко-символические законы являются статистическими универсалиями. Они справедливы для большинства языков, но не обязательны для любого языка. Многочисленные исследования, проведенные в разных странах на материале более 150 разноструктурных языков, установили, что звуко-смысловые корреляции достаточно регулярны, причем значение слова распадается на компоненты, носящие как произвольный, так и непроизвольный характер. Это дало возможность выделить три типа продуцирования фонетического значения: бессознательный (универсальный), подсознательный (национальный) и интенциональный (индивидуальный).

Современное существенное расширение проблематики, связанной с фонетическим значением, диктует необходимость разграничения двух аспектов его изучения – ассоциативного и метафорического, тем более что они уже давно сложились и различаются рядом параметров.

Ассоциативный подход к фонетическому значению предполагает его изначальность (первичность), обязательность для всех звуков и денотативный характер. Этот подход рассматривает ассоциации звуков с конкретными характеристиками реальности (размером, весом, температурой и др.), использует большое количество семантических параметров для определения фонетического значения (у Ч. Оскуда их 76, у А.П. Журавлёва – 25), шкалирует степень проявления фонетического значения, изучает ассоциации обычных людей, не наделенных особым, творческим видением мира, предлагает различные методики математической и статистической обработки

результатов. Одну из таких методик, например, предложила А.С. Штерн. В ее основе лежат подсчеты степени частотности звуков в стихе относительно их «нормальных» речевых частот. В.В. Левицкий считает, что на символику звука определяющее влияние оказывает не его собственная частотность, а частотность морфемы, содержащей данный звук.

В рамках метафорического подхода фонетическое значение рассматривают как производное (вторичное), коннотативное. Оно наслаивается на денотативное значение и присуще ограниченному кругу звуков. Оно практически не поддается изучению с помощью точных методов, хотя может подвергаться дискретному описанию. При анализе взаимного тяготения звучания и лексического значения в художественных текстах разных авторов (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, А.А. Блока, В.В. Маяковского, С.А. Есенина и др.) А.П. Журавлев констатирует отсутствие строгих доказательств связи между звучанием поэтического текста и его эмоционально-содержательной стороной и цитирует А.М. Пешковского, который говорил о царящем пока еще безудержном субъективизме в исследовании этих связей. Современная антропоцентрическая научная парадигма не предложила универсального метода лингвопоэтического толкования художественного текста, но признала право исследователя на свой, субъективный подход, который является неизбежным этапом процесса познания.

Согласно метафорическому подходу к фонетическому значению, звуко-символическим видением мира обладают не все люди, а только в большей или меньшей степени творчески одаренные. Эмоционально-смысловые ассоциации, возникающие между звуком и явлением, подсознательны, могут носить как постоянный, так и сиюминутный характер. Некоторые творчески мыслящие люди рефлексируют над ними (А. Белый, В.В. Набоков, В.В. Кандинский и др.), для других эти ассоциации сродни божественному озарению, полету вдохновения, не поддающегося аналитическому осмыслению.

Различия в ассоциативной природе фонетического значения носят черты и объективного, и субъективного. С одной стороны, они обусловлены той семиотической системой, в рамках

которой определяется фонетическое значение. Поскольку художественный текст является наиболее сложным семиотическим знаком среди всех лингвистических текстов, фонетическое значение языковых единиц в его рамках носит более содержательно емкий и более ассоциативно богатый характер. С другой стороны, оно отражает языковую личность воспринимающего текст, репрезентирует его мировоззренческие, философские, морально-этические, культурологические и иные установки.

Звуковой символизм в художественном тексте вырастает из фоносемантики слова практического языка. Подчиняясь законам семиотики искусства и выполняя эстетическую функцию, он тем не менее сохраняет качества общеязыкового фонетического значения. Звуковой символизм базируется на психофизиологическом механизме синестезии – взаимодействии различных отделов головного мозга, слухового и зрительного анализаторов, что, с одной стороны, приводит к формированию зрительно-звуковых ассоциаций, а с другой – к объединению фонического и графического вариантов текста при его восприятии.

Такого рода восприятие текста представляет собой сложное нейропсихологическое явление и служит основой для широко развернувшейся дискуссии о том, оказывает ли воздействие графический образ букв на восприятие читаемого текста. Иными словами, обладает ли звуковой символикой письменная форма речи или это свойство текста, произносимого вслух, на восприятие которого накладываются тембровые, интонационные, частотные характеристики голоса говорящего. На этот счет высказываются разные мнения: Р.О. Якобсон, Л.Н. Санжаров, Д.А. Романов и некоторые другие исследователи считают, что фонетическое значение имеет только звук. По мнению С.В. Воронина и В.В. Левицкого, им обладает фонема. Аналогичной точки зрения придерживался и Э. Сепир, совмещавший в своих исследованиях сравнительно-исторический и психолингвистический методы.

Написанное приобретает смысл только тогда, когда хотя бы мысленно озвучивается. Это доказывает наличие

фонографической связи, которая носит двунаправленный характер. С одной стороны, звуковой облик языковых единиц даже при чтении «про себя» воспринимается через их внутреннюю артикуляцию. С другой, - часто оказывается важным буквенный материал, особенно при чтении художественных текстов. Например, известно, что поэты нередко строят ассонансы и аллитерации с учетом зрительного восприятия текста. И если не брать его во внимание, то эстетический эффект значительно ослабевает.

Это значит, что фоническая содержательность способна актуализироваться при восприятии как устного, так и письменного текста. Поэтому вполне убедительной представляется точка зрения П.П. Соколова и А.П. Журавлёва, выделяющих в качестве носителя фонетического значения звукобукву.

Чтобы совместить признаки фонемы, звука, буквы и графемы, иногда используют понятие «графон». Но это не вполне удобно, поскольку оно оказалось омонимичным термину, введенному ранее В.А. Кухаренко, которым обозначается стилистический прием умышленного искажения орфографической нормы, которое отражает индивидуальные или диалектные нарушения фонетической нормы.

Эстетически значимая звуковая символика понимается нами широко – как проявление семантизации звукобуквенного и ритмомелодического уровней художественного текста. Рассматривая звукосимволическое значение в синтактике, мы акцентируем внимание на семантизации фонографических единиц в разных видах контекстов, оставляя без пристального внимания звукосимволические потенции изолированных фонографических единиц. На звукобуквенном уровне прозаического текста нас прежде всего интересуют звукоподражание и звуковые повторы, на ритмомелодическом уровне - ритм и мелодика, с которыми коррелирует пунктуационное оформление письменного текста.

Звукоподражание представляет собой имитацию звуков окружающей действительности. Особенность звукоподражаний связана с тем, что они обладают прямым сходством со звуками внешнего мира, поэтому выступают в качестве иконических знаков. Для них характерна нестандартность звукового облика

(стечение согласных, аллитерации и ассонансы, большое количество согласных при одном слогообразующем гласном и т. д.).

Рассмотрение звукоподражаний с точки зрения семантики, грамматики и этимологии имеет свою историю. Их изучали П.А. Флоренский, А.Е. Крученых, В. Хлебников, А.В. Туфанов, В.В. Бабайцева и др. А.А. Реформатский считал звукоподражания объектом изучения «неканонической фонетики», С.С. Шляхова относит к фоносемантическим маргиналиям, которые легли в основу изданного ею словаря - «Дребезги языка: Словарь русских фоносемантических аномалий» (Пермь, 2004), включающего более 1500 словарных статей.

Среди звукоподражаний различают акустические (*бах, кап-кап, динь-динь*), артикуляционные (*апчхи, ха-ха, тпру*), говорения (*тары-бары, ля-ля-ля*), слова призыва или отгона животных (*цып-цып, кыш, брысь*), подражания голосам животных (*мяу, гав, кря-кря*) и т. д. С точки зрения своей семантики, они интересны тем, что имеют архаическую коммуникативную природу, апеллируют к простейшим психофизиологическим процессам, их фоносфера лежит на границе биологической и семиотической сфер.

Художники слова используют звукоподражания в качестве средства формирования особой метафоричности, основанной на архетипичности, способа создания пространственно-временных координат изображаемого – «здесь-и-сейчас», растворяющего границу между историей и нарратией, повествователем и непосредственным свидетелем описываемых событий. Они могут служить средством формирования стилистической и эмоциональной окраски текста, имитирующей устное непринужденное общение. Поле их эстетического воздействия, как правило, узкий лингвистический контекст (словосочетание или предложение).

Звуковые повторы, в отличие от звукоподражания, не просто изображают звук, а передают впечатление от звука и звучащего предмета, основанное на его эмоциональном восприятии. Они рисуют ассоциативно-акустическую картину, разворачивающуюся в широком лингвистическом контексте,

создают звуковую оболочку тропов и стилистических фигур, становятся звуковой опорой для мелодики и ритма.

Звуковые повторы, которые хорошо заметны в поэтической речи, не столь очевидны в прозаической ткани текста и поэтому практически не изучены, хотя являются важным стилистическим приемом семантизации фонетического уровня текста, который способствует реализации его смыслообразующей и композиционно-архитектонической функций. Использование разных видов звуковых повторов, их комбинирование, композиционная расстановка, формы взаимодействия с другими стилистическими приемами носят идиостилевый характер. Отсутствие в прозе метра и рифмы накладывает отпечаток на функционирование звуковых повторов, давая им большую по сравнению со стихотворной речью свободу текстовой реализации и комбинаторики.

Звуковой рисунок художественного текста складывается из разных видов повтора, отличающихся:

- по количеству повторяющихся звуков: *одиночные* и *комплексные*;
- по составу повторяющихся звуков: *ассонансные*, *консонантные* и *смешанные*;
- по месту звукового комплекса в слове: *анафорические*, *медialьные* и *смешанные*;
- по степени точности: *эквифонические* (полные) и *метафонические* (допускающие варьирование) и т. д.

Звуковые рисунки сменяют друг друга, накладываются один на другой, формируя сложную оркестровку отдельных фрагментов текста – основы *локального* подтекста, но могут пунктирно протягивать звуковую разметку от начала к концу произведения, образуя фонические переключки. Чередование их высокой и низкой плотности в разных отрезках текста, смена и переплетение семантизирующихся ассоциаций эмоционального и содержательного характера образуют фоническую композицию, воплощающую *эмотивный* подтекст, реализующий и динамическую изменчивость, и зыбкую устойчивость эстетически значимых ощущений, эмоций, чувств.

Сильным эмоциональным аккордом может быть фоника начала и финала текста, кульминации, основных сюжетных составляющих, становясь стимулом к формированию *локального* подтекста. Эмоции, вызванные звуками, способны поддерживать эмоциональное и смысловое содержание всего текста, продуцируя текстовый подтекст, но могут входить в противоречие с ним, вызывая у читателя более сложную, неоднозначную психологическую реакцию. Один из способов создания подтекста *текстового* уровня - сквозные акустические образы или образы, реализующиеся в разных отрезках текста, но связанные произвольными ассоциативными нитями.

Звуковые повторы, реализующиеся в тексте как эстетическом целом, вступают в более тесные ассоциативно-смысловые отношения с его ритмомелодическим, лексико-семантическим, грамматическим уровнями, продуцируя высокую плотность языковых векторов для создания подтекстовых смыслов.

В роли знаков, репрезентирующих такие виды звуковых повторов, могут выступать ключевые слова, которые «растворяются» в тексте через звуковой анаграмматический повтор. Он представляет собой фонетическую нить, «прошивающую» весь текст или его композиционно значимые фрагменты и выступающую в качестве ассоциата ключевого слова. Роль ключевого слова обычно играют лексически репрезентированные универсальные смыслы художественного текста – время, пространство, состояние, событие, человек (чаще всего – имя персонажа), а само ключевое слово предстает в качестве не только лексически или композиционно, но и фонетически значимого.

Анаграмматический повтор может продуцировать *проспективный* подтекст, если текстово предваряет ключевое слово, или *ретроспективный* подтекст, если оформляет фрагмент текста, следующий за контекстом употребления ключевого слова. Иногда контексты употребления ключевого слова и плотных звуковых повторов совпадают, образуя эмоционально-смысловой пик текста, не всегда соответствующий сюжетно-фабульному кульминационному эпизоду.

Эстетика звукового уровня текста «транслируется» в область организации смысла и посредством синтаксиса, через стилистические фигуры параллелизма, анафоры, эпифоры, через смежность слов в синтагмах и фразах, через длину синтаксических структур и т. д. Сама же звуковая пластика слова - это не носитель смысла, а только механизм его поиска, который всегда носит лишь предположительный характер, может характеризоваться только как искомый. Поэтому и *авторский*, и *читательский* подтексты неоднозначны, внутренне противоречивы, динамичны.

Звуковой орнамент рождает образно-ассоциативные смыслы, которые не поддаются однозначному толкованию, любая категоричность неизбежно ведет к искажению, субъективистскому домысливанию. Извлечение *опосредованно вербализованного* подтекста – иррациональный процесс, подсказка, догадка, а не разгадка глубинных смыслов текста. Непременное стремление исследователей перевести иррациональное на язык рационального разрушает поэтику невербализованного смысла.

Звуковые повторы – это «вторичные», дополнительные приемы создания неповторимого ритма прозаического текста. Н.В. Черемисина называет их, наряду с метризацией и рифмой стихотворной речи, «факультативными» средствами ритмизации, способными создавать лишь «микроритмы» - эстетические смысло- и текстопорождающие явления локального действия. Поле семантизации противопоставленных им «макроритмов» - сюжетно-композиционное пространство всего текста.

Ритм стиха и ритм прозы – качественно разные явления. Ритм стиха – это регулярное членение речи на отдельные отрезки (строки), которые приравниваются друг к другу. Поэтому стихотворная речь подвергается двойному членению: синтаксическому (на предложения, словосочетания, синтаксемы) и собственно ритмическому (на строфы, стихи, полустихия). Благодаря рифме стихотворная речь скрепляется и «вертикальными» связями. Эти вертикально-горизонтальные «координаты» формируют особую смысловую плотность и композиционную стройность стиха. В этот процесс вовлекаются все речевые элементы (лексико-семантические, акцентно-

силлабические, грамматические, стилистические), а также графические, орфографические и пунктуационные средства.

Ритм прозы рождается в совершенно иной речевой системе, лишенной метра и рифмы и разворачивающейся по законам обычного синтаксического членения. Поэтому мысль А.М. Пешковского о возможности вычленения здесь ритмических единиц долгое время не находила поддержки.

С 20-х годов XX века ритм стихотворной речи исследовался достаточно подробно, тогда как ритм прозы пока остается во многом не изученным. Именно в это время стали складываться два основных подхода к этому явлению. Один из них ставит целью обнаружение в прозе элементов стихотворного ритма (в том числе так называемых «случайных метров» или пограничных форм (таких, как прозиметр – чередование стихотворных и прозаических фрагментов). При таком подходе ритм прозы рассматривается не как особый самостоятельный принцип организации речи, а как иной по отношению к стиху и интересный настолько, насколько он включает элементы стиха.

Другой подход рассматривает ритм прозы как самостоятельное и самоценное явление, принципиально отличающееся от стихотворного ритма, и потому задается вопросом о единице ритма. Решение этого вопроса вызывает определенные затруднения, поскольку в прозе нет строгой мерности, как в стихе. М.М. Гиршман предлагает единицей прозаического ритма считать синтагму, выделенную Л.В. Щербой в качестве фонетической единицы членения речевого потока. Эту идею в свое время развивал и В.В. Виноградов, акцентируя внимание на связи синтаксиса и интонации.

