

УДК 811.161.1'42

ББК (Ш)81.2Рус-3

ПОДТЕКСТОВЫЕ СМЫСЛЫ КАК КОМПОНЕНТЫ СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЫ ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Н. В. Пушкарёва

Усложнение действительности, в которой существует человек, делает более сложной воспринимаемую им картину мира, которая отражается, в частности, в прозаических произведениях, что, в свою очередь, приводит к усложнению структуры текстового смысла. Параллельно с вербализацией эмоционального состояния героев в ряде художественных текстов вырабатывается иной механизм передачи информации об эмоциях персонажа: в некоторых текстовых отрывках смысл распадается на два уровня, эксплицитный и имплицитный, на эксплицитном уровне излагается сюжет, а имплицитный уровень содержит сведения о переживаниях героев или повествователя. Вследствие этого в тексте формируется подтекст, который расширяет представления читателя об излагаемой ситуации.

Термин «подтекст» весьма широко применяется в гуманитарных исследованиях. К. С. Станиславский назвал подтекст «жизнью человеческого духа», которая «непрерывно течет под словами текста» [Станиславский 1990: 80], в литературоведении термин понимается как прямо не декларируемая информация, «силой искусства присутствующая в художественном произведении» [Яновская 2010: 5–72]; как несовпадение значения и смысла высказывания, выявляемое в конкретном фрагменте и возникающее при разрыве коммуникации [Сухих 2008: 175]; как присутствующие в тексте «реминисценции из литературных и нелитературных произведений» [Гаспаров 1995: 108].

В лингвистических исследованиях подтекст связывается с различными аспектами коммуникативной ситуации [Долинин 1983: 37–47; Кайда 2004; Масленникова 1999], рассматривается в семиотическом аспекте [Голякова 2006], оценивается как явление, возникающее вследствие применения определенных языковых средств [Акимова 1990; Гальперин 2004, Рогова 2001].

Рассматривая подтекст как языковое явление, обозначим этим термином имплицитные составляющие смысловой структуры текста: эмоциональная состав-

ляющая, т. е. переданная лингвистическими средствами информация об эмоциональном состоянии персонажей или рассказчика (**эмоциональный подтекст**), и конвенциональная составляющая, т. е. общеизвестная информация, выводимая из грамматических характеристик определенных языковых средств и понимаемая всеми носителями языка (**конвенциональный¹ подтекст**).

Последний формируется неопределенно-личными предложениями, его семантика определяется кругом значений, выражаемых глагольными формами, а именно: воспринимаемые на слух действия, когда агенс говорящему не виден; реакции коллектива; действия государственной машины; действия ситуативно обусловленной группы людей [Тестелец 2001: 311]. В ряде случаев разделить эти значения трудно, поскольку группа людей часто оказывается группой представителей государственных органов: *Пропавшего Римского отыскали с изумляющей быстротой <...> нашли и след Лиходеева* [Булгаков 1989: 661]. Конвенциональный подтекст — это дополнительная информация, которая позволяет точнее ориентироваться в обстоятельствах протекания описываемого действия.

Эмоциональный подтекст создается конструкциями экспрессивного синтаксиса. Данный тип подтекста углубляет психологический смысл текстового отрывка, расширяя рамки «человеческого присутствия» в повествовании. Например, парцеллированные конструкции в прозе С. Д. Довлатова передают иронию: *Сами Черкасовы относились ко мне хорошо. А вот домработницы — хуже. Ведь я был дополнительной нагрузкой. Причем без дополнительной оплаты* [Довлатов 1993: 245]. Парцелляция разбивает повествование на отрезки и привлекает внимание к их логическим центрам. Завершающий компонент отрывка не только передает информацию, но и помогает обозначить ироническое отношение рассказчика к сообщенному.

¹ Конвенциональный — «общепринятый, традиционный» [Философия ... 2004: 468].

