Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»

На правах рукописи

Ерохина

Ерохина Анна Михайловна

ПОДТЕКСТ КАК СПОСОБ МОДЕЛИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И КАК КРИТЕРИЙ ЕГО СМЫСЛОВОЙ ЕМКОСТИ

(на материале текстов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»)

Специальность 10.02.01 – русский язык

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, доцент

Заика Владимир Иванович

Великий Новгород – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ... 4
ГЛАВА 1. ПОДТЕКСТ КАК ЯЗЫКОВОЙ СПОСОБ МОДЕЛИРОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ ... 13
1.1. Подтекст как имплицитное значение, языковые способы извлечения и образования подтекстовых значений ... 13
1.1.1. Подтекст как имплицитное значение ... 13
1.1.2. Извлечение имплицитного значения и категория номинации ... 16
1.1.3. Образование подтекстовых значений с помощью импликации, коннотации, пресуппозиции, контекста ... 24
1.2. Функции подтекста в художественном тексте ... 33
1.2.1. Функции подтекста и обусловленность принципа языкового моделирования в художественном тексте ... 33
1.2.2. Языковые особенности художественного текста с точки зрения его принадлежности к объектам культуры ... 47
1.2.3. Языковые особенности подтекста с точки зрения теории игры как одного из видов моделирования ... 53
1.3. Формы подтекста в художественном тексте ... 60
1.3.1. Емкость художественного текста, выявляемая на основе его статусного положения по количеству и качеству подтекстовых смыслов: вершинная и массовая литература ... 60
1.3.2. Лексия как единица подтекста ... 63
1.3.3. Бартовский код как способ категоризации подтекста ... 69
ГЛАВА 2. ОПРЕДЕЛЕНИЕ СЕМАНТИКИ ПОДТЕКСТОВЫХ ЗНАЧЕНИЙ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И Б. АКУНИНА «ФМ» ... 78
2.1. Лексия и ее роль в семантике подтекста ... 78
2.1.1. Технология извлечения имплицитных значений ... 80
2.2. Языковые способы, формы и функции моделирования имплицитного смысла в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»; их зависимость от уровня подтекста ... 91
2.2.1. Уровни подтекста ... 91
2.2.2. Языковые особенности образования значений подтекста первого уровня в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» ... 96
2.2.3. Языковые особенности образования значений второго уровня подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» ... 109
2.2.4. Языковые особенности образования значений третьего уровня подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» ... 158
ГЛАВА 3. ЕМКОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕЕ ЗАВИСИМОСТЬ ОТ СПЕЦИФИКИ ПОДТЕКСТОВЫХ ФОРМ В ТЕКСТАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И Б. АКУНИНА «ФМ» ... 168
3.1. Смысловая емкость текста и ее зависимость от количества информации, извлеченной из подтекста ... 168

3.2. Языковые особенности и разница, выявленная на первом уровне подтекста романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» 174

3.3. Языковые особенности и разница по количеству и качеству подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ», выявленная на втором уровне подтекста 183

3.3.1. Языковые особенности образования имплицитного значения на втором уровне подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» 193

3.4. Разница текстов Ф. М. Достоевского и Б. Акунина, выявленная на третьем уровне подтекста 205

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 219

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ 232

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 233

ПРИЛОЖЕНИЯ 255

Приложение 1 255

Приложение 2 356

ВВЕДЕНИЕ

Проблема идентификации и классификации художественных текстов в настоящее время является одним из наиболее интересных и перспективных направлений лингвистических исследований.

Разграничение между художественными и нехудожественными текстами на современном этапе развития филологической науки представляется вполне очевидным и может быть осуществлено на основе анализа преобладания либо логико-понятийных, стремящихся к однозначности языковых единиц, либо образных составляющих в текстовых построениях, другими словами, эстетических эффектов. Так, например, Ю. М. Лотман отмечает, что «существование художественных текстов подразумевает одновременное наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними». На этом основании «художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию» [Лотман 1992: 203]. Различие же между высокохудожественной и массовой литературами (как известно, по своему статусу в художественной культуре массовая занимает положение «вторичной» [Кузьмина 2009: 211]) до сих пор представляет собой проблему, которая далека от решения.