По подсчетам М.М. Гиршмана, в художественной прозе преобладают синтагмы объемом в 5-10 слогов (преимущественно 7-8-сложные). Эти синтагмы он называет регулярными. Кроме них М.М. Гиршман выделяет малые (до 5 слогов) и большие синтагмы (более 10 слогов). Преобладание регулярных синтагм придает прозаическому тексту ритмическую устойчивость. Варьирование и чередование регулярных, малых и больших синтагм превращает текст в динамическую систему. Но если при этом учесть, что язык не имеет фиксированных синтагм и границы между ними

подвижны, определяются воспринимающим текст самостоятельно, то это придает прозаическому ритму по сравнению со стихотворным гораздо более прихотливый и сложный характер.

Выделению синтагм способствует их мелодический рисунок. Это доказывает Е.А. Брызгунова. Она определяет интонацию как такое звуковое средство языка, с помощью которого говорящий и слушающий выделяют синтагмы в потоке речи, и называет ее основные составляющие – тон, тембр, интенсивность и длительность звучания. Е.А. Брызгунова характеризует интонацию как способ выделения в речевом потоке смысловых частей и средство передачи эмоционального содержания, например, гнева, радости, страха, и рассматривает ритмомелодический контур синтагм, на которые членится фраза, как фонетико-синтаксическое явление.

Н.В. Черемисина предлагает другой, более широкий подход, учитывающий не только движение тона, но и силлабический характер входящих в синтагму фонетических слов. Этот подход вполне приемлем для исследования ритма художественной прозы. Она выделяет в речевом потоке ритмические фигуры, которые сигнализируют о заданной автором фразировке текста и организуют ритм прозы. Среди ритмических фигур три являются основными: во-первых, акцентная равномерность (АР), возникающая при последовательном расположении фонетических слов, имеющих ударение на одном и том же слоге; во-вторых, нарастающий акцентный ряд (НАР) с расположением ударений в соседних фонетических словах от начала к концу слов; в-третьих, убывающий акцентный ряд (УАР) – с обратным расположением ударных слогов.

Авторские предпочтения в выборе ритмических фигур и способах их комбинации, с учетом дополнительных средств ритмизации, свидетельствуют об особенностях идиостиля художника слова. Свою эстетическую роль здесь играют урегулирование величины смежных синтагм по количеству слогов, порядок слов, число заударных слогов во всех фонетических словах и особенно в последнем – наделенном синтагменным ударением, использование синтаксического или лексико-синтаксического параллелизма и т. д.

Ритм дает возможность ощутить «пульс» текста, динамику его синтагматического развертывания, процессуальность рождения смыслов. Ритм – «мостик» между фонетическим, лексико-семантическим и грамматическим уровнями текста. Он рождается из соотношения ударных и безударных слогов, тематического членения высказывания, степени сложности предложений, порядка слов и т. д. На этом акцентировал внимание и В.М. Жирмунский, считая, что основу ритмической организации прозы образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматического и синтаксического параллелизма, более свободного и более связанного, поддержанного словесными повторениями.

Стремление передать в ритме текста мысль и чувство приводит к определенным ритмико-композиционным решениям. Средняя длина предложения варьируется в зависимости от того, в какой части текста находится и какую композиционную задачу опосредованно решает. Более короткие предложения (соответственно, с более частотным ритмом) наблюдаются в начале текста, в завязке и кульминации. Этот факт свидетельствует о значимости ритмических фигур для формирования разных смысловых векторов. Содержательно важные и эмоционально емкие *фрагменты текста*, как правило, оформляются более частотным ритмом, который встраивается в систему средств формирования *эмотивного* подтекста. Резкая смена ритмического рисунка в смежных абзацах влияет на восприятие смыслового ритма всего текста.

В последнее время при анализе ритма прозы все более существенную роль играет статистический подход. Его использование дало возможность Г.Н. Ивановой-Лукияновой более глубоко и многоаспектно по сравнению с другими авторскими методиками объяснить специфику прозаического ритма. Г.Н. Иванова-Лукиянова предлагает исследовать ритмическую структуру прозы на основе анализа трех ее характеристик.

Первая – упорядоченность междуударных интервалов, выдержанность их в небольшом диапазоне отклонений, который лишает текст перебоев и придает ему относительно спокойное и

плавное звучание, воспринимаемое как ритмичность. Чем меньше величина отклонения количества слогов от среднего междуударного интервала (среднее квадратическое отклонение), тем выше ритмическая стройность текста.

Вторая ритмическая характеристика – величина фраз. Текст воспринимается как ритмичный, если контактно расположенные синтагмы существенно не отличаются количеством входящих в них фонетических слов. Воспринимаемый порог контрастности – два фонетических слова. Это значит, что если смежные синтагмы отличаются более чем на два фонетических слова, то текст воспринимается как недостаточно ритмичный или даже (при наличии существенной разницы в величине синтагм) аритмичный.

Третья ритмическая характеристика – интонационная. В ритмико-мелодической структуре стиха основным выразительным средством является ритм, в прозе – богатство и уравновешенный чередованием восходящей и нисходящей интонации мелодический контур. Большая, чем в других типах текстов, гармоническая уравновешенность восходящих и нисходящих мелодических контуров в художественной прозе объясняется большей частотностью использования сочинительных конструкций, которые сопровождаются нисходящей интонацией.

Апробируя свою методику на текстах разных художников слова, Г.Н. Иванова-Лукьянова пришла к выводу о высокой степени ритмичности прозаических произведений А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.И. Достоевского, И.С. Тургенева, М.М. Пришвина, организуемой, однако, разной комбинацией ритмических средств и поэтому обладающей неповторимым ритмомелодическим рисунком.

Развивая мысль Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, подчеркнем, что эстетически значимой может быть как высокая, так и низкая степень ритмичности. Высокая степень ритмичности придает тексту разные эмоционально-смысловые оттенки – от лирического до торжественно-ликующего. Низкая степень ритмичности, особо ярко проявляющая себя через контраст с четко ритмизированными отрезками текста, может интерпретироваться как знак, эксплицирующий негативную эмоциональную напряженность,

внутренний разлад героя, повествователя или автора, как свидетельство дисгармонии изображаемой реальности. Поэтому ритм – это невербальный способ формирования не только *эмотивного*, но и *содержательно-смыслового* видов подтекста, ведущих к целостному восприятию художественной действительности.

Каждое произведение обладает собственным уникальным ритмом, наделенным смысло- и структуропорождающими функциями. И в стихах, и в прозе ритм – это своего рода сверхсмысл, возникающий в особом, художественном контексте произведения. Но если ритм стиха имеет разнообразные формы проявления, то для ритма прозы действуют иные эстетические законы: чем меньше внешних ритмических проявлений, тем глубиннее ее внутренний ритм, поскольку в этом случае он обращен к подсознанию, продуцируя *неосознаваемый* подтекст.

Ритмомелодический рисунок художественного текста реализуется в особенностях его пунктуирования, использовании системы знаков препинания как выразительного средства оформления мысли-чувства художника слова. В эстетической репрезентации авторской пунктуационной системы и формировании ее гибкой смысло- и структуропорождающей природы участвуют все пунктуационные знаки, используемые на основе грамматического, смыслового и интонационного принципов. В рамках отдельного художественного текста или идиостиля художника слова в целом приобретают эстетическую значимость нормативные и индивидуально-авторские экспликации знаков, их одно- и многофункциональность, степень частотности и т. д. Авторская пунктуационная система отражает характер мышления художника слова, расставляет смысловые и эмоциональные акценты в опоре на синтаксические особенности текста, фиксирует на бумаге ритмомелодическую кривую звучащего текста. Поэтому нельзя не согласиться с Н.Г. Гольцовой, которая утверждает, что наблюдения над употреблением знаков препинания в художественном тексте, анализ пунктуационной системы того или иного автора помогают не только проникнуть в смысловую ткань текста, но и определить эстетические взгляды писателя.

Вопрос об эстетических функциях знаков препинания находится пока еще в самом начале изучения. Постепенно складывается теория текстовой пунктуации, где последняя рассматривается как иерархическая система единиц, которая организует текст путем объединения, членения, выделения и развертывания языковых элементов, воплощая тем самым представление автора о мире в виде детализированной языковой картины.

Филологическая наука вплотную подошла к разработке проблемы ритма как идиостилевой черты художника слова. Одно из направлений дальнейшего исследования ритмомелодики художественного текста лежит в области его осмысления как одного из экспликаторов подтекстных смыслов.

Звукосимволика, таким образом, - от фоники до ритмомелодики, представляет собой часть смысловой структуры художественного текста, форму проявления *опосредованно вербализованного* подтекста *эмотивного* и *содержательно-смыслового* характера. Метафорическая основа фонообразов и ритмомелодических образов рождает у читателя широкий круг ассоциаций *локального, текстуального и интертекстуального, проспективного и ретроспективного* характера, который опирается на диалектическое единство объективного и субъективного.

Объективное поддерживается материальной стороной языковых единиц фонографического уровня, их эстетически значимой композиционной расстановкой в художественном тексте, множественными связями с единицами других языковых уровней, включенностью в единую систему экспликации подтекстового содержания.

Субъективное определяется опосредованно вербализованной природой звукосимволики, апелляцией к подсознательному, к сфере ощущений читателя, его способности эмоционально воспринимать эстетический объект, ко всему личностному потенциалу воспринимающего текст.

В опоре на эстетические потенции звукосимволики реализуется образная система художественного текста, раскрывается его структурно-композиционное решение,

формируется идеосфера. Фоно- и ритмообразы через эмоциональную плоскость проецируются на содержательно-смысловой уровень подтекстовой структуры текста, формируя его эмоционально-смысловое пространство как неразрывное единство и форму реализации авторского видения мира.

Проза А.П. Чехова с точки зрения звуко-символических способов создания подтекстовых смыслов представляет собой особый интерес. А.П. Чехов был предшественником Серебряного века, для которого звуковая символика стала преобладающей формой художественного откровения. Несмотря на противоречивое отношение многих поэтов и писателей начала XX века, он дал им образцы одновременной ясности и глубины художественного выражения. Внешняя бесстрастность авторского слова, как доказал А.П. Чехов, имеет колоссальное воздействие, особенно если сопровождается подтекстно реализуемым эмоциональным напряжением, которое и пробуждает в читателе особое эстетическое волнение, сопереживание, отклик. Поэтому рассмотрение фоно- и ритмообразов в рассказах и повестях А.П. Чехова как способов экспликации подтекстовых смыслов, векторно направленных в идеосферу и структурно-композиционную плоскость художественного текста, представляется актуальным.

§ 2. «Степь»

(Фоническая репрезентация сюжетобразующих мотивов как экспликация подтекстовых смыслов)

«Степь» А.П. Чехова, написанная в 1888 году, которую позже назовут эпиграфом к позднему творчеству писателя, стала для него первым опытом активного использования подтекстовых эстетических возможностей фоники. Впервые выходя на простор широкого повествования, А.П. Чехов создал целый калейдоскоп героев и событий, отразил русскую жизнь в ее будничности и разнообразных проявлениях, обрисовал самые разные характеры людей простых – деловых и неприкаянных, умных и глупых, добрых и обозленных, богатых и бедных, несчастных и

счастливых. Он по-новому раскрыл поэзию русской природы, наделив пейзажные зарисовки глубоким психологическим и философским содержанием, превратив их в монологи-размышления, которые позже станут одним из характернейших свойств его стиля.

Повесть была навеяна поездкой в родные места – на юг России, в Приазовье, и воплотила в себе желание писателя изменить ракурс художественного восприятия мира, оторваться от фельетонности и при этом не впасть в бытописание и нравоучительство. Признание писателя - «напоэтился я по самое горло: на 5 лет хватит» (М.П. Чеховой, 5 мая 1887 г.) - вылилось в стремление создать глубоко поэтическое произведение.

В содержательной плоскости повести параллельно развернуты два плана. Один из них связан с мотивом деловой поездки – продажи шерсти и определения на учебу племянника купца Кузьмичова - Егорушки. Этот мотив сопровождается сюжетными зарисовками, связанными с миром людей, с их социальными ролями, разным достатком и взглядами на жизнь. Это долгий и утомительный путь обозы по выжженной донской степи с проходными событиями на постоялом дворе, в церкви, в лавке. Это поиски неуловимого «хозяина» степи – миллионера Варламова, разговоры о ценах на шерсть и вырученном барыше, подсчеты поголовья овец. Это встречи с многодетным и бедным хозяином постоялого двора Мойсей Мойсеичем, его странным братом Соломоном, сжегшим полученные им по наследству деньги, и т. д.

Второй план – основной для А.П. Чехова - это образно-символический мотив покинутой древней дороги, по которой «теперь» уже никто не ездит. Это лирически окрашенный разговор о судьбах «прекрасной и суровой» Родины, «хозяином» которой не может быть никакой Варламов, потому что ее богатства не измеряются в денежном эквиваленте. В ней есть эпическая мощь, душа, неподвластная человеку воля. Именно здесь расширяются пространственно-временные рамки «истории одной поездки» и уходящая за горизонт дорога воспринимается как древний символ связи между прошлым и настоящим, близким и далеким, как символ судьбы, размышления над которой

окрашены гаммой противоречивых чувств – радости, тоски, томления, восхищения и надежды.

Новизна формы, «бессюжетность», преобладание эмоционального «тона» над причинно-следственной логикой повествования, обращение к древним мифологическим и сказочным образам и мотивам, использование разных «точек зрения» - повествователя и героя, пропущенность восприятия мира через детское сознание – все это сделало повесть А.П. Чехова глубоко художественным произведением, а не этнографическим (или даже краеведческим), как об этом писала критика сразу после выхода повести в свет.

Сохранилось около двадцати писем, написанных А.П. Чеховым в период создания повести. Все они свидетельствуют о том, что он понимал, насколько необычен его замысел. «Странная она какая-то», - писал он о «Степи» Леонтьеву (Щеглову) 22 января 1888 г. Преодолевая привычную для себя сжатую манеру письма и остерегаясь чрезмерной насыщенности деталей, А.П. Чехов напряженно работал над стройностью композиции, единым поэтическим настроением. «Каждая отдельная глава, - писал он Григоровичу 12 января 1888 года, - составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон».

Не случайно у А.П. Чехова, говорящего о своих ощущениях от работы над «Степью», неоднократно возникают музыкальные ассоциации. Ему хотелось видеть в качестве «скрепляющего звена» повести многообразие и гармонию звуков, подчиненных главной теме – мотиву величия и неисчерпаемой красоты Родины. Степь, широкая, наполненная жизнью и навевающая воспоминания о сказочных великанах и былинных богатырях, полна сил и томится от невозможности применить их. Она хранит множество тайн и загадок, ее картины ассоциируются с эпическим прошлым и обращены к лирическому мотиву детства, которое открывает для себя мир через его образно-метафорическое видение.

Знаменательно в этом отношении письмо А.П. Чехова Д.В. Григоровичу от 5 февраля 1888 г., дающее ключ к глубинному, подтекстовому смыслу повести, которую, как известно, писатель

представлял себе началом романа, а значит, закладывал в нее масштабность охвата действительности. «Вся энергия художника, - писал А.П. Чехов, - должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, чести, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знания рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...».