Возникновение и активизация в прозе двух типов подтекста связаны с различными историческими условиями, в которых создавались произведения русской литературы. Эмоциональный подтекст выявляется уже в рамках классической русской прозы XIX в. [Пушкарева 2011]. Конвенциональный подтекст не присутствует в текстах XIX в. как заметное и значимое явление. Синтаксическое средство создания данного подтекста (неопределенно-личные предложения) существует, но его потенциал в этом процессе не был востребован. Активизация конвенционального подтекста приходится на начало XX в., когда социально-исторические условия, развитие науки, технический прогресс и рост числа образованных людей создавали круг читателей, объединенных общей когнитивной базой.

Наметившаяся тенденция продолжается в актуализирующей прозе XX в. и в новейшей прозе, где происходит усложнение смысловой структуры текста за счет актуализации потенциальных возможностей языковой системы [Рогова 1992: 3–10]. Реконструирование смысловой перспективы текста, выявление новых оттенков значений различных языковых единиц становятся для современного читателя обязательными и все более привычными процессами, сопровождающими чтение.

Приемы для передачи подтекстовой информации складываются в прозе тех писателей XIX в., чье творчество (например, М. Ю. Лермонтова, А. П. Чехова) формировало новые пути развития литературы. Безусловно, данный способ построения прозы не является изобретением кого-либо из названных авторов, возможности передачи имплицитной информации с помощью особой синтаксической организации текстов существовали в языке как потенциальное средство. Однако именно в произведениях М. Ю. Лермонтова и А. П. Чехова подтекстовые смыслы актуализировались в качестве полноценных компонентов смысловой структуры произведения и стали средствами воздействия на читателя, вовлекающими его в процесс раскодирования информации.

Так, например, в «Журнале Печорина» лексический повтор личного местоимения *он* создает дополнительную информацию в описании Грушницкого: *Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никогда не убьет словом; он не знает людей и их*

слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель — сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страстям, что он сам почти в этом уверился. Оттого он так гордо носит свою толстую солдатскую шинель [Лермонтов 1937: 242–243].

Повторяющееся личное местоимение *он* привлекает чрезмерное внимание к персонажу, о котором идет речь, и передает негативное отношение повествователя к Грушницкому. При этом личные качества и действия Грушницкого описаны вербально и сопровождаются вербальными оценками. Перечня не одобряемых рассказчиком характеристик и поступков вполне достаточно для развития сюжета, однако смысл текстового отрезка расслаивается: эксплицированные причины неприязни одного персонажа к другому объясняют логику происходящих событий, а имплицированный эмоциональный подтекст передает состояние персонажа-рассказчика, усиливая негативный «фон» повествования.

Интересно, что в конце отрывка появляется парцелляция, которая не являлась в XIX в. типичным языковым средством художественной литературы. М. Ю. Лермонтов пользуется повтором и парцелляцией, чтобы показать эмоциональный план повествования. Возникает семантика отрицательной оценки, составляющая эмоциональный подтекст данного отрывка.

Для прозы А. П. Чехова характерно устранение с эксплицитного уровня вербализованных оценок и перемещение их в подтекст. Например: *...Ольга Михайловна все время смотрела ему [мужу] в затылок и недоумевала. Откуда у тридцатичетырехлетнего человека эта солидная, генеральская походка? Откуда тяжелая, красивая поступь? Откуда эта начальническая вибрация в голосе, откуда все эти «что-с», «н-да-с» и «батенька»? [Чехов 1955: 188]. Недоумение героини рассказа обозначено эксплицитно. Четыре вопросительных предложения, не имеющих ответа, обозначают комплекс проблем, привлекающих ее внимание. Повтор вопросительного местоимения *откуда* придает данному отрывку экспрессию и дополнительную смысловую глубину: недоумение сопровождается оттенком отрицательной оценочности, направленной на поведение мужа. Возникает*

двуплановая смысловая структура: на вербальном уровне выражено недоумение, обозначен круг вопросов, вызывающих это состояние, на имплицитном уровне создается подтекст с негативной оценочностью.

