

Лекомцева Н.В.
г. Ижевск

**О лингво-литературоведческих способах экспликации подтекста
в художественных произведениях
(на примере русской, удмуртской и зарубежной классики)**

Рассматривая подтекст в художественном целом, каковым выступает произведение литературы, следует говорить о возможностях экспликации авторских импликатур в двух аспектах – *лингвистическом и литературоведческом*, т.е. на уровне формы и содержания. Собственно, в

лингвистике подтекстные элементы могут быть выявлены на *фонологическом и морфологическом* уровнях. К таковым, например, относятся следующие: аллитерация; анаграмма; палиндром; соотношение грамматической категории и ее содержательного эффекта (например, часто встречающееся несоответствие глагольно-временных конструкций плану выражения: говорящий о прошлом, использует формы настоящего времени и др.).

Гораздо шире возможности экспликации подтекста представлены в *собственно лексических проявлениях и в словосочетаниях*. К таковым относятся: повторяющееся слово (перерастает в художественную деталь); ассоциативное сближение слов и образование единого тематического поля (библейские мотивы, античные традиции, фольклорная символика и т.д.); оксюморонные словосочетания в заглавиях произведений; парафраз.

Более богатые возможности для формирования имплицитного содержания текстов представляются в объемных авторских произведениях. Здесь подтекст может отчетливо проявляться на трех уровнях: *семантической структуры, композиции, эмоционального тона произведения*. На основе повторяющихся элементов возникают следующие *смысловые коннотации* в тексте: литературно-художественные реминисценции; музыкально-литературные реминисценции; вкрапление «чужого слова» в авторский текст; использование «чужой цитаты» в поэтическом произведении; афористичность; обращение к общепринятому символу; символика цветообозначений; эмблематичность; цифровые шифрограммы; прием «опознавания»; аллюзии; прием «остранения»; парабола; парадокс; национально-фольклорные лейтмотивы; архетип; мифопоэтическая условность; маска; этимология имен персонажей; метафоризация текста; аллегория, иносказание; эффект «очуждения»; лейтмотив ментальности и социокультурной обусловленности героев; интертекстуальность и др.

С содержательной стороной подтекста тесно переплетен *эмоциональный тон произведения*. Редко подтекст может удерживаться в рамках нейтральных регистров. Чаще всего он выполняет экспрессивную функцию, способствуя поддержанию то возвышенно-трагической патетики, то скрытой иронии, юмористического или саркастического настроения. К эмоциональной структуре текста можно отнести и те явления, которые порождают, с одной стороны, эффект «обманутого ожидания» у героев произведений и, с другой, первоначально ложно ориентирующую читателя ситуацию (детективный жанр).

Широкие возможности для реализации подтекста представлены в самой *архитектонике произведений*. Наиболее типичными способами презентации подтекстных явлений выступают следующие: соотношение заглавия и содержания; повторяющиеся элементы; включение фоновых знаний (упоминание о культурно-исторических событиях и природных явлениях); развернутая антитеза в структуре абзаца и главы; «внесловесные» формы выражения подтекста в драме (фиксируемые автором паузы, жесты, мимика, звуки, шумы); сюжетно-композиционные соотражения в тексте; скрытый диалог и полифония; фрагментарность; монтаж («текст в тексте»), «драма в

драме», эпистолярный жанр; дневниковые записи); «кинематографичность» авторского повествования; взаимодействие жанров внутри единого текста.

О наличии скрытых явлений в семантике чеховских произведений говорят многие исследователи-литературоведы: З. Паперный, В. Линьков, В. Мильдон, В. Катаев, М. Громов и др. Ученые находят, что Чехов «первым из писателей отвел подтексту важную роль в передаче конкретного смысла» (В. Набоков). А наиболее важными способами передачи подтекста в чеховской драматургии и прозе служат: 1) слова, речь персонажей; 2) внесловесные формы (пауза, жест, мимика, звуки, шумы); 3) повторяющиеся сообщения о потенциальных силах природы и человека; 4) повторяющаяся реплика персонажа; 5) деталь-намек повествователя; 6) ассоциативное сближение слов, соседствующих в тексте, но не связанных семантической близостью (Л. Цилевич).