Тема «русской жизни», надежда и отчаяние «суровой и прекрасной Родины» раскрывается Чеховым во взаимопроникающих мелодических ключах - жизнеутверждающем и глубоко лирическом, приближающемся к трагически-безысходному. Вторая тональность на протяжении текста постепенно побеждает первую, оставляя лишь слабую ноту надежды, но их взаимодействие в сюжетно-композиционном развертывании текста определяет тот сложный эмоционально-смысловой рисунок, который исследователи определили как «симфонию» и который вызвал горячие споры по поводу преобладающего в повести настроения. Так, В.Н. Назаренко пишет: «В литературоведческих трудах о «Степи» часто поражает несоответствие слов, употребляемых литературоведами, особенностям чеховского стиля. «Воспевает», «гимн», «симфония», «лирическая песнь», «воссоздал поэзию», «торжественный», «богатырский» и т. д. – пишут литературоведы. А чеховский стиль необычайно чужд «воспевания» и «гимнов»; этот стиль суховат, точен, ироничен, он, словно ударами кремня о кремень, высекает резкие искры беспощадно ясных образов».

При ближайшем рассмотрении фонических средств создания подтекста выясняется, что звуковая эстетика используется автором преимущественно при описании мира

природы, уходя на второй план при характеристике мира человека, «резкость» изображения которого тем не менее смягчена детским восприятием Егорушки, открывающего для себя действительность, удивляющегося ей и пока не осознающего весь трагизм русской жизни.

Вопросы для обсуждения

1. Согласны ли вы с утверждением, что слова *широкая, таинственная, живая* могут быть определены как ключевые слова, раскрывающие идеозначимую и композиционно-стержневую природу образа степи? Дайте развернутый ответ.
2. Найдите в тексте фонографические средства создания картины степной разнотравья, которая настраивает на восприятие «музыки степи». Охарактеризуйте эти средства. Какие виды подтекста они эксплицируют?
3. Докажите, что прав Н.Я. Берковский, утверждавший, что «Степь» - «огромное, порою оглушительное по своему великолепию празднество пяти чувств. Ворота их открыты настежь, и льются, перегоня друг друга, зрительные впечатления, описания запахов, звуков, земного зноя, речного холода».
4. Какое место в поэтической картине степи занимают фонообразы *ручья, реки, травы, ветра, грозы*? К мифологемам каких первостихий они восходят? Эксплицируются ли здесь библейские символы, символика фольклорной традиции и древнерусской литературы? Можно ли говорить о том, что фонообразы – средства экспликации *интертекстуального* подтекста?
5. Докажите, что средства *эмотивного* подтекста включены в общую систему подтекстовой координации смысловых отношений между миром природы и миром человека.
6. Разделяет ли мир природы и мир человека непроходимая черта? Или эти два мира проникают друг в друга? Докажите свою точку зрения, опираясь на фонозвуковые образы повести, наличие (отсутствие) звуковых образных параллелей.
7. Проанализируйте речь героев повести: о. Христофора, Мойсей Мойсеича, Соломона, Кузьмичова, Дымова, Васи, Кирюхи, Емельяна, Настасьи Петровны, купца Варламова. Что общего в фонике их речи? Какие подтекстовые смыслы эксплицируются при анализе общих черт их речи?

8. Согласны ли вы с тем, что Егорушка играет сугубо стилистическую роль «скрепы» между пейзажными зарисовками? Аргументируйте свою позицию, оперируя понятиями «смысловая структура текста», «поверхностные и глубинные смыслы», «подтекст», «виды подтекста», «средства формирования подтекста».
9. Какую роль в экспликации подтекстовых смыслов повести играет фоновый контекст – эпоха 80-х годов XIX века, которую позже историки назовут «эпохой безвременья»? Согласны ли вы с утверждением М.П.Громова в его биографической книге о А.П. Чехове: «Безвременье - не история, но скорее исторический пробел, заполненный элегическими сожалениями о прошлом и упованиями на будущее».
10. Сделайте выводы о поэтике подтекста повести «Степь», акцентируя внимание на роли фонографических средств экспликации подтекстовых смыслов.

§ 3. «Студент»

(Роль ритмомелодических средств в структурно-композиционной экспликации подтекстовых смыслов)

Рассказ был написан Чеховым в марте 1894 года в Ялте и через месяц напечатан в «Русских ведомостях» под названием «Вечером». И хотя при своем первом появлении он вызвал лишь единичные отклики, сразу был воспринят как дань жанру пасхального рассказа. Действительно, для осмысления мировоззренческой глубины этого произведения, которое сам Чехов любил больше всего, необходима отсылка к фоновым знаниям, играющим в филологическом толковании текста роль пресуппозиции.

Жанр пасхального рассказа на протяжении долгого времени в русской литературе был достаточно популярным. Пасхальные рассказы писали Н.С. Лесков, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, Ф.К. Сологуб, И.С. Шмелев. Среди произведений этого жанра есть признанные шедевры русской и мировой литературы: «Мужик Марей» Ф.М. Достоевского, «После бала» Л.Н. Толстого, «Легкое дыхание» И.А. Бунина. Поскольку пасхальный рассказ призван напомнить читателю евангельские истины, в качестве его

обязательных признаков выделяют приуроченность времени действия к пасхальному циклу праздников и «душеспасительное» содержание. Как правило, его сюжеты - духовное перерождение, восстановление человека, прощение во имя спасения души, воскрешение «мертвых душ».

Все это в рассказе А.П. Чехова есть. Но есть и то, что позволило уже современникам считать его поворотным пунктом, началом нового периода в творчестве писателя. Причина в перемене мирозерцания автора: Чехов попытался провести аналитическую проверку широких обобщений и принятых «норм» общественной и индивидуальной жизни, выработанных предшествовавшими поколениями.

«Студент» - не единственный у Чехова пасхальный рассказ. Ранее были написаны «Верба», «Вор» (1883), «Святою ночью» (1886), «На страстной неделе» (1887), «Письмо» (1887), «Казак» (1887). После «Студента» появился «Архиерей» (1902). Первый из пасхальных рассказов писателя откровенно назидателен. Но уже в «Воре» А.П. Чехов попытался отойти от жанрово-стилистических штампов, найти свой повествовательный тон, который впоследствии только усиливался. Поэтому рассказ «Студент» - это произведение, которое можно рассматривать как обогатившее жанр.

В «Студенте» воплотились идиостилевые черты зрелого Чехова: интерес к человеческой личности, ощущение драматизма жизни, бессобытийность, в которой внешний сюжет заменен внутренним (автора интересуют «подробности чувств» главного героя), композиционная стройность, открытый финал, повествование «в духе» и «в тоне» героя, преобладание несобственно-прямой речи, точно выверенная расстановка композиционно значимых слов, музыкальность фразы, тщательно подобранные, объединенные и согласованные друг с другом словесные образы – все то, что способствует экспликации подтекста.

Для художественного мира рассказа важно, что в нем практически отсутствует мотивировка происходящего, а сюжетное движение представляет собой ассоциативный поток сознания главного героя - студента Ивана Великопольского. Его

психологическое состояние реализуется в двух стержневых мотивах, заявленных в самом начале рассказа и пронизывающих эмоционально-смысловую ткань текста, - мотивах *тепла – холода* и *света - мрака*. Их сложное взаимодействие организует эмоционально-смысловое пространство текста, в котором осуществляется движение внутреннего, подтекстно реализованного – психологического сюжета.

При этом образ автора и образы героев – фигуры не равновеликие. Они обуславливают эмоционально-смысловую многозначность содержания текста, в том числе и его подтекстового среза: уровень героя дает возможность интерпретировать мир отдельного человеческого сознания; позиция автора раскрывается как намерение воздействовать на мир и преобразовывать его. «Голосовая партия» героя наделена неустойчивым ритмомелодическим рисунком, который меняется в зависимости от эмоционального состояния Ивана Великопольского. На протяжении рассказа происходит постепенный переход в его внутреннем состоянии – от безнадежности к надежде. «Голос» автора уравновешенно-спокоен, лирически-мудр и подтекстово придает всей тональности рассказа тонкий оттенок щемящей грусти.

«Студент» - это рассказ о том, как встрепенувшаяся, согретая *теплом* любви, понимания и прощения душа главного героя – Ивана Великопольского заставляет его не замечать *холода*, ощутить высокий смысл человеческой жизни, преодолеть растерянность и отчаяние. *Отсвет* костра, у которого грел руки апостол Петр, уверенность в непременном приходе весеннего утра накануне Пасхи после холодной и темной ночи прогоняют *мрачные* мысли и сомнения, даря веру в торжество *правды и красоты*.

Вопросы для обсуждения

1. Докажите, что нестройно звучащие, параллельно развивающиеся эмотивно-настраивающие мелодии первого абзаца рассказа (мажорная и минорная) эстетически значимы. Какой эмотивный подтекст они эксплицируют? Какую композиционную роль играют

эти средства эмотивного подтекста в пространстве художественного целого? Сравните результаты своего анализа абзаца с мыслью, высказанной М.М. Гиршманом: «С одной стороны, это последовательное развертывание, расширение ритмической амплитуды с вершиной в наиболее «светлом» и протяженном фразовом компоненте: «...и выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело». С другой стороны, этому противостоит все большее уменьшение ритмических единств в развертывании трех последних фраз, нагнетающих «ледяную» семантику, вплоть до последней фразы абзаца, самой короткой, с ударным обобщающим завершением: «Запахло зимой».

2. С помощью каких средств во втором абзаце меняется ритмомелодический рисунок текста? Важно ли, что его смена сопровождается сменой типа речи: вместо авторского повествования, представленного в первом абзаце, выступает несобственно-прямая речь героя? Дайте развернутый ответ. Как смена ритмомелодического рисунка включается в систему экспликации подтекста?
3. Опираясь на текст, докажите, что учащение ритма синтагм способствует нагнетению эмоционального напряжения. Вербализуйте психологическое состояние Ивана Великопольского, о котором читатель получает представление благодаря ритмомелодическим и пунктуационным средствам.
4. Проанализируйте ритмомелодические особенности заключительной фразы абзаца, фиксирующей конец ССЦ: «*И ему не хотелось домой*», используя следующие понятия: «провал звучности на конечном фонетическом слове фразы», «гармонический центр синтагмы», «интонация конца фразы», «снижение темпа речи», «снижение интенсивности звучания», «длительность паузы конца ССЦ».
5. Как фоноритмическими средствами эксплицируется в рассказе мифологема *пути*? Как это связано с системой подтекстовых смыслов рассказа?
6. Как ритмомелодический рисунок рассказа участвует в реализации эстетического потенциала системы слов-ключей рассказа *правда и красота*; слов-соклей *жутко, мрачно, тоска, тревога, горько, заплакала, счастье*?
7. Проанализируйте ритмомелодический рисунок речи автора и речи Ивана Великопольского. Можно ли сказать, что «голос» автора неизменно мягок и сдержан, а речевую партию героя характеризует

все возрастающая взволнованность? Какую структурно-композиционную роль играют эти две композиционно значимые эмоционально-смысловые линии?

8. Какими языковыми средствами, кроме ритмомелодических, создается суггестивное воздействие кульминационного эпизода - рассказа Ивана Великопольского о событиях, предшествовавших распятию Христа?
9. Какой (какие) из видов подтекста выступают в качестве доминирующего (доминирующих) в этом композиционном отрезке текста? Как это связано со смысловой структурой рассказа в целом?
10. Охарактеризуйте ритмомелодический рисунок посткульминационного пространства текста. Почему здесь по преимуществу представлены объемные синтаксические конструкции (ср. с началом рассказа)? В проекции на подтекстовую плоскость смысловой структуры рассказа прокомментируйте ритмосинтаксические особенности финального ССЦ.

Глава 2. Роль лексико-семантических средств в экспликации подтекста

§ 1. Лексическая структура художественного текста как поле формирования подтекстовых смыслов

Эстетика слова играет важную роль в формировании композиционно-смысловой целостности художественного текста. Мысль, явленная в слове, характер их взаимодействия в пространстве эстетического целого, степень вербализованности идеосмыслов носят ярко выраженный идиостилевой характер.

С изучения особенностей функционирования в художественном тексте лексико-семантических средств началась история лингвопоэтических исследований. Многие теоретические положения, касающиеся поэтического языка в целом, разрабатывались и апробировались в проекции на его лексический уровень и лишь потом – на остальные. Научные дискуссии в отношении эстетики слова определили векторы развития лингвопоэтики как самостоятельной филологической области знания.

Впервые о специфике языка художественного текста и особой эстетической нагруженности в нем лексических средств заговорил А.А. Потебня, рассматривая его как проявление творческого мышления автора и способ познания мира. По мысли исследователя, слово в художественном тексте двучленно: совпадая по своей внешней форме с общеязыковой лексической единицей, оно обращено не только к общенародному языку, но и к тому миру действительности, который творчески создается или воссоздается в художественном произведении. Именно А.А. Потебне принадлежат первые наблюдения над природой поэтического слова, над его органической включенностью в идейно-содержательное пространство текста как поле объективации словесного образа.

Две стихии, действующие в слове, – его внутренняя форма (чувственный образ или развитое из него понятие) и внешняя

форма (в которой этот образ объективируется) вызывают к действию аналогичные стихии и в тексте. Но разница между внешней формой слова и внешней формой текста, по мысли А.А. Потебни, заключается в том, что в последнем внешняя форма более проникнута мыслью.

Наблюдения исследователя над принципиальной близостью и творческим характером процессов, происходящих в поэтическом слове и в художественном тексте, послужили отправной точкой для дальнейшего научного освоения идейно-содержательного и композиционно-архитектонического пространства художественного текста. Они определили изучение роли слова в плоскости взаимодействия объективного и субъективного, статического и динамического, семантического и грамматического, эксплицитного и имплицитного, текстового и подтекстового, проявляющих эстетические свойства и диалогический характер художественного текста.

Принципиально важными для современной лингвопоэтики являются многие положения теории А.А. Потебни, касающиеся особенностей смысловой структуры художественного текста, взаимоотношений между автором, текстом и читателем, проблемой осознаваемого и неосознаваемого самим художником слова смыслового содержания его произведения. Так, А.А. Потебня не сводил смысл художественного текста к замыслу его создателя, был убежден, что читатель может лучше самого автора постигать идею его произведения, подчеркивал неисчерпаемость возможного содержания текста, но при этом непременно обусловленное «его внутренней формой».

Особое внимание лексической структуре художественного текста уделял основоположник лингвопоэтики как самостоятельной области филологического знания Л.В. Щерба. Ему принадлежат не только постановка проблемы лингвопоэтического подхода к языку художественного текста, но и обоснование актуальности, перспектив, разработка методов такого подхода, а также блестящие образцы лингвопоэтического толкования произведений.

Л.В. Щерба акцентировал внимание на теоретической значимости исследования «тончайших смысловых нюансов» слова

в художественном тексте, на необходимости привития культуры внимательного – «медленного» чтения произведений всем, кто изучает русский язык и литературу.

Признавая объективные трудности в толковании текста, обусловленные природой художественного слова, Л.В. Щерба справедливо указывал на то, что такая работа требует от воспринимающего текст хорошего литературного образования, тонкого вкуса, языкового чутья, кропотливого труда.

При этом исследователь призывал опираться на объективно существующее в тексте, выводимое из него. Это придает некоторую категоричность его суждениям относительно свободы читателя, лишенного права на собственную интерпретацию. Так, анализируя стихотворение А.С. Пушкина «Воспоминания», Л.В. Щерба писал, что в исключительных случаях замысел автора может состоять в предоставлении некоторой свободы чтения и толкования читателю. Но добавлял, что на самом деле абсолютной уверенности в этом смысле у него нет и он каждый раз колеблется, все время меняет свое мнение и совершенствуется понимание.