В рамках литературоведения эта проблема получила некоторую понятийную базу (формульность [Кавелти 1996], композиция [Чернец 1999], проблематика [Хализев 2004], и т. п.), которая используется для сравнения и классификации литературных текстов. Однако попытки выделения подобных критериев с точки зрения языкознания не стали основой для подобного разграничения. Это обусловлено отсутствием в языковых теориях как объективных факторов соотношения, так и лингвистических единиц, способных в полной мере реализовать данную функцию.

Кроме того, подобное различение художественных текстов возможно только в пределах одного восприятия (в восприятии одного адресата) и только

при наличии у адресата определенного опыта прочтения, строго говоря – некоторой образованности в данном вопросе. То есть для проведения сравнительного анализа адресату необходимо прочесть достаточное количество текстов, поскольку для того, кто читает первую в своей жизни книгу (для первичного восприятия) литература массовая ничем не отличается от высокохудожественной и вполне может быть воспринята как образец литературы высокосодержательной. Лишь в сравнении тексты высокохудожественные и массовые получают когнитивное осмысление и поддаются дифференциации и классификации. Так, например, У. Эко полагает, что «чтение любого текста зависит от опыта читателя по чтению других текстов» [Эко 2007: 43]. Таким образом, можно предположить, что понимание разницы между художественными текстами зависит, в первую очередь, от общего уровня познания адресата или, другими словами, от уровня образованности, который у Х. Г. Гадамера определяется «привитыми знаниями, навыками и полученными общими сведениями о тех предметах и явлениях, которые важны для социума» [Гадамер 1988: 59].

Читатель же, ознакомившийся с достаточным количеством текстов, интуитивно начинает ощущать разницу между художественными текстами. В данном случае под интуицией мы, опираясь на положения А. А. Брудного, будем понимать ощущение смысла, которое присутствует, но не может быть отчетливо сформулировано: «…специфика воздействия текста на сознание (и подсознание) такова, что субъективно отчетливое ощущение понятности не всегда совпадает с действительной понятностью, и это следует иметь в виду. Признавая текст понятным, испытуемые не всегда в состоянии объяснить, что же именно они поняли» [Брудный 1998: 6].

Подобное интуитивное ощущение смысла является, на наш взгляд, понятием, связанным с категорией **подтекста как смысла, который присутствует в тексте, но не назван в нем**. Для его осознания и именования или, другими словами, для объяснения того, что же именно понятно в данном тексте, необходимо произвести определенные когнитивные действия,

направленные, во-первых, на обнаружение данного смысла, во-вторых, на его категоризацию, и, в-третьих, на его вербализацию (номинирование).

Мы считаем, что наличие интуитивно ощущаемой разницы в смысловой насыщенности текстов классической и массовой литератур и существующие на данный момент прецеденты аналогов текстов разноуровневых литературных произведений (например, текста Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и имитации подлинной рукописи Достоевского, названной «Теорийка», в романе Б. Акунина (Г. Ш. Чхартишвили) «ФМ») позволяют исследовать этот феномен в отношении языкового его воплощения, то есть с помощью выявления количества и качества подтекста.

Сложность подобного анализа состоит в отсутствии в лингвистике единого понимания подтекста, что обусловлено трудностью выделения неких универсальных параметров его характеристики. Именно об этом говорит в своей работе С. С. Сермягина: «Механизм познания подтекстовой (имплицитной) информации художественного текста в лингвистической литературе является одним из «открытых» вопросов. Незавершенность дискуссии связана со сложностью вычленения минимального смыслового сегмента, задающего глубину интерпретации художественного текста, а также с трудностью осмысления неоднозначно трактуемой категории (подтекста)» [Сермягина 2007: 58].

В исследовании Ролана Барта «S/Z» выделены единицы чтения, которые он назвал **лексиями** – фрагменты, смысловые блоки, на которые интуитивно членится текст [Барт 2001]. Эти единицы вполне подходят на роль этого минимального смыслового сегмента для выявления и рассмотрения подтекста.