В прозе начала XX в. многоуровневая смысловая организация текстов наблюдается в произведениях А. Белого и М. А. Булгакова. К лингвистическим способам передачи эмоциональных подтекстовых смыслов, применявшимся в прозе XIX в., добавляются новые, расширяется семантический спектр подтекстовых смыслов. Применение имплицитного уровня для сопровождения основного повествования оказывается конструктивно оправданным: усложнение смысловой структуры прозы не приводит к нагромождению словесных компонентов.

В романе А. Белого «Петербург» к синтаксическим средствам формирования эмоционального подтекста, использовавшимся в прозе XIX в., добавляются бессоюзные сложные предложения, на стыке частей которых возникают своего рода «затемнения смысла». Прояснить «затемнения» читатель должен самостоятельно, однако автор размещает в тексте многочисленные подсказки, способствующие расшифровке скрытого эмоционального смысла. Так, А. Белый расширяет традиционные сферы употребления пунктуационных знаков, применяя их и в качестве средства обозначения границ эпизодов, разбивающих сцену на отдельные «кадры». Последовательностью кадров выглядит следующий отрывок (персонаж думает, как нужно будет вести себя после взрыва бомбы):

Уронить канделябр... Сев на корточки, у пробоины дергаться от в пробоину прущего октябрьского ветра (разлетелись при звуке все оконные стекла); и — дергаться, обдергивать на себе ночную сорочку, пока тебе сердобольный лакей —

— может быть, камердинер, тот самый, на которого очень скоро потом всего легче будет свалить (на него, само собой, падут тени) —

— пока сердобольный лакей не потащит насильно в соседнюю комнату и не станет вливать в рот насильно холодную воду... [Белый 1981: 329].

Текстовый отрывок формально представляет собой два предложения, второе из которых является сложным, расчлененным на три абзаца. Интересно, что мысли персонажа о его собственных действиях вы-

ражены односоставными инфинитивными предложениями, двусоставные предложения появляются только при мыслях о других людях: как поведут себя при взрыве другие, персонажу известно, но вот его собственное поведение остается загадкой.

Постановка тире в конце и в начале каждой части служит для обозначения информационного фокуса высказывания и одновременно разделяет описание на отдельные «кадры». Второй абзац представляет собой вставную конструкцию, также имеющую, в свою очередь, вставку. Автокомментарий к размышлениям персонажа отделен от остального текста двойными тире: как горизонтальными, так и вертикальными.

Подобное расположение текста, вместе с повторами глагола *дергаться*, выделенного тире и сопровождаемого разъяснением *обдергивать на себе ночную сорочку*, вместе с «повтором-договариванием» начатой в первом абзаце фразы *пока тебе сердобольный лакей* создают эмоциональный фон неуверенности и страха.

Фокус перемещается с канделябра на дергающегося персонажа, затем на лакея, на камердинера и снова на лакея, как будто имитируя движение камеры. В данном случае реализуется кинематографичность мышления А. Белого [Шулова 2008], которая проявляется и в синтаксической организации текста, и в особом использовании пунктуационных знаков.

В прозе М. А. Булгакова, наряду с эмоциональным подтекстом, актуализируется конвенциональный подтекст, передающий сведения, которые автор не считает нужным (или не может) вербализовать. Безусловно, обстоятельства общественной жизни заставляли писателей скрывать определенную информацию, однако одного социального фактора недостаточно для того, чтобы использовать и активизировать синтаксический прием, изменяющий структуру текстового смысла. Актуализация еще одного типа подтекста позволила уточнять обстоятельства протекания действия, не перегружая текстовое пространство.