Подтекст находит свою материализацию в лингвистических явлениях и обнаруживается на фонологическом, морфологическом, синтаксическом уровнях. Чехов добивается лексико-фонологического единства слова, играющего структурообразующую роль в подтексте. По законам морфологии строятся подтекстные элементы, обнаруживаемые 1) в каламбурах: *бонжурте, большинский роман, недурственно, «испортились записательства, обвалилась застенчивость»* («Ионыч»); 2) в фамилиях героев: *Пришибеев, Шумыны*. В сочетании с социальной характеристикой героя имя или фамилия в устах автора обретают ироническое, иногда откровенно грустное звучание. Этимология имени зачастую приводится в резкое несоответствие с социальным статусом героя, обращаясь в гиперболу (*унтер Пришибеев, эзекутор Червяков, дьячок Вонмигласов, помещик Египетский, коллежский асессор Племянников*).

В чеховских произведениях коннотативные смыслы могут обнаруживаться на уровне словосочетания, предложения, сложного предложения, целого абзаца, сцепления абзацев и подглавок, включения в повествовательную канву текста прямой речи, диалоговых партий. Синтаксическое обрамление художественной детали, образующей само ядро подтекстной фразы, способствует метафоризации художественного образа.

При исследовании подтекста в художественном произведении следует учитывать и явления внетекстовой информации социокультурного плана (Е. Верещагин, В. Костомаров). Например, авторская ирония над обывательским бытом создается и через упоминание тех постановок, которыми восхищаются герои чеховских произведений: «Гейша» (в «Даме с собачкой»), «Фауст наизнанку» (в рассказе «Душечка»).

Своеобразно приём шифровки культурологической информации используется в стихотворении «Гажан муртлы» (Гейнелы кельшытыса) / «Любимому» (*Подражание Гейнелы*) удмуртской поэтессой Ашальчи Оки. Демонстрируя формообразующие элементы гейневского стиха – звукопись, смешение размеров, синтаксически однотипные конструкции («*Кудизлэн веранэз – Возь вылись сяськаос, / Кудизлэн матанэз – чуж учи кырзанёс*» = *Речь некоторых – Луговые цветы; / Мысли кого-то – песни желтогрудого*

соловья), Ашальчи Оки сумела подняться в своем лирическом шедевре до вершин мировой поэзии. Но, несмотря на то, что она в своем стихотворении использовала символы солнца, волны, соловья и цветка, неоднократно встречающиеся в лирике Гейне, Ашальчи Оки воссоздала картины природы центральной полосы России, на что вполне справедливо указывает контекстуально-семантическое окружение.

И не последнее место в подтверждении вышесказанного принадлежит начальным строкам стихотворения, представляющим собой целую шифрограмму ментальности народа, живущего в Прикамье. Вчитаемся внимательно в эти строки: «*Куд муртѣс ушьяло / Югдытись шундыез...*» (Выделено нами – Н.Л.). Дословно переводится: *Какие-то люди (некоторые, кто-то) восхваляют сверкающее солнце.* Собственно, здесь наблюдается игра слов: *куд муртѣс* может быть прочитано и как *какие-то люди*, и, отбросив начальное, несколько приглушенное *к*, – как название нации: *удмуртѣс* (удмурты). Таким образом, несмотря на подзаголовок самого автора, казалось бы, указывающего на подражательность Гейне, это стихотворение с шифровкой-анаграммой в начальной строке, большей частью, о соплеменниках Ашальчи Оки с берегов Чепцы и Камы: об удмуртах, издревле почитающих солнечный свет и все живое в природе – растение и человека. В итоге следует, что именно общегуманистические натурфилософские представления о мире сближают поэзию Ашальчи Оки с лирикой и философией немецких поэтов-просветителей и романтиков, исповедовавших пантеистические воззрения. В сущности, виртуозная техника исполнения даже этого текста ставит удмуртскую поэтессу Ашальчи Оки в один ряд с поэтами мирового масштаба.

Будучи связана с искусством дизайна, новейшими достижениями в области науки и техники, теории информации и семиотики, в 50-е гг. в Бразилии и Англии зародилась мода на так называемую *конкретную поэзию*. По мысли сторонников этого направления, основой конкретного стихотворения является идеограмма. Роль идеограммы – наряду с беспредметными графическими изображениями, композициями из букв и т.п. – играют слова, многократно повторенные и выстроенные в определенные фигуры. Соотношения между этими словами (звуко-смысловые и зрительно-образные) устанавливаются на основе системы расположения их на странице. Цель автора – сделать так, чтобы графический облик, вступающий во взаимодействие с семантикой начертанных слов, запечатлелся в памяти читателя. Слова, расположенные по той или иной схеме, образуют фигуры, в том числе геометрические (квадрат, треугольник).