С точки зрения теории информации, кодирование и декодирование определены как процесс выбора эквивалентных элементов, имеющих общее значение и одинаковое содержание в двух (и более), разных по природе образования значений, системах. Это определение связано как с пониманием языкового знака по Соссюру: «языковая сущность (языковой факт) существует лишь в силу ассоциации между Означающим и Означаемым» [Соссюр 2013: 105], так и с формулировкой способов кодирования по Ю. М. Лотману, где

устанавливается «эквивалентность между двумя цепочками структур разного типа и их отдельными элементами» [Лотман 1998: 47–48]. Говоря об эстетически функционирующем тексте, который выступает как текст повышенной по отношению к нехудожественным текстам семантической нагрузки, Ю. М. Лотман отмечает, что текст предстает как минимум дважды закодированным: первая кодировка обеспечивается системой естественного языка и декодирование на этом уровне производится автоматически; но, кроме того, художественный текст кодируется еще каким-то другим способом с применением некоего вторичного кода [Лотман 1992: 204]. Этот иной способ кодирования связан со способностью языковых знаков сочетать в себе и производить в художественном тексте множество смыслов, то есть со способностью языковых знаков к многозначности и имплицитности. Многозначность является свойством языковых знаков с помощью которой осуществляется так называемая «языковая игра», которая позволяет находить дополнительный смысл, возможный для извлечения из текста, другими словами, присутствующий в подтексте. Имплицитность, в свою очередь, является свойством языковых знаков, необходимым для создания скрытого смысла, то есть подтекста. При этом свойства имплицитности и многозначности языковых знаков в художественном тексте позволяют находить при каждом прочтении все новые и новые смыслы (особенно это заметно в текстах классической литературы) еще и за счет того, что вербализованной оказывается всего лишь часть образа, а все остальные его детали, не будучи номинированными, присутствуют в сознании адресата как индивидуальное дополнение, взятое из опыта своего предыдущего чувственного восприятия.

Таким образом, поскольку художественный текст как объект искусства создается на основе языковых знаков, но воспроизводит (моделирует) в мысленном представлении адресата визуализированный образ, мы считаем, что подтекст является языковым способом моделирования художественного текста.

В художественном тексте как одной из форм передачи информации подтекст – имплицитная (невербализованная) информация – обладает гораздо

большей емкостью, чем информация, переданная в эксплицитной (вербализованной) форме.

Полагаем, что **лексия**, как минимальный сегмент, позволяет исследовать подтекст в разных аспектах. Разноаспектность рассмотрения подтекста обеспечивает обоснованная Р. Бартом в работе «S\Z» [Барт 2001] система **кодов**, с помощью которых в текстовом пространстве отображаются смысловые аспекты действительности: место и время, вопросы и ответы, представления и ценности, знания и отношения. Это **акциональный, референциальный, герменевтический, семный и символический** коды. Рассмотренный таким способом план выражения дает возможность исследовать, во-первых, способы языкового моделирования в художественном тексте, а во-вторых, устанавливать различия смысловой насыщенности текстов (в пределах индивидуального восприятия).

Таким образом, **актуальность исследования** определяется, во-первых, недостаточной изученностью категории подтекста в языкознании и, во-вторых, возрастающим интересом лингвистов к языковым средствам и способам выражения имплицитной семантики, в частности ко вторичному моделированию как способу кодирования информации в специфически организованной системе образов художественного текста.

Научная новизна заключается в следующем: 1) впервые предложена технология прочтения подтекстовых смыслов, позволяющая вербализовать (номинировать) имплицитную семантику лексий; 2) предложена методика категоризации подтекстовых смыслов на основе классификации семантики в соответствии со способами кодирования, применяемыми в художественных текстах; 3) предложена система определения уровневого статуса текстов литературы на примере анализа, основанного на количественном и качественном сравнении насыщенности подтекстовыми смыслами разноуровневых художественных текстов (Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»).

В качестве **материала исследования** выбраны тексты Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и часть романа Б. Акунина «ФМ» (имитация первоначальной рукописи Ф. М. Достоевского, названная Б. Акуниным «Теорийка»), общим объемом около 400000 печатных знаков (примерно по 200000 печатных знаков из каждого текста), в которых выделено 5175 единиц подтекста – лексий (2932 и 2243 лексии, соответственно).

Основной целью диссертационного исследования является определение языковых способов формирования подтекста, описание подтекстовых единиц и выработка технологии извлечения имплицитного значения.

Объектом исследования в настоящей работе являются лексии как минимальные смысловые сегменты, которые являются носителями подтекста в текстах Ф. М. Достоевского и Б. Акунина.

Предметом исследования является система подтекстовых смыслов, которые выражаются в пределах лексий соответствующими кодами.