Конвенциональный подтекст у М. А. Булгакова обозначает действия государственной машины. В приводимом ниже описании беседы интересны не только глагольные формы, но и их контекстуальное окружение: — *То есть как?* — *спросили у Никанора Ивановича, прищуриваясь* [Булгаков 1989: 487]; — *Про кого говорите?*

— *спросили* у Никанора Ивановича [Булгаков 1989: 487]; — *Откуда валюту взял?* — *задушевно спросили* у Никанора Ивановича [Булгаков 1989: 487]. Любопытно, что сказуемое *спросили*, маскирующее лицо и количество говорящих, сопровождается в одном случае деепричастием, а в другом случае наречным определителем, характеризующим манеру речи. Непонятно, сколько человек участвует в беседе, но точно известно, как они произносят свои реплики.

Складывается картина с раздваивающимся изображением: с одной стороны, чтобы понять, как повернется судьба допрашиваемого управдома, читатель должен следить за репликами всех участников разговора; с другой стороны, нарочитое стремление не упоминать имени, должности или каких-либо других данных второго участника беседы (собственно производителя действия) делает ситуацию почти мистической: Никанор Иванович беседует с безликой силой, от которой зависит его судьба. Однако описания манеры речи и действий этого второго собеседника или собеседников сразу наводят читателя на мысль о том, кто именно и где допрашивал Никанора Ивановича. Парадоксальным образом неопределенно-личные предложения вместо того, чтобы скрывать исполнителей действий, приводят читателя к безошибочному выводу о том, в какую организацию привезли персонажа.

Таким образом, в прозе начала XX в. происходит развитие метода создания подтекстовых смыслов лингвистическими средствами, структура этих смыслов усложняется: во-первых, как реакция на изменившиеся социальные условия актуализируется новый тип подтекста (конвенциональный); во-вторых, расширяется семантическая типология эмоциональных подтекстовых смыслов; в-третьих, складываются новые способы обозначения присутствия подтекста в прозе. Все это подготовило читателя к следующему шагу по пути раскодирования текстовых смыслов: к чтению актуализирующей прозы XX в.

В произведениях конца XX в. отразился опыт русской прозы предшествующих эпох, а также произошло дальнейшее расширение лингвистического арсенала создания подтекста. Например, в прозе С. Д. Довлатова наблюдается видимое упрощение синтаксиса, однако на фоне внешней простоты возникает такое сложное явление, как подтекстовая рамка, превращающая внешне

просто организованный текст в трехмерную смысловую структуру. Так, например, обстоит дело в следующем отрывке:

Тетка знала множество смешных историй.

Потом, самостоятельно, я узнал, что Бориса Корнилова расстреляли.

Что Зоценко восславил рабский лагерный труд.

Что Алексей Толстой был негодяем и лицемером.

Что Ольга Форш предложила вести летосчисление с момента, когда родился некий Джугашвили (Сталин).

<...>

И многое другое.

Тетка же помнила, в основном, смешные истории. Я ее не виню. Наша память избирательна, как урна [Довлатов 1993: 180–181].

Если рассмотреть внутреннюю часть приведенного отрывка (от *Потом, самостоятельно...* и до *И многое другое*), то окажется, что это, по сути, одно сложноподчиненное предложение, разбитое на десять коротких абзацев. Каждый абзац состоит из одного придаточного изъяснительного предложения, оформленного в виде короткой строки и представляющего собой парцеллят. Расположение придаточных предложений привлекает внимание читателя, поскольку помещение каждого сообщения в изолированную позицию не позволяет отвлекаться на следующую часть, заставляет останавливаться и обдумывать каждый названный факт и, кроме того, повышает экспрессивность всего «внутреннего» отрывка. Парцелляция создает во всем отрывке патетический подтекст, своего рода «патетический упрек».

Однако подтекстовая семантика отрывка этим не исчерпывается, поскольку парцеллированные конструкции оказываются заключенными в своеобразную «подтекстовую рамку»: *Тетка знала множество смешных историй...Тетка же помнила, в основном, смешные истории*. Лексические повторы единиц *тетка, смешные истории* приводят к тому, что начало и конец текстового отрывка приобретают ироническое звучание. Это добродушная ирония понимающего человека, адресованная персонажу-тетке. Внутренняя часть отрывка содержит подтекст с патетической семантикой, и этот подтекст более экспрессивен, он является реакцией рассказчика на излагаемые факты.