Так Л.В. Щерба предугадал современные разночтения в вопросе о глубине прочтения произведения, о возможности разных подходов к пониманию смысла слова и текста, о роли личности воспринимающего, его фоновых знаниях, о процессуальности самого хода толкования, о сочетании рационального и иррационального, осознаваемого и неосознаваемого, вербализованного и невербализованного в формировании подтекстовых смыслов. Его мысль о том, что «систематической работы в этой области хватит на целые поколения филологов», являет собой пример научного предвидения.

Большой вклад в исследование природы эстетического в слове был сделан учеными, входившими в ОПОЯЗ и Московский лингвистический кружок, в работах которых много внимания уделялось постижению феномена поэтического языка как «особого модуса языковой действительности», его эстетической стороне, художественному тексту как смысловому целому (см.

работы В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, С.И. Бернштейна, О.М. Брик и др.).

Эти идеи позже, преимущественно через Р.О. Якобсона и Н.С. Трубецкого, были восприняты и развивались членами Пражского лингвистического кружка, которые рассматривали основную функцию поэтического языка как «максимальную актуализацию языкового высказывания», его единственный постоянный признак, не отменяющий, однако, его коммуникативной функции.

Р.О. Якобсон подчеркивал, что эта функция связана с процессом вербализации авторской мысли, проявляется в направленности на сообщение как таковое. Эта функция – вторичная, надстроечная, она трансформирует другие функции, в этом ее уникальность, этим объясняются изменения в языковых единицах, приобретающих качества пластичных элементов художественного целого, системный характер их взаимодействия в новой языковой реальности – «вторичной моделирующей системе» (по Ю.М. Лотману).

Преобразование практического языка в язык поэтический – процесс сложный и противоречивый, понимаемый неоднозначно – как его «деформация» или «трансформация». Р.О. Якобсон рассматривал законы стиха как «организованное насилие над языком», Н.С. Трубецкой активно возражал против этого тезиса, образно говоря о том, что «терпение языка все-таки не безгранично».

Э. Сепир выдвинул другой тезис – о насилии языка над творческим процессом, когда художник интуитивно подчиняется неизбежной тирании материала.

Противоположные точки зрения высветили диалектику взаимоотношений художника слова и языка – диалектику объективного и субъективного, общего и частного, типического и индивидуального, осознанного и неосознанного, положив начало новым дискуссиям – теперь уже в вопросе о том, как должна строиться теория поэтического языка.

По мнению В.М. Жирмунского, в ее основе может лежать уровневая концепция языка, аналогичная уровневому строению практического языка. Основным компонентом этой системы

является слово. Развивая идею В.М. Жирмунского, В.П. Григорьев указывал, что поэтика слова предполагает постановку таких тем, как «поэтика предложения» (или «поэтика синтаксиса»), «поэтика фонемы» и т. д.

Подход В.М. Жирмунского дает возможность детального анализа эстетических возможностей языковых единиц разного уровня при доминирующей роли лексического среза, а также качественных изменений, способов их реализации как элементов «вторичной моделирующей системы».

Подход В.В. Виноградова иной. Он предусматривает рассмотрение эстетического потенциала языковых единиц в процессе их взаимодействия друг с другом, со всей художественной системой текста на языковом и надязыковом уровнях как едином эстетическом пространстве. Метод В.М. Жирмунского – анализ, метод В.В. Виноградова – синтез. Они не противоречат друг другу, а находятся в отношениях взаимодополнения.

Поскольку при изучении эстетических функций языка в центре внимания неизбежно оказывается художественный текст, принципиальное значение имела инициированная в свое время Л.В. Щербой дискуссия об «общей образности» и «упаковочном материале». Ее суть сводилась к вопросу о том, все ли слова как основные единицы поэтического языка в художественном тексте эстетически значимы. М.Б. Храпченко, А.М. Пешковский, Б.А. Ларин, Ю.М. Лотман, Ю.С. Сорокин, Л.С. Ковтун, М.Б. Борисова, Л.И. Донецких и целый ряд других исследователей считают, что все слова в подлинно художественном тексте «эстетически значимы», несут обычно ту или иную «образную функцию», не могут быть выброшены из текста или заменены другими без изменения смысла целого. Л.В. Щерба, В.А. Энгельгардт, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Ю.С. Степанов, Ю.С. Язикова и многие другие допускают, что в тексте часть знаменательных слов стоит на пути «семантического выветривания».

Эта дискуссия, так и не завершенная, сегодня потеряла свою остроту: большинство современных исследователей склоняется к мысли о том, что слово может иметь разную степень эстетической композиционно-смысловой значимости, которая

обусловлена не только его системными языковыми свойствами, способностью к семантическому и структурному варьированию, сочетаемостной валентностью, но и особенностями его эстетического освоения писателем, творческим мышлением художника, желанием использовать разную степень вербализации идеозначимого содержания.

Концепция Г.О. Винокура о существовании внутренней формы слова в поэтическом языке способствовала осмыслению гармонического единства формы и содержания художественного текста. Он писал, что «более широкое» или «более далекое» содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы и пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Это значит, что формой здесь служит содержание.

Подход к поэтическому слову как многомерному явлению открывает его эстетические потенции, обусловленные способностью к семантическим сдвигам и накоплению смысла в процессе функционирования в пространстве художественного целого.

Взгляд Г.О. Винокура на смысловые отношения слова и текста послужил одной из отправных точек для дальнейших исследований в области лингвопоэтики и тех лингвистических дисциплин, в поле зрения которых так или иначе оказывается художественный текст: лингвистической семантики, лингвистики текста, стилистики декодирования, коммуникативных аспектов синтаксиса, функциональной стилистики и целого ряда других направлений филологического знания.

Исследованию проблемы эстетического в поэтическом слове посвящены работы Б.А. Ларина и его учеников – В.П. Григорьева, Л.С. Ковтун, Л.Г. Хижняк, Г.А. Лилич, М.Б. Борисовой, Ю.С. Язиковой, Л.И. Донецких, Д.М. Поцепни, Л.Г. Яцкевич, Л.Н. Чурилиной и целого ряда других лингвистов.

Изучение эстетических потенций слова потребовало терминологического сопровождения. Но отсутствие одноплановости в понимании их природы привело к понятийной неупорядоченности. Так, в качестве синонимов используются термины «индивидуальное употребление» (Н.В. Черемисина),

«окказиональное употребление (Э. Ханпир), «контекстуальное (ситуативное) употребление» (И.С. Куликова), «индивидуально-авторское значение» (С.Ш. Чагдуров), «эстетическая значимость» (О.В. Загоровская), «эстетическое значение» (Л.И. Донецких) и др.

Вслед за Л.И. Донецких, мы пользуемся термином «эстетическое значение» и понимаем под ним художественно-опосредованный тип значения, соотносимый с номинативно-производным, переносным (метафорическим и метонимическим) и традиционным символическим значениями, характеризующийся нарушениями привычных лексических связей слова, вызывающих актуализацию его эмоционально-экспрессивных возможностей, «приращениями смысла» и реализующий свои эстетические качества в воспроизводящем контексте.

У слова, обладающего «эстетическим значением», изменяются семантические параметры: оно характеризуется смысловой и эмоционально-экспрессивной многоплановостью, незавершенностью, открытостью, что делает слово не механической суммой смыслов, а качественно новой эмоционально-смысловой единицей.

Эстетические качества слова заложены в нем изначально. Единичное и общее, диалектика их взаимоотношений, которая выражается во взаимном движении, изменении, превращении, лежат в основе динамически развертывающейся смысловой структуры слова, ведущей к его текстовой и подтекстовой реализации.

Но при этом слово не является непосредственным носителем текстовых и подтекстовых смыслов, а выполняет роль вербального стимула для их формирования, обрастая неповторимым образно-ассоциативным полем. Возникающие ассоциации, по свидетельству Ш. Балли, могут быть «близкими и далекими», продуцируя реализацию эстетических возможностей слова в разных видах контекста – лингвистическом (в условиях лексико-грамматических условий функционирования слова) и идейно-художественном (с опорой на художественный текст как содержательно-смысловую и структурно-композиционную целостность).

И в том, и в другом случае слово проявляет себя как эстетическая единица, компонент авторской языковой картины мира, являющий читателю сложность, глубину, неповторимость художественной мысли.

Современные научные изыскания в области лексического уровня художественного текста спроецированы на особенности структурно-композиционного расположения входящих в него лексических единиц, способов реализации эстетических возможностей слова, ведущих к формированию подтекстового уровня произведения.

Эти средства могут соприступствовать в пределах лингвистического контекста или чередоваться друг с другом в синтагматической плоскости развертывания целого текста, сгущая и разряжая его эстетическое пространство, наделяя более емким подтекстовым смыслом отдельные фрагменты – те из них, которые образуют тесные ассоциативно-смысловые связи с текстом как эстетическим целым. В этот процесс включены все компоненты художественного целого, начиная с заголовка, который функционирует как стимул *перспективного* – предполагаемого подтекста и заканчивая финалом, в котором наслаившиеся эстетические смыслы иррадируют *ретроспективный* подтекст. Так рождается композиционная урегулированность и уравновешенность, сгармонизированная структура художественного целого, при лингвоэстетическом толковании которого используется челночный метод: *слово – образ – идея и идея – образ – слово*.

В иерархии языковых уровней как репрезентантов подтекстового слоя семантической структуры художественного текста лексическая структура играет определяющую роль. Толчком к интеграции слова в текст служат семантические возможности лексемы, значение которой из общезыкового в художественном тексте превращается в индивидуальное, потенциально образное.

Эстетические свойства слова зависят от многих лингвистических и экстралингвистических факторов: от его способности обогащать свою смысловую структуру, приобретать эмоционально-оценочные компоненты значения, занимать

«сильные позиции» в тексте, эксплицировать разные «голоса» в полифонии художественного текста и т. д. Эти эстетические свойства слова, опосредованные интенцией автора, определяют характер системных отношений между компонентами лексической структуры художественного текста, которые по-разному проявляют себя в процессе экспликации подтекстовых смыслов.

Выявление системных связей между компонентами лексической структуры художественного текста приводит к установлению иерархии входящих в нее единиц: *эстетически значимое слово – тематическое слово – ключевое слово – идеослово – словообраз*.

Эстетически значимые слова – компоненты лексической структуры художественного текста, которые характеризуется приращениями смысла благодаря системным отношениям внутри эстетического целого. Такие слова характеризуются смысловой и эмоционально-экспрессивной многоплановостью, открытостью, что делает их не механической суммой смыслов, а качественно новыми эмоционально-смысловыми единицами текста.

Сегодня большинство исследователей склоняется к мысли о том, что все слова в подлинно художественном тексте «эстетически значимы», выполняют «образную функцию», не могут быть выброшены из текста или заменены другими без изменения смысла целого.

Уже на этой ступени лексической структуры текста не возникает полной тождественности смыслов, актуализируемых автором и читателем, что по мере развертывания текста становится материальной базой для формирования его выводных скрытых смыслов – подтекста.

Тематические слова – компоненты лексической структуры художественного текста, вербальные экспликанты его мотивно-тематической системы, в семантике которых в обобщенном виде репрезентированы предмет изображения и ценностная установка автора.

Ключевые слова – компоненты лексической структуры художественного текста, аккумуляторы его эмоционально-смыслового содержания, обладающие большой семантической

емкостью и коннотативной значимостью и проявляющие свои эстетические свойства через композиционную расстановку в тексте.

Каждый художественный текст обладает своей неповторимой системой ключевых слов, в которую входят слова-ключи и слова-соключи.

Слова-ключи – опорные композиционно-смысловые лексические единицы текста, представляющие собой динамически пульсирующие центры смыслового обобщения и репрезентированные в наиболее значимых сюжетно-композиционных фрагментах текста.

Слова-соключи – компоненты лексической структуры художественного текста, фокусирующие его эмоционально-оценочное содержание. Слова-соключи репрезентированы в лингвистическом контексте употребления слов-ключей, функционально направлены на обогащение их смысловой структуры эмоционально-оценочными компонентами значения.

Идеослова – компоненты лексической структуры художественного текста, вербальные экспликанты главной авторской мысли. Системные связи идеослов обуславливают структурно-смысловую целостность художественного текста.

Словообразы – компоненты лексической структуры художественного текста, стимулы формирования подтекстового уровня его семантической структуры, обладающие обобщенной смысловой и композиционной значимостью и устанавливающие ассоциативно-смысловые переключки текстуального и интертекстуального, лингвистического и экстралингвистического характера.

Без системы тематических, ключевых и идеослов невозможно эстетическое функционирование словообразов: тематические слова определяют смысловые границы предмета изображения; ключевые слова через расстановку в синтагматической композиционной плоскости текста векторно направляют мысль читателя; идеослова являются содержательно емким идентификатором интенции автора. Вся лексическая структура текста приводит к аккумуляции в словообразax смысловой и эмоционально-оценочной энергии подтекстового

плана, которая реализуется в масштабе текста и даже выходя за его пределы.

Способность словообраза быть экспликатором подтекстовых смыслов заложена в его семантической структуре, создающей вокруг себя, по мысли Б.А. Ларина, «смысловое эхо», актуализируемое в сознании воспринимающего текст поле близких и далеких ассоциаций. В иерархии лексической структуры художественного текста словообразы проявляют себя как единицы высшей степени смыслового обобщения, обладающие наибольшим зарядом индивидуально-авторских значений. В процессе извлечения подтекста это наделяет их особой функциональной значимостью.

В полифоническом пространстве художественного текста слово включено в систему языковых средств литературной коммуникации, основными формами которой традиционно считаются: персонаж – персонаж и автор – читатель. Первый из них представляет собой изображенный (виртуальный) диалог, второй – реальную коммуникацию, хотя ответное понимание носит замедленный характер и нередко хронологически отдалено.

Персонажная речевая сфера – это речевые партии героев, репрезентирующие каждого из них как виртуальную языковую личность во всем объеме ее характеристик – лексикона, тезауруса и т. д.

Область диалогических отношений между автором и читателем – сфера проявления особенностей языковой личности каждого из участников этой литературной коммуникации, опосредованная жанром, сюжетно-композиционным, идейно-образным решением текста, особенностями идиостиля художника слова. Его творчество находится в определенной пространственно-временной системе координат, является частью той или иной культуры, поэтому степень успешности коммуникации между автором и читателем обусловлена культурологической, литературной, языковой компетенцией каждого из них, их фоновыми знаниями, степенью мотивированности обращения к тексту со стороны читателя, его умением увидеть системные связи между разнофункциональными компонентами лексической структуры текста, объединяющими

текстовое и подтекстовое смысловое пространство в единое эстетическое целое.

Однако изображенная коммуникация не исчерпывается диалогом между персонажами, а включает в себя взаимодействие персонажной и неперсонажной речевых сфер, по Л.Н. Чурилиной, «одноуровневых текстовых подсистем», находящихся в отношениях взаимного дополнения. Неперсонажная субъектная сфера – это речевая партия повествователя (рассказчика), который выполняет «посреднические» (связывающие читателя с миром персонажей) функции.

И изображенная, и реальная коммуникации представляют собой сложные конструкторы. Исследование их как взаимодействующих компонентов полифонического пространства художественного текста дает возможность приблизиться к пониманию средств экспликации не только его открытых, но и скрытых выводных смыслов – подтекста.