Основными **задачами** исследования являются:

– определение принципов языкового моделирования, присущих специфически организованному лингвистическому объекту – художественному тексту;

– определение структуры и способов образования значения подтекстовых единиц – лексий;

– разработка технологии исследования способов и форм языкового моделирования в структуре подтекстовых значений художественного текста;

– анализ и сопоставление количественного и качественного соотношения подтекстовых значений в разноуровневых художественных текстах: в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и той части романа Б. Акунина «ФМ», где имитирована рукопись романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», названная «Теорийкой».

Основными **методами исследования** являются: метод сплошного семантического анализа текстов на основе метода интроспекции (самонаблюдения), а также методы классификационного, компонентного и

контекстологического анализа при определении подтекстовых значений (их способов и форм языкового выражения). При определении статуса художественных текстов по степени насыщенности смыслом использовался статистический и сравнительно-статистический методы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Художественный текст является моделью универсума человека, созданной с помощью языка как моделирующей системы. В качестве модели он представляет собой определенный способ познания.

2. Материалом построения модели – художественного текста – выступает язык, как явление не только первичной системы означивания (кодирования), но и вторичной моделирующей системы – то есть способа кодирования при создании художественных образов; в тексте вербализована лишь часть образа, «верхушка айсберга», значительная же часть образа – «невидимая часть айсберга» – не передается непосредственно языковыми знаками, а существует в виде «подтекста».

3. Единицами подтекста являются лексии, которые представляют собой определенные зоны имплицитного смысла, выделяемые на основе появления неноминированного значения (некоего интуитивно ощущаемого образа). В лексиях особый слой значений существует в пределах эксплицитного выражения и строится (надстраивается) на его основе. Классифицируются лексии по принадлежности к области определенного кода.

4. Кодирование обеспечивается четырьмя основными кодами (в отличие от предложенной Р. Бартом системы из пяти кодов): герменевтическим, семным, акциональным, референциальным. Код является планом выражения лексии как единицы плана содержания. С помощью кодов происходит категоризация подтекстовых означающих в художественном тексте.

5. Емкость художественного текста зависит от взаимодействия двух языковых систем: первичной – как основной системы кодирования, и вторичной моделирующей системы, в которой и создается подтекст. Чем больше подтекста – тем больше емкость художественного текста.

6. С помощью определения количества и качества подтекста возможны идентификация и классификация художественных текстов по степени их насыщенности смыслом (образами – подтекстом) и, на основе этих данных, распределение художественных текстов по емкости и соответствующему статусу на ценностной шкале познания между вершинной и массовой литературами.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что в работе упорядочено и структурировано, с точки зрения семантики, когнитивной лингвистики и теории информации, понятие подтекста в художественном тексте. Разработана уровневая структура подтекста, а так же уровневая шкала понятийного познания, в которой художественный текст занимает серединную позицию между имитационным и понятийным познанием, сочетая в себе оба вида. Разработаны положения, выявляющие взаимосвязь между количеством и качеством подтекста и уровневым статусом художественных текстов.

Практическая значимость исследования заключается в том, что разработанная в нем технология извлечения и категоризации подтекстовых смыслов позволяет исследовать любые художественные тексты с точки зрения оценки уровневого статуса в соответствии со шкалой понятийного познания. Полученные результаты могут быть использованы при разработке спецкурсов и спецсеминаров, посвященных вопросам лингвистического и филологического анализа текста. Отдельные положения могут найти применение в преподавании курсов Современный русский язык и Лингвистика текста.

Апробация работы. Материалы и выводы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры русского языка и стилистики Литературного института им. А. М. Горького, отдельные результаты исследования были изложены в докладах на ежегодных научных конференциях «Язык как материал словесности» (Москва, 2015), «Язык как материал словесности» (Москва, 2016), на XX Международной научно-практической конференции «Научный форум: филология, искусствоведение и культурология» (Москва, 2018), на XV Международной научно-практической конференции «Культурология, филология,

искусствоведение: актуальные проблемы современной науки» (Новосибирск, 2018).