Таким образом, небольшой по объему отрывок текста оказывается трехмерным пространством, в котором на первом плане происходит изложение сюжета, на втором присутствует иронический подтекст, связанный с описываемым персонажем, а на третьем, самом глубоком уровне, возникает патетический подтекст — реакция персонажа-рассказчика на то, о чем он рассказывает. Сложная иерархия эмоционального подтекста формируется в отрывке с несложным синтаксисом, с небольшим количеством слов. В данном примере писатель точно следует инструкциям основоположника принципов монтажного способа режиссера Л. В. Кулешова, писавшего, что для монтажа важен крупный план и что «чем больше планов в изображении, тем нагляднее перспектива» [Кулешов 1961: 28, 51]. Поступки реальных исторических персонажей «изображены» короткими абзацами, выполняющими функцию крупных планов, которые создают панораму важных событий литературной и обыденной жизни описываемой эпохи.

Традиция создания текстов с имплицитным смысловым планом продолжается в XXI в., например, в произведениях М. П. Шишкина. Структура текстового смысла в текстах писателя содержит как эмоциональный, так и конвенциональный подтекст. Наряду с широким спектром эмоциональных подтекстовых смыслов, наблюдается расширение семантических возможностей конвенционального подтекста. Дистантное расположение нераспространенных неопределенно-личных предложений, служащих для формирования конвенционального подтекста, может приводить к интересным результатам, которые не отмечены в прозе других авторов. В этом смысле любопытен следующий пример:

Впустили. Они предъявили документы, сдали сумки и мобильные телефоны, прошли сквозь специальные двери, как в аэропорту, и оказались в тюрьме.

Их провели по коленчатому коридору в крошечную камеру, в которой еле уместились маленький стол и три стула. Заперли [Шишкин 2010: 397].

Предложения *Впустили*, *Заперли* составляют разительный контраст с распространенными предложениями, помещенными между ними. Помещение данных нераспространенных неопределенно-личных предложений в начале и в конце абзацев приводит

к возникновению в отрывке подтекстовой рамки, формируемой конвенциональным подтекстом.

Элементы, создающие подтекстовую рамку, с одной стороны, актуализируют свою способность обозначать ситуацию: они ограничивают «поле деятельности», на котором разворачиваются описываемые события, и создают представление о неназванных действующих лицах. С другой стороны, появление данного синтаксического компонента способствует созданию семантики скуки и безразличия, т. е. передает информацию об эмоциональном состоянии персонажа-рассказчика. Средством создания эмоционального подтекста оказывается повтор синтаксической структуры (нераспространенного неопределенно-личного предложения) с различающимся лексическим наполнением, но с одинаковыми грамматическими свойствами (нулевое подлежащее, обозначающее группу субъектов, сказуемое во множественном числе). Следовательно, средство создания конвенционального подтекста (неопределенно-личное предложение) оказывается способно к формированию эмоционального подтекста.

Внутри подтекстовой рамки находятся детальные описания заинтересовавших рассказчика действий других персонажей, коридора и камеры. В отрывке содержится создающее конвенциональный подтекст распространенное неопределенно-личное предложение *Их провели по коленчатому коридору в крошечную камеру*, однако это предложение не участвует в образовании подтекстовой рамки, оно только позволяет понять, кто производит названное действие.

Как видно, в прозе М. П. Шишкина применение выработанного в предыдущие эпохи синтаксического способа создания конвенционального подтекстового смысла способствует актуализации потенциальных возможностей используемого языкового средства — неопределенно-личных предложений. Данные примеры иллюстрируют мысль К. А. Роговой о том, что художественная литература — это оптимальная сфера существования языка, поскольку в ней «реализуются его потенциальные возможности, и, подчиняясь требованиям текста, он вырабатывает новые значения, „перераспределяя“ свои ресурсы» [Рогова 1992: 3]. Именно такое перераспределение языковых ресурсов и наблюдается в прозе М. П. Шишкина. Передача дополни-

тельного смысла остается важной задачей в прозе XXI в., и для ее решения применяются и модифицируются уже апробированные лингвистические средства, а также изыскиваются новые.