Эстетические возможности слова делают его важным средством формирования разных видов подтекста. Слово – языковая форма экспликации *непосредственно* и *опосредованно вербализованного* подтекста. В опоре на лексическую структуру текста, особенности смысловой сферы и композиционной расстановки в тексте тематических, ключевых, идеослов и словообразов держится *содержательно-смысловой* и *эмотивный*, *перспективный* и *ретроспективный*, *локальный*, *текстовый* и *интертекстуальный*, *осознаваемый* и *неосознаваемый* виды подтекста. Каждое эстетически значимое слово обладает зарядом суггестивной энергии, включаясь в процесс формирования подтекстовых смыслов.

§ 2. «Дама с собачкой»

(Лексическая структура текста в его синтагматической композиционной плоскости и в экспликации подтекста)

«Дама с собачкой» (1899) написана А.П. Чеховым после почти годового творческого молчания. Рассказ создавался в дни усиливающейся близости между писателем и О.Л. Книппер.

Описания крымских пейзажей и отдельных мест Ялты сделаны под непосредственным впечатлением. А.П. Чехов много путешествовал по окрестностям Ялты. Описывая поездку Гурова и Анны Сергеевны в Ореанду, где они «сидели на скамье недалеко от церкви», Чехов упоминает реально существовавшие скамью и церковь. Эта церковь Покрова Пресвятой Богородицы сохранилась до наших дней.

В ялтинском городском саду был первоклассный ресторан, в котором обедал Гуров. Французская кондитерская Ю.И. Верне, сидя в которой Гуров впервые увидел «даму с собачкой», действительно, находилась на Набережной.

Анна Сергеевна купила духи в японском магазине. В Ялте, на Набережной, в самом деле в 1899 г. было два магазина японских изделий.

В описании театра города С. исследователи обнаруживают впечатления А.П. Чехова от ялтинского и таганрогского театров.

Нашел отражение в рассказе и любимый А.П. Чеховым «Славянский базар». Писатель часто останавливался в этой гостинице и упоминает о ней и в повести «Три года», и в «Чайке».

«Дама с собачкой» - один из тех рассказов, возвращаясь к которым вдумчивый читатель неизменно открывает для себя новые горизонты чеховского художественного мира. И это закономерно, потому что Чехов, опасаясь утраты изображения действительности как нерушимого единства, в своей поздней прозе намеренно отказывался от скрупулезного изображения подробностей. Это вело к неизменной лаконичности жанровой формы и – как следствие – к смысловой емкости и эмоциональной напряженности художественного слова. «Вполне рассчитывая на читателя», А.П. Чехов давал ему возможность и право понимать и чувствовать так, как тот сам готов понимать и чувствовать, т. е. извлекать из художественного текста личностный смысл.

В сюжете рассказа воедино сплетены два мотива. Первый – мотив духовного возрождения человека, торжества человечности, освобождения его силой любви из плена пошлости. И Анна Сергеевна, и Гуров духовно преображаются под влиянием охватившего их большого человеческого чувства. Ни в одном из предыдущих произведений писателя возрождающая сила любви

не выступала столь торжественно, убедительно и трепетно. Любовь предстает здесь не только как великое таинство, совершающееся между мужчиной и женщиной, но и как мера духовности. В любовном сюжете художника привлекает, главным образом, не возникновение страсти и ее развитие, а пробуждение человека к новому взгляду на смысл собственной жизни, на мир, на людей.

Второй сюжетный мотив – ощущение невыносимой, тюремной тесноты пошлого, бескрылого мира, который безжалостно подавляет человека, его свободу, волю, его живое влечение к настоящему, истинному счастью. В этом мире властвуют посредственность и безликость, в нем о других судят по себе или вовсе не интересуются ими, заменяя живое человеческое общение ритуалом благообразного приличия.

Особую эстетическую значимость в рассказе приобретает лексическая структура текста: тематические, ключевые, идеослова и словообразы. Они служат своеобразным «ключом» к раскрытию общего поэтического замысла. Их эстетическое функционирование: обогащение смысловой структуры, композиционная расстановка, высокая ассоциативно-смысловая валентность - играет роль фундамента для выстраивания смысловой структуры текста. Они - смысловые и эмоциональные призмы, через которые просматриваются разные виды подтекста.

Вопросы для обсуждения

1. Как мотивы, лежащие в основе сюжета рассказа, репрезентированы на лексико-семантическом уровне текста?
2. Поразмышляйте над лексической структурой рассказа. Какие слова могут претендовать на статус тематических, ключевых, идеослов и словообразов? Почему?
3. Средствами формирования каких видов подтекста выступают тематические слова, идеослова, ключевые слова и словообразы? Докажите.
4. Какую роль в лексической структуре текста играют слова *явная* и *тайная* (жизнь)? Что делает их фокусами идейно-художественного содержания и экспликаторами подтекста?

5. Каков механизм расширения поля эстетического воздействия слов-ключей от лингвистического до идейно-художественного контекста? Укажите средства формирования смысловой сферы ключевых слов в лингвистическом и идейно-художественном контекстах.
6. Выделите и прокомментируйте систему слов-соключей, эксплицирующих содержательно-логический и эмотивный подтексты. Каковы способы их эстетической репрезентации?
7. Согласны ли вы с тем, что слова *оболочка*, *лакей*, *забор*, *серый* могут восприниматься в качестве словообразов? Почему? Как они участвуют в экспликации подтекстовых смыслов? Одинаковы ли способы реализации этой функции у каждого из этих слов?
8. Охарактеризуйте смысловые взаимоотношения между заглавием рассказа и его текстом. Почему их можно определить как поле эмоционально-смыслового сгущения? Охарактеризуйте иные способы номинации главной героини и их роль в сюжетно-композиционном и подтекстовом пространстве текста.
9. Как соотносятся лексико-семантический и сюжетно-композиционный уровни текста? Какие виды подтекста эксплицируют ключевые слова, репрезентированные в кульминационном эпизоде рассказа – встрече Анны Сергеевны и Гурова в театре?
10. Как лексико-семантическая структура текста через экспликацию подтекстовых смыслов проецируется в жанровое своеобразие рассказа? Можно ли говорить о двунаправленности связей между ними?

§ 3. Фильм Иосифа Хейфица «Дама с собачкой» (Экранизация литературного произведения и проблема подтекста)

Иосиф Ефимович Хейфиц (1905—1995) - советский кинорежиссёр, лауреат двух Сталинских премий (1941, 1946), народный артист СССР (1964), Герой Социалистического Труда (1975). Его фильмы «Депутат Балтики» (1937) и «Член правительства» (1939) (в главной роли В.П. Марецкая) стали классикой советского кино.

И. Хейфиц экранизировал русскую классику - А.П. Чехова («Дама с собачкой», «Плохой хороший человек» - по повести

«Дуэль»), И.С. Тургенева («Ася»), А.И. Куприна («Шурочка» - по повести «Поединок»).

В фильмах И. Хейфица ярко, порой с совершенно неожиданных сторон, раскрылись актёрские индивидуальности таких незаурядных артистов, как И.С. Саввина, А.В. Баталов, А.Д. Папанов, О.И. Даль, В.С. Высоцкий, Л.В. Максакова, А.Н. Роговцева, Е.А. Коренева, С.Ю. Садальский.

Фильм «Дама с собачкой» был снят на киностудии «Ленфильм» в 1960 году. В съёмочную группу вошли: Иосиф Хейфиц (автор сценария и режиссер), Андрей Москвин и Дмитрий Месхиев (операторы), Белла Маневич и Исаак Каплан (художники), Надежда Симонян (композитор) и др.

В фильме снялись Ия Саввина (Анна Сергеевна) и Алексей Баталов (Гуров). В эпизодических ролях снялись: Нина Алисова (жена Гурова), Дмитрий Зебров (Фролов, муж Анны Сергеевны), Пантелеймон Крымов (Алексей Степанович), Юрий Медведев (чиновник, партнер по карточным играм Докторского клуба), Владимир Эренберг (приятель Гурова), Георгий Куровский (певец, гость Гуровых), Светлана Мазовецкая (дочь губернатора Саратова), Александр Орлов (артист с гитарой) и др.

Фильм получил целый ряд призов и наград: Специальную премию за гуманизм и Специальную премию Ие Саввиной на XIII МКФ в Каннах, Франция (1960); «Лучший иностранный фильм», показанный в Лондоне в 1962 г. и «Лучший иностранный фильм на экранах Швеции» в 1962 году. Режиссёр Иосиф Хейфиц удостоен Почетного диплома на МКФ лучших фильмов в Лондоне (1960).

Вопросы для обсуждения

1. Какие средства создания подтекста оказалось возможным сохранить в фильме, а какие нет? Как это повлияло на смысловую глубину экранизации?
2. Использовал ли режиссер систему ключевых слов рассказа? Как это повлияло на концепцию фильма?
3. Какие из средств создания подтекста, характерные для кино, привлекли ваше внимание (противопоставление на уровне

визуальных знаков, музыка, наложение текста на движущееся изображение, особое колористическое решение, закадровый комментарий, закадровый диалог, особые приемы работы с камерой и др.)?

4. Сравните речевые партии героев (прямая, несобственно-прямая, внутренняя речь) и структуру диалогов в рассказе и в фильме. Какие изменения были внесены сценаристом? Как они повлияли на обрисовку образов главных героев и реализацию идейного содержания рассказа?
5. Назовите сцены фильма, которых не было в рассказе. В чем, по вашему, заключается их художественное значение и как они повлияли на реализацию смысловой структуры произведения?
6. Почему, на ваш взгляд, И. Хейфиц в своем фильме использовал прием ономастической конкретности, отказавшись от минус-приема А.П. Чехова? Как это изменило смысловые акценты произведения?
7. Как обыграно в фильме важное для текста рассказа сравнение Анны Сергеевны с цветком?
8. Сравните описание моря в рассказе и то, каким предстает море в фильме. Существенны ли отличия в его изображении? Какую роль в рассказе и в фильме играет образ моря? Заметили ли вы, что ракурс, с которого снято море, напоминает картину И.К. Айвазовского и И.Е. Репина «Прощание Пушкина с морем» (1887)? Какое *интертекстуальное* значение имеет отсылка к этой известной картине?
9. Сохранен ли в экранизации принцип открытого финала, характерный для чеховских произведений? Обоснуйте свою точку зрения.
10. На примере фильма И. Хейфица докажите, что подтекст - это всегда: 1) выводные смыслы; 2) скрытые смыслы; 3) личностные смыслы; 4) смыслы, возникающие при восприятии произведения искусства как эстетического целого.

§ 4. «Архиерей»

(Подтекстовые потенции лексической структуры текста в его парадигматической структурно-композиционной плоскости)

Заметки в записной книжке Чехова, использованные в тексте рассказа «Архиерей», появились задолго до того, как окончательно сформировался его замысел. Первая из таких

заметок датируется 1892 годом, когда Чехов поселился в Мелихове: «У дьяконского сына собака называлась Синтаксис».

С.Н. Щукин приводит в своих воспоминаниях эпизод, который, как он считает, послужил Чехову толчком для начала обдумывания рассказа и работы над ним: «Как-то, еще когда жил на даче Иловойской, А<нтон> П<авлови>ч вернулся из города очень оживленный. Случайно он увидел у фотографа карточку таврического епископа Михаила. Карточка произвела на него впечатление, он купил ее и теперь дома опять рассматривал и показывал ее <...> Преосвященный Михаил был еще не старый, но жестоко страдавший от чахотки человек. На карточке он был снят вместе со старушкой матерью <...> Лицо его очень умное, одухотворенное, изможденное и с печальным, страдальческим выражением. Он приник головой к старушке, ее лицо было тоже чрезвычайно своей тяжелой скорбью. Впечатление от карточки было сильное, глядя на них — мать и сына, — чувствуешь, как тяжело бывает человеческое горе, и хочется плакать <...> А<нтон> П<авлови>ч расспрашивал о преосвященном Михаиле, потом я ему послал книжку преосвященного «Над евангелием...».

Рассказ «Архиерей» (1902) принято считать одним из вершин А.П. Чехова-прозаика. В нем нашли отражение основные мотивы и идеи творчества писателя: поиск человеком смысла жизни и смерти, долгий и мучительный путь к обретению своей духовной сущности, забвение и бессмертие, разобщённость близких и трагедия одиночества, «дурная бесконечность» как следствие несовершенства человеческого общества и красота сущего, которой люди не замечают.

Этот рассказ стал для А.П. Чехова предпоследним: после него, в 1903 году, была написана «Невеста», по словам Н.М. Бицилли, «вещь, при всех своих достоинствах все-таки носящая на себе следы усталости, упадка сил, - ведь Чехов уже был близок к смерти». Именно в «Архиерее» А.П. Чехов осуществил то, что уже давно составляло цель его творческих стремлений: дать картину, «в которой (бы) все частности, как звезды на небе, слились в одно общее».

Эта картина дана в характерной для А.П. Чехова форме: рассказ практически бессюжетен. Фабула сведена к описанию

нескольких событий: главный герой – преосвященный Пётр – заболевает, постепенно теряет силы и интерес к жизни; к нему приезжает мать, которую он давно не видел; преосвященный умирает. Центр тяжести перенесён с описания событий на изменения во внутреннем состоянии главного героя.

Глубоко символично, что события, описанные в рассказе, приходятся на страстную неделю – великую седмицу, последнюю неделю великого поста, предшествующую Пасхе и посвящённую воспоминаниям о страданиях и крестной смерти Спасителя. Поэтому смысл того, что происходит в последние земные дни с преосвященным Петром, воспринимаются в проекции на самого Иисуса Христа.

В Петре нет страха смерти, он не думает о ней, к смерти он равнодушен, но неравнодушен к жизни, ему не хочется конца. Неравнодушен он и к тому, что следует за смертью. Эта психологическая ситуация, обусловленная мировоззренческим кризисом преосвященного Петра, не раз являлась предметом обсуждения в кругу исследователей творчества А.П. Чехова. Так, например, Е.И. Стрельцова характеризует эту ситуацию как один из примеров парадоксальности чеховского видения мира: «Он, воцерковлённый человек, будто абсолютно приближенный к Богу, не только не помышляет о подготовке к смерти, о достойном её приятии, о таинствах исповеди, причастия или соборования, но, лёжа три дня в постели, он перестаёт молиться. Близкий, кажется, Богу человек (род преосвященного «со времен принятия на Руси христианства, принадлежал к духовенству»), оказывается глубоко неверующим. Вот чеховский парадокс».

«Архиерей» во многом созвучен произведениям писателя конца 80-х — начала 90-х годов. Современные исследования рассказа показывают, что «Архиерей» является своеобразным завершением многих тем и мотивов предшествующего творчества Чехова.