Основные положения и результаты исследования представлены в 7 публикациях (общий объем – около 4,5 п. л.), в том числе 4 статьях в журналах, включенных в перечень изданий, рекомендуемых ВАК РФ (2,5 п. л.).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка сокращений, Библиографического списка и двух Приложений. Количество и порядок глав обусловлены задачей и общей логикой исследования. В первой главе представлены теоретические аспекты исследования, касающиеся категории подтекста: рассмотрены языковые способы извлечения и образования подтекстовых смыслов, а также роль и функции подтекста в художественном тексте. Вторая глава посвящена разработке технологии извлечения и категоризации подтекста на основе анализа текстов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» с точки зрения выявления языковых способов, форм и функций подтекста в вышеназванных романах. Третья глава посвящена сравнительному анализу текстов, на основе результатов, полученных во второй главе, и выявлению признаков, позволяющих произвести разграничение между разноуровневыми по степени насыщенности подтекстом художественными текстами. В приложениях в виде таблиц, отображающих как количество, так и качество извлекаемых подтекстовых единиц приведены полученные на основе метода интроспекции результаты анализа текстов.

ГЛАВА 1. ПОДТЕКСТ КАК ЯЗЫКОВОЙ СПОСОБ МОДЕЛИРОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

1.1. Подтекст как имплицитное значение, языковые способы извлечения и образования подтекстовых значений

1.1.1. Подтекст как имплицитное значение

Подтекст как языковое явление вызывает пристальное внимание современных исследователей (см., например, работы [Ветошкин 1999], [Сермягина 2007], [Козьма 2008], [Пушкарева 2013]). При наличии довольно значительного количества работ по подтексту, интерес к данной проблематике не уменьшается. Подтекст рассматривается с различных точек зрения, но рассмотренные вопросы не исчерпывают всего объема исследуемой проблемы.

По способу образования значения, как скрытого за смыслом основного эксплицитного языкового выражения, это явление именуется в исследованиях как «под»-текст или «за»-текст [Ермакова 1996], а по степени значимости в смысловой составляющей текста, или в иерархии значений важных для понимания художественного текста как целостного информационного сообщения, это явление может быть названо «над»-текст [Средства массовой коммуникации] или «сверх»-текст [Лошаков 2008].

Следует заметить, что количество приводимых определений подтекста практически соответствует количеству исследований. Так, на уровне интуитивного предвосхищения, явление подтекста отмечено еще в работах В. В. Виноградова: «Художественное произведение не представляет собой «прямолинейного» построения, в котором символы присоединялись бы один к другому наподобие разложенных в ряд прямоугольников домино <...>. Эти сложные символы также соотнесены со сложными словесными группами, но представляют собой **новую ступень смыслового восхождения** (выделено мной – А. Е.)» [Виноградов 1980: 244 – 245].

В современных работах по языкознанию можно отметить следующие определения. М. Ю. Федосюк рассматривает подтекст как «… имплицитное содержание, передача которого входит в скрытые коммуникативные намерения отправителя текста» [Федосюк 1988: 12]. Е. М. Обнорская выделяет подтекст в качестве «…второго – и наиболее важного плана произведения» [Обнорская 1998: 149]. Л. Ю. Чунева считает подтекст основой, которая способствует «возникновению смысла (ментального образования) в сознании реципиента» [Чунева 2006: 154]. М. И. Александрова рассматривает подтекст «…как обобщенное понятие, не только включающее в себя разнообразные имплицитные смыслы, но и закономерно формирующее новые, собственно подтекстовые смыслы в пространстве текста» [Александрова 2013: 30].

В области литературоведения подтекст понимается как «содержательная глубина текста» [Полянский 1990], цит. по [Чунева 2006]. Л. Г. Кайда пишет о том, что «с позиции теории информации, подтекст рассматривается <…> как семантическая категория текста» [Кайда 2000: 62]. В работе Г. В. Волового отмечается, что «…информация, которая не заложена непосредственно в языковых знаках, но извлекается из текста, получила научное название **имплицитное содержание высказывания** или **художественный подтекст** (выделено мной – А. Е.)» [Воловой 2003: 21].

В работах по лингвистическому анализу художественного текста часто приводится определение И. Р. Гальперина, согласно которому подтекст – это «скрытая информация, извлекаемая из содержательно-фактуальной информации благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения» [Гальперин 2014 : 28]. Е. В. Ермакова рассматривает подтекст, как поток сообщения, создаваемый полифонией языковых знаков, как «способность нести дополнительную информацию помимо буквального содержания». Исследователь полагает, что «семантика диалогической речи всегда предполагает нечто, находящееся за текстом и в подтексте» [Ермакова 1996: 13].