В России авангардизмом увлекался Андрей Вознесенский. В его сочинениях можно обнаружить влияние различных модернистских течений. От футуризма в его поэзию перешли анаграммы, лозунги, плакатный стиль, вертикальное расположение текста, «игнорирование» правил синтаксической гармонии в предложении, обрывочность фраз, включение карнавального комплекса с ролевыми партиями, анекдотами, «чужим» словом и др. От экспрессионизма пришли формы эмоционального отклика на безобразное и

трагическое в жизни общества. Экзистенциализм оказался представленным темой одиночества человека в общей «толпе», осмыслением проблемы многолетней политической несвободы россиян, переживаниями по поводу массового истребления соотечественников в годы культа личности. Западный неоавангардизм придал творческие импульсы поэзии Вознесенского. Отсюда идут построения лирических текстов по законам моноспектакля в жанре драмы абсурда. Аллюзии, реминисценции, интертекстуальные вкрапления в сочинениях поэта роднят его творчество с постмодернистскими веяниями в зарубежной литературе.

У Вознесенского имеются стихотворения, по структуре и стилю относящиеся к «конкретной» поэзии. По своему внешнему контуру они напоминают различные предметы (яблоко, парусник, скамью), здания (дома, башни), символы (креста, букв), ребусы (плакат к 100-летию В.Хлебникова). Таковы, например, стихотворения «Как ты кричишь, садовая скамья» (текст в форме скамьи), «Барнаульская булла» (строчки в форме арки), «Расподия распада» («расколотые» и распадающиеся надвое строчки текста), «Я башня Сухарева» (форма старинного архитектурного сооружения), «Масличная ветвь» (лист с прожилками) и др. В подобных сочинениях уже сами геометрические очертания строк вводят читателя в тематику произведения, придают кажущейся на первый взгляд разноголосице композиционное единство.

Система двоичности определяет структуру и содержание стихотворения «Масличная ветвь», представляющего собой конфигурацию стихотворных строк в форме листа священного дерева. Горизонтальные «прожилки» листа делят стихотворение на две смыслообразующие доли. Смысловая константа, которая соединяет оба бытия (человеческое и божеское), в виде искривленной центральной жилки проходит вертикаль по середине стихотворения: *«На склоне лет земных гляжу с горы Масличной – это я, Господи! – это ты, Господи!»*. Прием авторского двуголосия и своеобразное композиционное построение позволяют перебросить нити от эфемерно-непродолжительного и обесцененного настоящего к вечно значимому, планетарно-масштабному. Все, что принадлежит эфемерному бытию, связано со смертным человеком («Где ошибался, волком жил с волками – это я, Господи»). Все, что неизбежно, ценно, неистребимо, вечно – с верой человека в благородный дух Создателя. Один из сегментов масличного листа гласит: *«Я – ветка Божья северной долины, // где избы горбятся. // Присутствие любви неодолимой // – это Ты, Господи //»*.

При намеренном воссоздании писателем подтекстного ореола в художественном сочинении девербализация со всеми ее лингвостилистическими нюансировками, надо полагать, входит в задачу автора. Декодирование же становится прерогативой литературного критика или читателя, пытающегося расшифровать запрограммированную автором комбинацию. Две эти тенденции, соприкасаясь на едином объекте суждений обеих сторон, напоминают параболическое сечение текста. Но в силу субъективного фактора – неидентичности мышления автора и читателя – девербализация и декодирование никогда не станут тождественны друг другу.

Говоря о подтексте, приходится учитывать, что не всегда и не каждым реципиентом имплицитность содержания улавливается при чтении. В таком случае неумение ощущать подспудный сюжет уводит читателя от восприятия поэтики текста во всей полноте заложенных в нем авторских смыслов.

Так или иначе, касаясь поэтики творчества писателей-классиков, а также особенностей формы и содержания произведений современной литературы в России и за рубежом, многие исследователи фиксируют наличие имплицитных проявлений в превалирующем большинстве художественных текстов. Наличие подтекста становится своеобразным показателем художественности произведения.