Вопросы для обсуждения

1. Определите, какие лексические единицы текста могут претендовать на статус тематических, ключевых, идеослов и словообразов. Установите системные связи между ними.
2. Докажите, что полифоническое звучание текстового многоголосия сгармонизировано использованием тематических, ключевых и идеослов в разных речевых сферах, пересечение и наложение которых создает поле особого эстетического напряжения – сферу формирования словообразов.
3. Справедливо ли утверждение, что мотив мучительного поиска главным героем самого себя вербализован цепочкой тематических слов и словосочетаний: *архиерей – ваше преосвященство – владыка – преосвященнейший – владыко преосвященнейший – преосвященный – Петр – Павел – голубчик – сыночек – родной мой – деревенский священник – дьячок – простой монах – простой, обыкновенный человек?*
4. Какую роль, проецирующую эти тематические слова в подтекст, играют крайние звенья этой цепочки? Почему между ними расположено диалогическое поле эмоционально-смыслового напряжения текста?
5. В чьей речевой сфере реализованы разные способы номинации героя: *архиерей* и *простой, обыкновенный человек*? Почему в лингвистическом контексте его употребления возникают словообразы *поля* и *птицы*?
6. Почему в раскрытии подтекстовых смыслов, стимулируемых цепочкой тематических слов, особую роль играет речевая сфера матери преосвященного – Марии Тимофеевны? Как она называет своего сына? Дайте этимологическую справку относительно имен, которые она употребляет. Как эти имена включены в поэтику подтекста рассказа?
7. Какую смысловую нагрузку несут в рассказе словообразы *прошлое, детство, юность, дом, мать, отец, свет, настоящее, сон, человек*? В чьей речевой сфере они репрезентированы? Какие виды подтекста они формируют? Как эти виды подтекста образуют единое эмоционально-смысловое целое?
8. Как словообразы *весна, солнце, радостный звон колоколов, пение птиц* связаны с мотивом Пасхи? Какую подтекстовую мысль они несут? В чьей речевой сфере они употреблены? Как это влияет на

- подтекстовые смыслы рассказа? Какие виды подтекста они формируют? Каким образом?
9. Реализован ли в рассказе мотив будущего? Докажите. Почему это важно для смысловой структуры рассказа? Как это влияет на экспликацию подтекстового содержания?
 10. Согласны ли вы с утверждением, что сложная диалогическая структура текста позволила А.П. Чехову решить труднейшую художественную задачу – создать такую картину мира, которая не содержит открытых авторских оценок, но отражает обостренно-тонкое ощущение писателем жизни?

Глава 3. Роль грамматических средств в экспликации подтекстовых смыслов

§ 1. Грамматическое единство художественного текста как средство реализации его смыслового потенциала

Роль грамматики в реализации эстетической функции языка была отмечена исследователями уже в момент зарождения лингвопоэтики как науки и признавалась всеми последующими исследователями. Еще в 1925 году В.В. Виноградов, анализируя стихотворения А. Ахматовой, показал, что в поэтических текстах грамматика выступает полноправным средством выразительности и воплощает художественный смысл наряду с фонографическим, ритмическим и лексическим языковым уровнями. О «грамматике поэзии» писали Л.В. Щерба и Р.О. Якобсон, дав блестящие образцы лингвопоэтического толкования отдельных текстов через призму их грамматики. «Грамматика идиостиля» стала предметом монографического исследования В.П. Григорьева «Грамматика идиостиля: В. Хлебников», который и через 20 лет, при переиздании своей книги, отметил, что целостное представление об эстетике грамматики все еще носит характер проекта.

По мере накопления знаний о природе грамматики, ее смысловой нагруженности и связи с человеческим мышлением стало очевидно, что ее роль в реализации эстетической функции языка и репрезентации языковой картины мира художника слова трудно переоценить.

Сегодня не вызывает сомнения тот факт, что художественный текст нужно рассматривать не как комплекс отдельных грамматических единиц, пусть и сгармонизированный единым замыслом автора, но как грамматически организованное целое. В пространстве художественного целого средства грамматической системы языка не только формируют отдельные предикативные единицы, но и устанавливают многовекторные связи между ними, образуя единую грамматическую композицию. Именно ей принадлежит главная роль в воплощении, с одной

стороны, единства авторского замысла в его текстовой и подтекстовой репрезентации, и, с другой, целостности самой художественной действительности.

Для воплощения своего замысла автор не всегда осознанно отбирает и комбинирует лексико-грамматические средства. Но принципы их отбора и комбинации способствуют формированию эстетической целостности художественного текста. Они играют определяющую роль и в восприятии его смысловой структуры, включая подтекст, поскольку там, где начинается процесс эстетизации языковых средств, смысловая структура текста обретает уровневый характер и предстает как комплекс текстовых (поверхностных) и подтекстовых (глубинных) смыслов.

Текстовый смысловой уровень эксплицитен, вербализован, однолинеен, легко структурируется, опирается на языковые единицы в их общеязыковом значении и функционировании и поэтому обладает незначительными потенциями к вариативности в сознании воспринимающего текст. Эстетические смыслы поверхностного уровня текста могут изолированно извлекаться из текста, существенно не теряя при этом в своей художественной ценности.

Подтекстовый смысловой уровень имплицитен, опосредованно вербализован, реализуется во множестве разновекторных ассоциативно-смысловых связей, с трудом структурируется и опирается на способность языковых единиц к эстетизации, благодаря которой они обретают многозначность, ведущую к разному их восприятию и осмыслению со стороны воспринимающего текст. Поэтому существуют разные виды подтекста, которые существуют лишь во взаимодействии друг с другом и поочередное извлечение которых из текста возможно лишь на уровне его анализа, но не синтеза. В их формировании принимают участие средства всех языковых уровней, проявляющие способность к эстетизации.

В среде исследователей долгое время бытовало убеждение, что наибольшими эстетическими возможностями обладают лексико-семантические единицы. Но такие выводы делались «не на основе конкретных исследований, но именно из-за отсутствия работ по поэтике грамматики» (Я.И. Гин).

Убежденность в слабой способности грамматических средств к эстетизации была обусловлена неразработанностью методики их изучения и попытками применить к грамматике многократно и успешно апробированную методику лингвопоэтического анализа лексико-семантических средств. Но этому препятствовала сама языковая стихия, для которой характерна противопоставленность лексического и грамматического как «свободного» и «обязательного», «индивидуального» и «категориального». В лексико-семантической сфере авторская индивидуальность проявляется иначе, выпуклее, ярче и потому проще обнаруживается исследователем.

В сфере грамматики системные отношения гораздо в меньшей степени пластичны и подвержены изменениям, но крепче, весомее. Как показало время, применительно к грамматике художественного текста метод его лингвопоэтического толкования оказывается одним из самых продуктивных, поскольку его методологическую основу составляет положение о том, что эстетический факт – это не только и не столько случаи несовпадения с общелитературной нормой, сколько случаи включения языковых средств в художественное целое.

Трудно переоценить роль грамматики в формировании таких универсальных категорий смысловой структуры текста, как время, пространство и человек. Безусловно, в их текстовой и подтекстовой репрезентации активное участие принимают не только грамматические, но и лексико-семантические и композиционно-структурные средства. Но именно грамматика играет ключевую роль в процессе реконструкции читателем *авторского*, всегда лишь частично вербализованного концептуально-смыслового плана, поскольку именно процесс грамматикализации (термин Ю.Н. Караулова) художественного мира текста создает его целостность. Это происходит через систему грамматических форм и законов грамматической связи отдельных языковых единиц, через «грамматикализованную» ассоциативную реакцию, которая в паре со стимулом, репрезентированном в тексте, образует цельное сочетание («модель двух слов», по словам Н.И. Жинкина), которое, по Ю.Н.

Караулову, в своей цельности может выступать как грамматикализованный фрагмент более пространныго высказывания.

Значимость грамматики в смысловой структуре текста никак не принижает значимости лексико-семантических средств. Лексические и грамматические значения и формы в тексте находятся в отношениях взаимопроникновения. На это указывали Ф.И. Буслаев, А.А. Потебня, А.М. Пешковский, Г.О. Винокур.

Особое место в научном осмыслении эстетических возможностей грамматики занимает учение В.В. Виноградова, в котором сформулирована методологическая основа изучения грамматики художественного текста и даны образцы глубокого анализа грамматических форм и категорий в произведениях А.С. Пушкина, А.Н. Лескова, Ф.М. Достоевского, В.В. Маяковского, А.М. Горького и др.

При исследовании языка художественных произведений в целом и их грамматики в частности В.В. Виноградов особое внимание уделял «преобразующей личности» автора. В работе «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протопопа Аввакума» он отмечал, что лингвист должен решать вопрос о способах использования языка преобразующей личностью автора. И тогда в подборе слов и их организации можно обнаружить систему и сквозь нее увидеть пути эстетического оформления языкового материала.

Использование этой методологии открывает перед исследователями далеко идущие перспективы. Через призму «преобразующей личности» автора художественный текст предстает как лексико-грамматическое единство в двух плоскостях – синтагматической и парадигматической. В синтагматической плоскости он являет собой линейное единство, смену и чередование композиционно-синтаксических единиц. В парадигматической – поле реализации единых для автора принципов отбора и комбинации языковых средств, в динамике и непрерывности их объединения.

Исследование синтагматической плоскости текста имеет целью обнаружить и обосновать особенности разных типов и разных систем речи в художественном тексте, раскрыть их роль в

грамматической композиции текста и подтекста. Это аналитический подход.

При парадигматическом подходе необходима иная логика исследования – от единого смысла художественного текста – к семантике его компонентов и их объединений. Такой подход представляет собой реализацию синтезирующего метода исследования.

Сочетание анализа и синтеза открывает перед исследователем не только особенности реализации грамматических принципов построения отдельных языковых единиц в составе художественного текста, но и его грамматическое устройство как способ реализации единого авторского замысла. Такой подход позволил сегодня сформулировать концепцию грамматического единства художественного текста – его грамматического устройства, которое предстает в качестве способа реализации единого замысла автора, репрезентацией единой авторской интенции, которая, по законам искусства слова, всегда лишь частично вербализована.

«Единство, целостность как свойство текста определяет отбор и комбинацию языковых средств и возникает в результате их использования. При чтении текста единство принципов выбора и сочетания грамматических средств определяет и цельность его восприятия и понимания.

Специфика грамматического устройства художественного текста, в отличие от текстов другой стилевой принадлежности, заключается в том, что оно опирается на эстетические, ассоциативно-смысловые потенции языковых единиц и языковой системы в целом, задействованные автором для текстовой и подтекстовой репрезентации художественной действительности и своего отношения к ней.

Грамматическое единство художественного текста базируется на отборе и комбинировании словообразовательных, морфологических и синтаксических средств, которые проявляют себя одновременно и как компоненты текста, и как стимулы к формированию подтекстовых смыслов.

Смыслообразующие возможности *словообразовательных средств* в идиостиле художника слова исследовались многократно

и разносторонне. Причинами появления авторских новообразований занимались Г.О. Винокур, В.П. Григорьев др. Частотность использования разных способов словообразования и их значимость в идиостиле писателя изучали Л.В. Зубова, Е.А. Земская, В.Н. Телия, И.С. Улуханов и др. Стилистические возможности словообразовательных средств рассматривали В.В. Виноградов, В.В. Одинцов, Г.Я. Солганик, Р.А. Будагов, Н.Д. Арутюнова, Е.С. Кубрякова, Н.М. Шанский. Окказиональные явления становились предметом рассмотрения Н.Г. Бабенко, В.В. Лопатина и др.

Исследователи сходятся в том, что авторские окказионализмы, ложная этимология, полное или частичное восстановление внутренней формы слова, нанизывание морфем, разные виды морфемного повтора (анафорический, медиальный, эпифорический) обладают большим смыслообразующим потенциалом и потому активно используются художниками слова как способ реализации собственных творческих возможностей и средство выведения *читательского* восприятия из автоматизма. Это, безусловно, способствует и формированию смысловой глубины текста.

Проблема изучения авторских окказионализмов в рамках изучения смысловой структуры художественного текста является одной из центральных. Еще не получили исчерпывающего описания типы, способы и приемы создания окказионализмов в идиостиле разных художников слова, хотя этому вопросу сегодня уделяется первостепенное внимание, например, в работах Е.А. Земской. Среди наиболее распространенных и самых выразительных способов формирования окказионализмов ею выделены следующие: контаминация, слияние, образование по образцу, построение слов с вымышленными корнями, использование аффиксов в качестве базовых основ, каламбурные и паронимические игры со словом и т. д.

Различное отношение художников к слову и словотворчеству отражает особенности их мировоззрения, идейные установки, направление, в рамках которого они работают. Имеет значение жанровая специфика произведения, поскольку слово встраивается в разные виды контекстов в их

«узком и широком понимании»: фраза — текст — цикл произведений автора — его творчество в целом.

К сожалению, пока не стали предметом специального исследования эстетические возможности окказионализмов в художественных текстах А.П. Чехова.

Сегодняшний аспект изучения словообразовательных средств художественного текста продолжает вектор лингвопоэтических исследований и обогащает наше представление о законах взаимодействия эксплицитного и имплицитного смысла в поэтическом слове как реализации художественной мысли.

Итогом исследований последних десятилетий стали уже не вызывающие сегодня возражений положения о том, что словообразовательные средства в художественном тексте формируют его целостность и связность, выступают как особые конструкты, способные аккумулировать множество смыслов. Более того, словообразовательные средства способны фокусировать эстетическую энергию, поскольку вербализуют индивидуальную картину мира художника, эксплицируют особенности авторского мировосприятия, посредством словотворчества репрезентируют механизмы ментальных процессов автора — того, что не всегда вербализуется, а значит, в тексте присутствует имплицитно, подтекстово.

Авторское словотворчество рассматривается сегодня как самостоятельное смыслообразующее и стилеобразующее средство. Оно предстает не только как результат авторской обработки, но и как существенный компонент идиостиля, как результат творческого акта, обнаруживающего имплицитные механизмы и возможности самой языковой системы и ее творческого овладения художником слова.

Богатые ресурсы *морфологии* также реализуют свой эстетический потенциал в формировании смысловой системы и структурной целостности художественного текста. Организуя грамматическое единство текста, они проявляют свою функциональность, отражая антропоцентрическое начало грамматики.

Вопросам смыслового потенциала морфологических средств посвящен целый ряд исследований. Среди них фундаментальными признаны работы А.А. Потебни, А.М. Пешковского, Л.В. Щербы, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, Р.О. Яacobсона, А.Н. Гвоздева, Д.Э. Розенталя, И.Б. Голуб и др.

Уникальность смыслообразующих возможностей морфологических средств убедительно доказывается в работах А.В. Бондарко, И.А. Ионовой, Л.В. Зубовой, Я.И. Гина, Е.Н. Ремчуковой, Н.А. Николиной, Б.Ю. Нормана и др. Большинство из этих исследований так или иначе связано с проблемами «поэзии грамматики» – эстетическим зарядом морфологических ресурсов, проявляющемся в художественном тексте на эксплицитном и имплицитном уровнях его смысловой структуры.

При всем разнообразии ракурсов изучения морфологии художественной речи и языкового материала, к которому обращаются исследователи, большинство из них считает, что специфика реализации эстетических возможностей грамматики обусловлена самой ее природой.

Эстетизация грамматических категорий и лексико-грамматических разрядов в идиостиле художника слова может идти двумя путями: через использование окказиональных (и потенциальных) грамматических форм или через актуализацию внутренних ресурсов их узуса, которая в пространстве художественного текста способна выявлять многофункциональность грамматической семантики языковых единиц, в том числе и в ассоциативно-подтекстовом ракурсе. Оба пути обусловлены лингвокреативным мышлением автора, основаны на творческом импульсе, ведущем к усложнению смыслового и экспрессивного потенциала текста, к неоднозначности его восприятия и понимания.

Окказиональные грамматические формы, как правило, являют собой результат языковой игры, осознанного, намеренного «преодоления» автором узких рамок кодификации и узуса ради того, чтобы добиться определенного эстетического, интеллектуального и эмоционального эффекта. Несоответствие грамматических форм узусу выводит читательское восприятие из автоматизма, активизирует эмоциональную сферу, пробуждает

творческое мышление читателя, позволяя наслаждаться неожиданностью реализации языкового пласта текста и возникающей на этой основе яркой образностью.