Все вышеприведенные определения характеризуют своеобразное явление скрытой, но, безусловно, существующей в тексте семантики. Скрытая семантика

представляет собой зону имплицитного – невербально выраженного – смысла. В отличие от эксплицитного – имеющего номинированное выражение – значения, имплицитная семантика присутствует в художественном тексте в качестве одного из основных способов языкового моделирования, другими словами, как одна из форм передачи информации.

Имплицитность в отношении художественного текста явление всеобъемлющее и разностороннее. Но, как справедливо отмечено в работе Е. В. Ермаковой, «при всем богатстве скрытой потенциальности текста, существует предел, за которым начинается фантазирование, связанное с искажением смысла текста. Данный предел объективирован самим текстом, включая все его уровни, прежде всего лингвистические» [Ермакова 1996: 15]. Другими словами, все, что не включено в текст и не может быть извлечено из его эксплицитного выражения, не рассматривается как подтекст.

С другой стороны, имплицитная семантика подтекста обусловлена не только эксплицитной формой репрезентации, но и общим уровнем познания адресата (фоновыми знаниями), в соответствии с которым ассоциативные и интуитивно воспринимаемые смыслы могут «наслаиваться» поверх восприятия текста. При этом данные значения можно считать обусловленными синтезом фоновых знаний адресата и эксплицитных средств самого текста. Так, согласно Р. И. Павиленису, содержание речевого произведения (текста) рассматривается как результат «процесса смыслопорождения (встречного порождения текста) индивидом на его ассоциативно-перцептивной базе» (цит. по [Пищальникова 1999: 35]).

Таким образом, поскольку в нашей работе имплицитная семантика рассматривается в широком спектре языкового выражения, то для обозначения исследуемого явления наиболее приемлемым представляется общеупотребительный термин **подтекст**, который является закрепленным за данным понятием и наиболее универсальным по области своего применения.

1.1.2. Извлечение имплицитного значения и категория номинации

Для определения языковых способов извлечения имплицитного смысла (подтекста) в художественном тексте одним из самых значимых является понятие **номинации**.

По данным словарей, номинация в языкознании (от лат. nominatio - наименование) представлена как процесс: ‘обозначение чего-л. языковыми средствами, словом; наименование, называние реалии’ [БТС]. В «Философских исследованиях» Л. Витгенштейн, рассматривая именование, определяет его как некое «чудесное действие рассудка, словно крещение объекта» [Витгенштейн 2011: 15].

В работах по исследованию языка разграничивается понятие номинации и предикации (например [Уфимцева 2011]), и номинативными признаются только наименование «конкретных единичных событий и ситуаций» [Уфимцева 2011: 28]. Однако многие авторы рассматривают понятие номинации в более широком плане. Так, например, в работе Н. Д. Арутюновой отмечено, что «… в общую теорию номинации (ономатологию), наряду с разделом лексикологии, трактующим наименования отдельных элементов внешнего и внутреннего опыта человека, входит раздел синтаксиса, изучающий способы обозначения целостных событий. В этой части ономатологии рассматривается номинативный аспект предложения и его трансформов» [Арутюнова 1972: 299].

По мнению Г. В. Колшанского номинация – это «определение какого-либо объекта в рамках некоторого класса <…> в пределах лексических форм» [Колшанский 2005: 74]. Само познание, по определению Г. В. Колшанского, происходит в форме именования, а форма именования заключает в себе «все необходимые признаки адекватного выражения» [Там же], которые, предназначены для отражения в сознании человека категорий окружающего мира. И далее в его работе отмечается, что «любое языковое выражение можно рассматривать как номинативную единицу» [Там же], в том числе предложение, сверхфразовые единства и текст как единицу наивысшего уровня языка.

Л. М. Лещева также понимает номинацию расширительно, как «наречение именем не только сущности, но и признака, явления, события <…>. Номинативными единицами считаются слово, словосочетание, ряд словосочетаний. И даже предложение и текст» [Лещева 2014: 82]. Представляется, что подобного вида номинации – даже расширенные до предела языковых возможностей (текста) – относятся к формам **эксплицитно выраженной семантики**.