Единые принципы человеческого мышления и сходный культурный и жизненный опыт позволяют читателю опознавать эмоции, присутствующие на имплицитном уровне. Те же обстоятельства способствуют и выявлению конвенционального подтекста, понимание которого не только уточняет смысл читаемого, но и «ускоряет» процесс восприятия текста. При наличии конвенционального подтекста исчезает необходимость чтения объемных отрывков, излагающих информацию, переведенную в подтекст, и появляется возможность, ни на что не отвлекаясь, следовать за авторской мыслью.

Оба типа подтекста способствуют максимальному раскрытию смысловой структуры текста, а также воздействуют на читателя, способствуя максимально точному воплощению авторского замысла. Текст оказывается уже не линейной структурой, а трехмерным образованием, напоминающим театральную сцену или кинокадр, на каждом плане которого возникает особая смысловая комбинация. Включение в синтаксическую организацию текста подтекстового уровня углубляет его смысловую перспективу и актуализирует потенциал используемых языковых средств. Все эти процессы возникают как реакция на потребность говорящих в адекватном выражении, которая приводит к изменению состояния языка, является следствием развития общества и мышления и в то же время оказывается стимулом к поиску новых средств передачи смысла.

Источники

- Белый А. Петербург. М.: Наука, 1981. 701 с.
Булгаков М. А. Избранные произведения. В 2 тт. Т. 1. Киев: Дніпро, 1989. 764 с.
Довлатов С. Д. Собрание прозы в 3 тт. Т. 2. СПб.: Лимбус-Пресс, 1993. 384 с.
Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений в 5 тт. Т. 5. Проза и письма. М.; Л.: Academia, 1937. 649 с.
Чехов А. П. Собрание сочинений в 12 тт. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1955. 504 с.

Литература

- Акимов Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. М.: Высшая школа, 1990. 166 с.

- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Эдиториал УРСС, 2004. 144 с.
Гаспаров М. Л. «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама: Апокалипсис и/или агитка? // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 105–123.
Голякова Л. А. Подтекст: прагматические параметры художественной коммуникации // Филологические науки. 2006. № 4. С. 61–68.
Долинин К. А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 37–47.
Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции — к декодированию. М.: Флинта, 2004. 208 с.
Кулешов Л. В. Кадр и монтаж. М.: Искусство, 1961. 88 с.
Масленникова А. А. Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. 264 с.
Пушкарёва Н. В. Подтекст в художественном тексте, его семантика и лингвистические средства выражения // Вестник Санкт-Петербург. гос. ун-та. Сер. 9. 2009. Вып. 1. Ч. 1. С. 59–65.
Рогова К. А. «Другая» литература и ее повествователь (речевые особенности) // Разноразмерные единицы языка и их функционирование в тексте. Теоретические и методические аспекты: Сборник научно-методических статей. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1992. С. 3–10.
Рогова К. А. О значении и употреблении обобщенно-личных предложений // Тенденции развития русского языка. Сб. ст. к 70-летию проф. Г. Н. Акимовой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2001. С. 155–164.
Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения // Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 тт. Т. 3. М.: Искусство, 1990. 505 с.
Сухих И. Н. Чехов в XXI веке. Три этюда // Нева. 2008. № 8. С. 164–177.
Тестелец Я. Г. Введение в общий синтаксис. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 800 с.
Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1 072 с.
Шнишкин М. П. Венерин волос. М.: АСТ/Астрель, 2010. 480 с.
Шулова Я. А. «Петербург» и «Петербург» Андрея Белого // Нева. 2003. № 8. С. 237–243.
Яновская Л. А. Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри. В зеркалах булгаковедения // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 5–72.