Второй путь представляет собой иной тип словесного мышления, при котором, используя различные ассоциативные связи, человек довольствуется уже имеющимися звуковыми комплексами, реализуя тем самым ассоциативный потенциал языкового знака в области связи между формой и содержанием. Этот способ освоения грамматического богатства языка хотя и направлен на эстетическое освоение языковой стихии, но не всегда предстает как осознанный стилистический прием. Акцент сделан не на броскости грамматической формы, а на актуализации потенциалов грамматической семантики языковых единиц и их комбинаций. Такое лингвокреативное мышление автора позволяет творчески переосмысливать грамматические формы без нарушения «строгих» грамматических законов, превращая «упаковочный материал» (термин Л.В. Щербы) в эстетически значимый, продуцирующий широкий спектр ассоциативно-смысловых проекций.

Релизация такого типа авторского языкового мышления предполагает вдумчивого читателя, обладающего тонким языковым и художественным чутьем, широким лингвокультурологическим кругозором, умением ассоциативно мыслить и воспринимать языковую структуру художественного текста как единое образное и смысловое пространство. Оно есть «сложно построенный смысл» (Ю.М. Лотман).

Эта мысль исследователя нашла неоднократное подтверждение в процессе изучения эстетических возможностей морфологии на всех уровнях ее сложнейшей системы: частей речи, лексико-грамматических разрядов, морфологических категорий, грамматических значений и способов их выражения.

Прозаические тексты в той же степени, но иначе, чем поэтические, подчиняются законам эстетического. К факторам, способствующим актуализации эстетического потенциала слова как единицы морфологии, можно отнести следующие: частеречная принадлежность слова; включенность языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках

морфологической категории; отнесенность слова к определенному лексико-грамматическому разряду; грамматическая изменяемость/неизменяемость слова; отнесенность слова к определенному формальному классу слов; целостность слова; стилистические особенности слова или словоформы и т. д.

Можно спорить о наборе этих факторов и их количестве, но показателен тот факт, что наиболее продуктивными оказались два: включенность языковой единицы в грамматическую оппозицию в рамках морфологической категории (рода, падежа, числа и т. д.) и отнесенность слова к определенному лексико-грамматическому разряду (существительные собственные/нарицательные, отвлеченные/ конкретные, одушевленные/неодушевленные и т. д.). Это значит, что можно говорить как о разной способности языковых ресурсов к эстетизации, так и об определенных приоритетах, которые осознанно или неосознанно расставляют художники слова, осваивая языковую стихию и формируя собственные, всегда уникальные языковые картины мира.

Долгое время лингвистика анализировала особенности эстетического функционирования отдельных грамматических средств в художественном тексте и только сейчас вплотную подошла к осознанию его грамматического единства, в котором каждый компонент функционально значим и незаменим без потери смысловых обертонов и архитектурной стройности художественного целого. Именно единство принципов выбора и сочетания грамматических средств определяет целостность текста как эстетического феномена и способствует комплексности его восприятия и понимания.

Особенности грамматического устройства прозаического и поэтического текстов определяются их родовыми и жанровыми отличиями. В прозаическом тексте художественный мир и формы его языковой репрезентации связаны с сюжетом. Сюжетный текст, как правило, характеризуется многособытийностью. Отсюда разнообразие видо-временных форм глаголов, которые выполняют текстовые функции, волей автора организуя темпоральный объем текста. На это указывал еще В.В. Виноградов, выделив четыре основные функции видо-временных форм глагола, которые

являются инструментом композиционно-грамматического анализа текста. Эта идея далее была развита Г.А. Золотовой.

Мы разделяем убеждение исследователей, что грамматика времени должна рассматриваться не как сфера исключительно глагола, а как сфера предложения. Более того, она должна рассматриваться и как сфера сложного синтаксического целого, и как сфера текста в целом.

Необходимо помнить и о том, что важную роль играет семантика конкретной глагольной лексемы. Особое значение здесь приобретает противопоставление акциональных и неакциональных глаголов, т. е. грамматика коррелирует с лексико-семантической системой, подтверждая неразрывность их связей в пространстве текста.

Реализация текстовых функций видо-временных форм глагола обусловлена и их контекстуальным окружением: лексическими и грамматическими временными конкретизаторами, формами предикатов в узком и широком лингвистическом контексте.

Видо-временные формы глагола, комбинируясь в тексте, не только преодолевают раздробленность его мотивной структуры и полифоническую палитру, не только формируют его повествовательный ритм, но выполняют и суггестивную функцию.

Эстетический потенциал грамматических средств в прозе А.П. Чехова никогда не был предметом монографического изучения, хотя тонкие и глубокие наблюдения неоднократно делались, в том числе и литературоведами (А.Г. Горнфельдом, А.Б. Дерманом, А.П. Чудаковым, В.И. Тюпой и др.).

Все более очевидной для исследователей становится важность выявления принципов *синтаксической организации* художественного текста и характера использования эстетических ресурсов этого языкового уровня.

Новаторским было введение в работах Вяч.Вс. Иванова и М.Л. Гаспарова представления о ритмико-синтаксических клише как воплощении интенции отрезка речи, заключенного в пределы стиховой синтагмы, обрести коммуникативную самодостаточность. М.Л. Гаспарову принадлежит открытие «золотого века» русской поэзии как периода кристаллизации

такого синтаксического строя стиха, когда большинство строк представляет собой целую предикативную единицу, или подлежащую (сказуемую) часть, или распространенный второстепенный член. Такой угол зрения позволил М.Л. Гаспарову дать тонкие и глубокие образцы лингвопоэтического толкования стихотворений В. Жуковского, А. Пушкина, Н. Некрасова, А. Фета, А. Блока, В. Маяковского, О. Мандельштама.

Знаковой для исследований синтаксиса художественной речи явилась книга И.И. Ковтуновой «Поэтический синтаксис», в которой убедительно доказывается, что в поэтическом синтаксисе можно увидеть более регулярную, чем в лексике, и более строго очерченную систему средств выражения.

В кругу исследователей поэтического языка все более укрепляется мысль о том, что в нем, в отличие от жестко закреплённой последовательности уровней языка, в реализации смысловой структуры художественного текста ведущее положение может занимать любой языковой уровень. Это даёт возможность осмыслить высказанную ещё Ю.Н.Тыняновым идею о доминантах идиостиля и приступить к решению вопроса о типологии идиостилей на основе языковых доминант, играющих определяющую роль в формировании идеозначимых смыслов, выраженных текстовыми и подтекстовыми средствами. Было установлено, что синтаксическая доминанта характерна для идиостилей таких поэтов, как В. Маяковский, И. Анненский, М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак, И. Бродский.

Синтаксис прозаического текста труднее поддается исследованию. По образному определению О.Г. Ревзиной, «в то время как поэтический язык и поэтический текст <...> искушает и открывается лингвистическому мышлению, то прозаический текст, искушая, остается недоступным». Хотя очевидно, что синтаксис – та часть структуры художественного текста, в которой писательский почерк отражается непосредственно и ярко.

Одной из первых к синтаксическим особенностям идиостиля писателя-прозаика обращается Е.А. Иванчикова. Посвятив свою монографическую работу «индивидуальному синтаксису» Ф.М. Достоевского, она обнаруживает большую степень устойчивости «синтаксического почерка» писателя,

сочетающуюся вместе с тем с большой свободой и разнообразием его варьирования как текста в целом, так и фразы или ее частей.

Исследователю удалось обнаружить типологические особенности разных композиционно-синтаксических форм: повествовательных и описательных контекстов, а также контекстов, представляющих собой художественно изображаемую речь персонажей. Это позволило показать, как в синтаксическом строе речи реализуются подтекстовые идеозначимые эстетические смыслы.

Пристальный интерес исследователей к «синтаксической композиции» позволил укрепить представление о сложном синтаксическом целом (сверхфразовом единстве) как о строевой единице текста, отличной от предложения или абзаца (см. работы О.И. Москальской, М.Я. Дымарского, Г.Я. Солганика и др.)

В идиостиле художника слова способ построения текста играет столь же определяющую роль, как и отбор языковых средств. Эта синтаксическая единица может рассматриваться как один из экспликаторов идиостиля писателя. Идиостиль отражается в выборе определённых вариантов построения сложного синтаксического целого, в котором формируется поле смыслового напряжения. Это поле реализует авторскую интенцию через языковые средства всех уровней по осознаваемой или неосознаваемой самим автором схеме. Поэтому структурно-смысловые характеристики сложного синтаксического целого проявляют его свойства как одного из языковых репрезентантов подтекстового содержания и экспликантов лингвокреативного мышления автора.

Сегодня проблема смыслообразующего потенциала синтаксических средств приобретает все большую актуальность в связи с возрастающим интересом к самому процессу динамического развертывания художественного текста, его пространственно-временной организации, языковой личности каждого из участников художественной коммуникации, взаимоотношениям автора и читателя.

Исследователи творчества А.П. Чехова отмечают, что в процессе смыслообразования синтаксический строй прозы писателя фиксирует себя устойчивыми проявлениями. Среднее

количество слов в простом предложении – до шести-семи, в сложном – до десяти. В прозе А.П. Чехова меньше, чем у других писателей (например, у Л.Н. Толстого), обособленных конструкций. Наблюдается частотность односоставных и неполных предложений. Замечена и другая особенность – частотность троекратного повторения однородных синтаксических единиц: как отдельных членов предложения, так и целых фраз.

Частотны у А.П. Чехова в пейзажных зарисовках и при описании внешности и психологического состояния героев сложные многокомпонентные предложения. Эти конструкции отличает легкость, компактность, особая ритмичность, музыкальность, оказывающие на читателя сильное суггестивное воздействие. Богатый арсенал средств служит А.П. Чехову для достижения этого стилистического эффекта: четкое деление сложного многокомпонентного предложения на два структурно-семантических компонента по основному уровню членения; стилистически нейтральные средства связи; однородные соподчиненные придаточные с неповторяющимся союзными средствами; усложнение только постпозитивного компонента; введение композиционно-лексического повтора в его экспрессивно-грамматической функции.

Ошутимы точки соприкосновения лингвопоэтики и коммуникативной грамматики. Их объединяет признание того, что любой текст создает (организует, выстраивает) человек. Поэтому, воспринимая его, мы можем наблюдать полет человеческой мысли в пространстве и времени, а отнюдь не в ее прикрепленности к «моменту речи». Именно эта мысль позволила Г.А. Золотовой выстроить теорию регистров, репрезентируемых в тексте.

К членению текста на строевые единицы есть и другие подходы: *точки зрения* у Б.А. Успенского; *типы повествования* у Н.А. Кожевниковой (объективное и субъективное авторское повествование, прямая и несобственно-прямая речь, внутренняя речь); *повествовательные формы* у Е.В. Падучевой (традиционный нарратив, свободный косвенный дискурс); *композиционно-речевые структуры* у О.Г. Ревзиной (авторское монологическое слово, прямая речь, внутренний монолог,

несобственно-прямая речь); *структурно-смысловые элементы* – сложные синтаксические целые у М.Я. Дымарского, Л.Г. Бабенко и др.

Каждый из подходов реализует свой угол зрения на текст, характеризуется собственными задачами и методами его изучения, но при этом апеллирует к признанным положениям о единстве и целостности художественного текста, о многомерности его смысловой структуры, представленной текстовым и подтекстовым уровнями.

Эти подходы могут служить надежной методологической базой для решения лингвопоэтических задач, в том числе и задачи определения феномена подтекста, поскольку подтекст формируется в опоре на языковые единицы и разнообразные формы их комбинирования. Смысловое поле его экспликации – не только линейное развертывание текста, но и его полифоническая плоскость, субъектная структура. Только так подтекст проявляет себя как наиболее значительный компонент смысловой структуры текста, давая читателю возможность проникнуть в художественный мир произведения и стать полноценным участником диалога с автором.

Отбор языковых средств и способы их комбинации, формирующие органичность грамматического единства текста, определяют его смысловую глубину, включая подтекстовое проецирование.

Грамматическое единство текста – основа формирования *содержательно-смыслового* и *эмотивного, непосредственно и опосредованно вербализованного, локального и текстового, проспективного и ретроспективного, осознаваемого и неосознаваемого* видов подтекста.

§ 2. «Гусев»

(Грамматика текста и его пространственно-временные координаты в их подтекстовой репрезентации)

Рассказ «Гусев» в поздней прозе А.П. Чехова занимает особое место. Он был написан в 1890 году, сразу после

возвращения писателя из предпринятого им трудного и длительного путешествия на Сахалин, которое не только изменило его мировоззренческие установки, но и послужило мощным творческим стимулом.

Проехав (а в некоторых местах и пройдя пешком) через всю Россию, своими глазами увидев сибирские просторы и богатства, прожив на Сахалине несколько месяцев и сделав многое для каторжан и поселенцев и как врач, и как глубоко тронутый их судьбами человек, он потом напишет книгу очерков - «Остров Сахалин». Это большой исследовательский труд, в котором непосредственные путевые впечатления чередуются с описаниями судеб встретившихся по дороге, случайных людей. Поднимаясь до широких философских обобщений, А.П. Чехов размышляет и о несовершенстве законов человеческого общества, и о трагическом бытии современной жизни, с ее каторжным трудом и бессмысленными лишениями, и об отсутствии гармонии между человеком и природой, чьи несметные богатства люди еще не научились использовать.

Напрямую впечатления о поездке на Сахалин отражены только в двух чеховских рассказах – «В ссылке» (1892) и «Убийство» (1895), где показано, что оторванность от родного дома, суровые условия ссылки и каторги заставляют человека проходить через крайние физические и психологические испытания и искать точки опоры в осмыслении себя и мира.

«Сахалин – это место невыносимых страданий, – писал А.П. Чехов в письме А.С. Суворину, объясняя свое решение ехать туда. - <...> Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. <...> Виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно».

После Сахалина у А.П. Чехова изменяются масштабы художественного мышления. У него начинают выкристаллизовываться новые онтологические представления, обусловленные желанием понять действительность изнутри.

Нереализованность человеческого духовного потенциала – вопрос, к которому и раньше неоднократно обращался А.П.Чехов («Степь», «Огни», «Скучная история» и др.), теперь становится для него одним из аспектов общечеловеческой проблемы смысла жизни. Новая глубина проникновения в действительность теперь требует и новых пространственно-временных рамок для своего художественного воплощения.

В «Гусеве», лишь опосредованно вобравшем в себя впечатления от поездки на Сахалин, А.П.Чехову удалось найти художественную форму для философских обобщений вселенского масштаба. В основу сюжета легла история о том, как на пароходе, идущем с Дальнего Востока в Россию, по очереди умирают больные и как их тела, завернув в парусину, бросают в море.

Этот морской путь А.П.Чехов проделал сам, возвращаясь в Россию через Индийский океан, пройдя Гонконг, Сингапур, Цейлон, Константинополь, и сам был свидетелем такого морского погребения. О своих впечатлениях он писал А.С. Суворину: «Когда глядишь, как мертвый человек, завороченный в парусину, летит, кувыркаясь, в воду и когда вспоминаешь, что до дна несколько верст, то становится страшно и почему-то начинает казаться, что сам умрешь и будешь брошен в море».