По определению В. Г. Гака «базовой единицей устройства и функционирования языка является отношение между элементами плана выражения и элементами плана содержания, то есть отношение номинации (референции)» [Гак 2009: 6], по его классификации номинация подтекста относится к типологии косвенных номинаций, то есть таких, в которых прямое наименование сознательно заменяется развернутой или сконденсированной формой номинации [Гак 2009: 324], кроме того, он классифицирует существование двух видов номинаций: языковых и речевых [Гак 2010: 328], это разграничение также важно для целей нашего дальнейшего исследования, поскольку извлечение подтекстового значения (другими словами номинация подтекстовых смыслов) чаще всего становится возможной лишь в форме речевых номинаций, то есть отражающих событийно-предикативную сущность подтекстовых смыслов.

Таким образом, поскольку номинация при извлечении подтекстовых смыслов может быть не только в форме единичного обозначения предмета или события, но и в форме развернутого определения изображаемого или подразумеваемого в художественном тексте смысла, то мы, безусловно, должны опираться на понятие номинации именно в расширенном плане: то есть мы считаем, что номинацией является любое **эксплицитно выраженное значение**.

У Ролана Барта понятие номинации рассматривается в контексте понятия «чтение» и представляется приспособленным для выявления именно подтекстовых (имплицитных) значений: «чтение – это языковая работа. Читать значит выявлять смыслы, а выявлять смыслы значит их именовать, <...> я

именую, отбираю группировки и снова именую, и в этом-то и заключается жизнь текста: она есть становление посредством номинации, процесс непрерывной аппроксимации, метонимическая работа» [Барт 2001: 54].

Заметим также, что, по мнению Дж. Лакоффа, номинация является своеобразным переводом в артикулированную плоскость и представляет собой одновременное сочетание познания и понимания [Лакофф 2004]. Таким образом, в процессе номинации предмет (или явление) обретает понятийное воплощение в форме именования и становится для адресата до определенной степени известным, понятным и предсказуемым. (Предсказание – процесс прогнозирования свойств и развития объектов действительности; в свете теории информации предсказание представляет собой одну из основных функций коммуникационного процесса [Голдман 1957: 342]).

С точки зрения теории языка, подтекст представляется явлением, в котором номинация, как эксплицитно осознаваемая семантика, отсутствует.

С точки зрения когнитивной лингвистики, для определения подтекстовой семантики адресату сообщения (читателю художественного текста) необходимо применить осознанное мыслительное действие. То есть произвести некоторую «работу сознания», направленную на поиск и выявление дополнительных, не названных в тексте смыслов, на осознание понятий (как совокупности «познанных существенных признаков объекта» [Маслова 2004: 27]), их классификацию и именование, т. е., собственно говоря, номинирование. Так, в книге Е. А. Петровой «Истоки и векторы логико-когнитивного направления в изучении языка» рассматриваются виды и способы мышления, которые могут быть представлены в качестве определяющих для идентификации подтекста как языкового явления [Петрова 2013]. Наиболее важным здесь видится определение самого феномена мышления как способности сознания «действовать со ссылкой на отсутствующие объекты, а не только со ссылкой на те объекты, которые чувственно присутствуют» [Лещева 2014: 56]. Не менее значимым для нас является отмеченный в работе Е. А. Петровой принцип разделения мышления на определенные слои в зависимости от глубины познания. Верхним слоем,

«поверхностным» по ее мнению, является семантическая или собственно языковая форма мышления. Существующие более глубокие, логические слои мышления, которые используют в своем арсенале «глубинные структуры сенсорного опыта, соматический синтаксис, лингвокультурные смыслы» [Петрова 2013: 57] являются, на наш взгляд, причинно-следственным механизмом возникновения подтекста как языкового явления в художественном тексте.

Также для нашего исследования является немаловажным тот факт, что хотя мышление базируется на разных видах «понимания», но осмысленное восприятие основывается на языковой его форме (семантической). В упомянутой работе Е. А. Петровой отмечено, что «мышление человека осуществляется в теснейшей связи с речью, и результаты его фиксируются в языке» [Там же]. Можно сказать, что для выделения подтекстовых значений все слои мышления и восприятия (сенсорные, логические, лингвокультурные и т. д.) должны быть переведены в языковую, семантическую форму или, другими словами – номинированы.

Об этом же (ссылаясь на определение Г. И. Богина) пишет М. Ю. Шульженко: « … при рецепции художественного текста <…> мы сталкиваемся с иерархическим расположением типов понимания, которые по принципу их функционирования Г. И. Богин представляет в виде восходящего ряда трех уровней: семантизирующего, когнитивного и распредмечивающего» [Шульженко 2010: 85].