Вопросы для обсуждения

1. Докажите, что смысловая глубина рассказа раскрывается благодаря противопоставлению двух пространственно-временных планов, реализованных «точкой зрения» Гусева и «точкой зрения» автора.
2. Найдите в тексте примеры того, что категория пространственности на лексико-грамматическом уровне реализуется через семантику статики и динамики акциональных и неакциональных глаголов, цветowych и эмоционально-оценочных прилагательных, через формы, линии, краски, репрезентированные именами, глаголами и служебными частями речи, через метафорические предикаты с олицетворением, эстетический потенциал топонимических названий, антонимию пространственных наречий и т. д.
3. Докажите, что ключевую роль в композиционно-смысловом строении текста играет кульминация рассказа - описание погребения заглавного героя в море. Какие ключевые словообразы

- репрезентированы в кульминации рассказа? Благодаря каким лексико-грамматическим свойствам эти словообразы фокусируют вокруг себя поле смыслового и эмоционального напряжения?
4. Прокомментируйте семантическую осложненность предикатов в кульминационном эпизоде рассказа. Как она участвует в формировании подтекста? Важна ли их роль в реализации идеозначимого противопоставления *живого* и *неживого*?
 5. Понаблюдайте за характером репрезентации местоимений в кульминационном эпизоде рассказа. Как реализуются их эстетические потенции? Насколько они важны для экспликации подтекстовых смыслов? В реализацию каких видов подтекста они включены?
 6. Какова роль нумеративных словосочетаний в формировании художественного времени рассказа? Каков временной ритм рассказа? Какие идеозначимые мысли он эксплицирует? Какие еще лексико-грамматические средства реализуют идею времени?
 7. Почему в рассказе проявляют эстетическую активность неопределенные местоимения и наречия? Как это связано с поверхностным и глубинным уровнями смысловой структуры текста?
 8. Как с помощью лексико-грамматических средств реализуется в рассказе эстетика *верха* и *низа*, *ограниченного* и *безграничного пространства*? Каково в этой системе место словообразов *пароход*, *окошечко*, *море*?
 9. Дайте лингвостилистическое толкование финальной пейзажной зарисовки. Укажите на лексические, морфологические, синтаксические, пунктуационные выразительные средства, важные для формирования идеосмыслов. Докажите, что здесь *эмотивное* содержание превалирует над *содержательно-смысловым*. Как это раскрывает художественный замысел писателя?
 10. Какую смысловую нагрузку несет на себе пространственно-временная бесконечность, репрезентированная в финале рассказа лексико-грамматическими средствами? Как это связано с *опосредованно вербализованными* в рассказе *философскими*, *культурологическими*, *аксиологическими*, *религиозными*, *нравственно-этическими*, *мифологическими* подтекстовыми смыслами?

§ 3. «На святках» **(Грамматика текста и его жанр в их подтекстовой репрезентации)**

Впервые рассказ был опубликован 1 января 1900 года в «Петербургской газете». Время его создания – 20-25 декабря 1899 г. По предположению директора Музея-заповедника А.П. Чехова в Мелихове Ю.К. Авдеева, собиравшего воспоминания местных жителей, в судьбе Ефимьи и ее характере воплотилась история горничной Чеховых Анюты Чуфаровой, выданной замуж против воли. Возможно, в рассказе отразились впечатления от ялтинской и таганрогской водолечебниц, которые Чехов посетил в 1899 г.

И.А. Бунин причислял рассказ «На святках» к лучшим произведениям А.П.Чехова.

Рассказ написан в жанре святочного рассказа, в котором обычно изображались события, имевшие место на Святках. Часто понятие «святочный рассказ» используется как синоним к понятию «рождественский рассказ».

Такие рассказы часто имеют счастливые концовки: встречаются после долгой разлуки любящие, чудесно спасаются обреченные на гибель, выздоравливает смертельно больной (чаще всего – ребенок), примиряются враги, чудесно преображаются безнравственные люди, забываются обиды и т. д. Большинство рассказов начинается с описания несчастий героев. Но в частную жизнь людей входит чудо, причем необязательно сверхъестественного порядка. Гораздо чаще это чудо бытовое, которое воспринимается как удачное стечение обстоятельств, как счастливая случайность. В этом автору и героям видится Небесное заступничество. Логика сюжета рассказа подчинена преодолению неполноты, дисгармонии жизни. По определению Н.С. Лескова, «святочная история должна быть фантастична, иметь мораль и отличаться весёлым характером повествования».

В жанре святочного рассказа писали многие известные художники слова, в том числе Ф.М. Достоевский («Мальчик у Христа на елке»), А.И. Куприн («Чудесный доктор»), И.А. Бунин («Праздник») и др. Самые известные святочные рассказы А.П. Чехова – «Ванька» (1886) и «На святках» (1900).

В эпоху революции святочная традиция почти вымирает. Издания контролируются советской властью. Но писатели завуалированным способом обращаются к давней революционной традиции. Оставалась ностальгия по мотивам семейного счастья, чудес, уюта домашнего очага. Так или иначе ориентированы на святочный рассказ рассказы М.М. Зощенко «Елка», А.П. Гайдара «Чук и Гек», Б.Л. Пастернака «Вальс со слезой» и др.

Какое-то время святочная словесность продолжала жить в литературе русского зарубежья, в том числе у И.А. Бунина, А.И. Куприна, А.М. Ремизова, В.В. Набокова и др.

Сегодня святочный рассказ видоизменился в другие жанры, прежде всего кинематографические. Примером этого могут служить новогодние мультфильмы и сказки, кинофильмы (например, «Ирония судьбы, или с легким паром» Э.А. Рязанова).

Композиционная форма рассказа «На святках» - короткая сценка, жанр – к 1900 году практически исчезнувший у А.П. Чехова. Он не писал коротких сенок уже 12 лет. Рассказ интересен тем, что в нем нашли отражение отголоски ранних произведений писателя, высмеивающих графоманию и неграмотность, претендующих на выражение «идеи» (например, «Письмо к ученому соседу» (1880), «Жалобная книга» (1884) и др.). Преимущественно комичны и другие приемы, использованные в письме Егора: обращение не по адресу. Ср. «Баран и барышня» (1883), «Беззащитное существо» (1887), «Юбилей» (1886), «Оратор» (1886) и др.; изменение адресата по ходу сочинения и передачи сообщения («Рассказ, которому трудно подобрать название» (1883), «После театра» (1992)). Однако в этом рассказе просматриваются многие черты зрелой чеховской прозы: простота сюжетной линии, приглушенный конфликт, открытый финал, лирическая активность авторского повествования, доверие к читателю, воссоздающему недосказанное и др. Все это обуславливает глубокие подтекстовые смыслы, проецируемые в жанровую специфику произведения. В.И. Тюпа определил рассказ «На святках» как анекдотическую притчу, которой, тем не менее, не свойственна назидательность.

Вопросы для обсуждения

1. Черты каких жанров вы видите в этом рассказе? Справедливо ли утверждение, что здесь прослеживаются черты *притчи* и *анекдота*? Какие особенности рождественского рассказа вы здесь обнаруживаете? Согласны ли вы с тем, что в рассказе можно найти элементы *юмористической сценки*, *причитания*, *молитвы*, *сказа*? Аргументируйте свою точку зрения, опираясь на языковые (фонетические, лексические, грамматические, стилистические) особенности разных жанров. Почему для обнаружения подтекстовых смыслов рассказа важно обнаружить в нем черты разных жанров?
2. Традиционная трактовка рассказа сводится к тому, что *человечность* победила *пошлость*. Как вы считаете, исчерпывает ли такая трактовка смысловую глубину рассказа? Почему?
3. Какую роль в реализации подтекстовых смыслов играют *драматическое* и *комическое* начала рассказа? Как они проявляют себя: сосуществуют параллельно или характеризуются взаимопроникновением? Как вы это обнаружили?
4. Какую роль в смысловой структуре текста играют словообразы *дороги*, *деревни*, *трактира*, *Петербурга*, *лестницы*, *ночи* и *рассвета*? Охарактеризуйте грамматические условия их репрезентации в тексте.
5. Как в рассказе раскрывается мотив неполноценности человеческого общения? На каком уровне смысловой структуры текста он реализуется? Охарактеризуйте структуру диалогов героев в первой и второй главах. Есть ли различия?
6. Почему Василиса может продиктовать только клишированные фразы начала письма? Как и почему автор обращает внимание читателя на то, что Василиса не умеет выражать свои мысли и переживания? Какое значение имеет этот факт для формирования подтекстовых смыслов рассказа? В каком эпизоде автор приходит на помощь Василисе, вербализуя то, что она сама не может выразить на словах? Какую семантико-композиционную значимость приобретает эта авторская речь в контексте I главы?
7. Какими лексико-грамматическими средствами репрезентирован в I главе мотив *смерти*? С какими мотивами он включается в эмоционально-смысловую переключку? Докажите.
8. Как понял намерение Василисы Егор? Как это проявилось в тексте письма, которое он написал? Какой эстетический эффект имеет сочетание назидательного тона письма и бессмысленности его

- содержания? Как изменится ваша оценка значимости текста письма в контексте рассказа, если обнаружить, что в повести А.И. Куприна «Поединок» есть сцены заучивания солдатами на «уроках словесности» именно этих строк из Военного устава?
9. Как лексико-грамматически эксплицированы пространственно-временные особенности глав? Как это связано с душевным состоянием разделенных матери и дочери? Имеет ли какое-нибудь значение тот факт, что в финале I главы Василиса уходит из деревни на станцию, чтобы послать письмо Ефимье, а Ефимья в рамках рассказа так и не покидает комнатки под лестницей?
 10. Можно ли утверждать, что Егор и Андрей Хрисанфыч – героидвойники? Ответьте на вопрос, обратив внимание на социальные роли этих героев и их речевое поведение. Какие новые подтекстовые смыслы актуализирует место этих героев в системе образов персонажей рассказа?

§ 4. Фильм Карена Шахназарова «Палата № 6» (Современное прочтение классики)

Сохранив фабульную основу повести, авторы фильма перенесли действие в настоящее время. Главный врач провинциальной психиатрической больницы Андрей Ефимыч Рагин обнаруживает в одном из своих пациентов (Иване Дмитриче Громове) человека с оригинальным мышлением, более того — собственной философией. В беседах с душевнобольным доктор видит безумие мира и скоро сам теряет рассудок. Авторы задают зрителям вопрос о том, кто вправе решать, где та грань, за которой начинается безумие.

Сценарий «Палаты № 6» Карен Шахназаров и Александр Бородянский написали еще в 1988 году, однако тогда проект не состоялся из-за творческих разногласий с итальянскими продюсерами. Роль Андрея Рагина первоначально должен был сыграть Марчелло Мастроянни.

Оператор-постановщик фильма — Александр Кузнецов, композитор — Евгений Кадимский.

В фильме снимались: Алексей Вертков (Громов), Владимир Ильин (Рагин), Алексей Жарков (старый главврач),

Александр Панкратов-Чёрный (Михаил Аверьянович), Евгений Стычкин (Хоботов), Виктор Соловьёв (Никита), Альбина Евушевская (Дарьюшка) и др.

Важнейшие сцены фильма были сняты в действующем психоневрологическом интернате на территории Николо-Пешношского монастыря в Дмитровском районе Московской области. Роли второго плана и массовка были сыграны реальными пациентами интерната, многим из них надо было выучить довольно сложный текст. Последняя сцена с девочками, где одна смеялась, не сумев сдержать смех, а вторая не могла засмеяться, была снята абсолютно случайно и не была запланирована в сценарии.

В 2010 году фильм стал победителем премии «Ника» в номинации «Лучшая мужская роль» (Владимир Ильин).

Вопросы для обсуждения

Вопросы для обсуждения формулируются самими студентами в процессе подготовки к дискуссии.

Заключение

Языковыми стимулами формирования подтекста могут быть языковые единицы всех языковых уровней – от фонетического до синтаксического. Важную смыслообразующую роль в контексте художественного целого играют графические, орфографические, пунктуационные и стилистические средства.

Ни один из языковых уровней не участвует в формировании смысловой структуры текста изолированно. Можно говорить лишь о доминирующей роли средств одного или нескольких языковых уровней в каждом из художественных произведений.

Подтекст, важнейший компонент смысловой структуры текста, представляет собой уникальное явление. С его помощью осуществляется диалог автора и читателя, а чтение превращается в истинно творческий процесс, требующий от воспринимающего текст интеллектуального и эмоционального усилия, подключения фоновых знаний и читательского опыта.

То, что А.П. Чехов – мастер подтекста, сегодня воспринимается как аксиома. Но до сих пор во многом остается непознанной тайна поэтики писателя, позволившая небольшие прозаические жанры рассказа и повести превратить в произведения с широким охватом действительности и неповторимой глубиной эмоционально-смыслового содержания.

Исследование подтекстового уровня смысловой структуры чеховских рассказов, средств и способов реализации опосредованно вербализованного содержания, отдельных видов подтекста и их сгармонизированности в контексте творчества писателя-прозаика как единого эстетического целого позволяет открывать в хрестоматийном А.П. Чехове новые черты. Перед нами предстает не только человек с высокой нравственно-этической планкой, каким он всегда виделся большинству исследователей, но и писатель-философ, размышляющий о смысле бытия и приглашающий читателя к раздумью о невероятных способностях человека, заложенных в него природой, но в силу разных причин не реализованные им.

Для студентов, заинтересовавшихся проблемой подтекста, в учебно-методическом пособии Лелис Е.И. «Теория подтекста» (Ижевск, 2011) представлен большой список научной литературы, посвященный разным аспектам этого явления: современным подходам (и лингвистическим, и литературоведческим), типологии, функциям, средствам и приемам формирования.

Содержание

Введение	3
-----------------------	---

Глава 1. Роль фоно-ритмических средств в экспликации подтекста

§ 1. Фонические и ритмомелодические средства формирования подтекстовых смыслов.....	5
§ 2. «Степь» (Фоническая репрезентация сюжетобразующих мотивов как экспликация подтекстовых смыслов).....	22
<i>Вопросы для обсуждения</i>	26
§ 3. «Студент» (Роль ритмомелодических средств в структурно-композиционной экспликации подтекстовых смыслов).....	27
<i>Вопросы для обсуждения</i>	29

Глава 2. Роль лексико-семантических средств в экспликации подтекста

§ 1. Лексическая структура художественного текста как поле формирования подтекстовых смыслов.....	32
§ 2. «Дама с собачкой» (Лексическая структура текста в его синтагматической композиционной плоскости и в экспликации подтекста).....	43
<i>Вопросы для обсуждения</i>	45
§ 3. Фильм Иосифа Хейфица «Дама с собачкой» (Экранизация литературного произведения и проблема подтекста).....	46

Вопросы для обсуждения.....47

§ 4. «Архиерей» (Подтекстовые потенции лексической структуры текста в его парадигматической структурно-композиционной плоскости).....48

Вопросы для обсуждения.....51

Глава 3. Роль грамматических средств в экспликации подтекстовых смыслов

§ 1. Грамматическое единство художественного текста как средство реализации его смыслового потенциала.....53

§ 2. «Гусев» (Грамматика текста и его пространственно-временные координаты в их подтекстовой репрезентации).....67

Вопросы для обсуждения.....69

§ 3. «На святках» (Грамматика текста и его жанр в их подтекстовой репрезентации).....71

Вопросы для обсуждения.....73

§ 4. Фильм Карена Шахназарова «Палата № 6» (Современное прочтение классики).....74

Вопросы для обсуждения.....75

Заключение.....76

Учебное издание

Лелис Елена Ивановна

Практика подтекста

Отпечатано в авторской редакции с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 08.10.12. Формат 60 x 84 1/16.

Печать офсетная. Усл. п.л. . Уч-изд. л. .

Тираж 50 экз. Заказ № .

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