В «Курсе общей лингвистики» Ф. де Соссюра описана трансформация акустического образа в понятие, в начале которой информация поступает в мозг от органов чувств (добавим: форма восприятия зрительного образа аналогична форме восприятия акустического образа – А. Е.). В «Курсе» отмечено, что в процессе речевой коммуникации на этапе восприятия «от уха к мозгу» происходит «физиологическая передача акустического (или зрительного – А. Е.) образа», затем «в мозгу – психическая ассоциация этого образа с соответствующим понятием» [Соссюр 2013: 36] и, следовательно, на этапе порождения речи все эти действия происходят в обратном порядке.

Другими словами, в процессе порождения и восприятия речи происходит кодирование и декодирование элементов двух систем: Означаемого (условно – объектов действительности) и Означающего (языковых знаков). То есть происходит прямое кодирование элементов двух параллельных систем. Этот способ кодирования является основополагающим для всех языков, представляет собой первый уровень кодирования и является основой для первого, семантического, уровня мышления. Данное утверждение чрезвычайно важно для определения функции подтекста и формы его воплощения в художественном тексте. Подобное описание приводится и в исследованиях Л. Витгенштейна, где он предлагает: «…представить знание, как восприятие внешнего события посредством зримого излучения, которое проецирует его в глаз и в мозг» [Витгенштейн 2010: 147].

Известно, что зрительное восприятие является главным каналом, по которому человек получает информацию из окружающего мира. Это учитывается во многих лингвистических исследованиях, например в [Колесов 2012: 37]. На этом первом уровне чувственного восприятия, когда человек только видит объект, но еще не понимает и не называет его, информация поступает в форме «бессознательного» по Фрейду: «…психические предпосылки, раскрытые анализом, связи, в которые мы их вводим благодаря толкованию, являются бессознательными, по крайней мере до тех пор, пока мы не сделаем их сознательными для больного путем аналитической работы» [Фрейд 2015: 278]. Если применить это наблюдение к восприятию индивидом подтекстовых смыслов, которые занимают в художественном тексте довольно значительный объем, то можно провести определенную аналогию: в случае декодирования языкового сообщения в мысленном представлении возникает некая картина действительности (образ), которая, отображаясь в сознании, воссоздает чувственное восприятие (зрительное, эмоциональное и т. д.), но не номинирует само явление. Так, например, в книге В. П. Руднева «Реальность как ошибка» [Руднев 2100: 42] описывается случай по Фрейду: ребенок, наблюдающий

некоторое явление (коитус родителей), описывает его доступными ему терминами, но понимания и, следовательно, названия явления у ребенка еще нет. То есть, другими словами, образные подтекстовые значения в художественных текстах представляют собой особый способ использования языковых знаков для перевода познания из области эксплицитного смыслообразования в область восприятия бессознательного. Этот особый способ заключается в изменении направленности самого процесса кодирования, поскольку вместо прямого кодирования – присвоения названия определенному объекту – происходит обратный процесс превращения языковых знаков в бессознательные «образные» представления.

Нам представляется, что об этом говорит в своей работе и Р. Р. Халимова, описывая принцип Эриксоновского гипноза, где гипнотизер создает в восприятии пациента лакуны информации и эти «сознательные умолчания» заставляют «сознание пациента заполнять пробелы материалом, взятым из памяти» [Халимова 2011: 121]. (Полагаем, что этот принцип полностью соответствует принципу языкового моделирования в художественном тексте). Об этом же упоминает в своей работе Н. В. Пушкарева: «Для выявления имплицитной информации нужно восстановить лакуны на определенном уровне языка» [Пушкарева 2013: 58].

К подобному способу «перевода в бессознательное» можно отнести все текстовые референции, которые включают признаки предмета или симптомы явлений, но при этом не называют сами предметы и явления. Наиболее упрощенной формой подобного процесса является определенный слой произведений в жанре загадки для детей младшего возраста: «блещет в речке чистой, спинкой серебристой (рыбка)», «хвостом виляет, зубаста, а не лает (щука)» «На огороде он растет, круглый, пузатый и красный. Когда созревает, в корзину летит, салат из него прекрасный (помидор)» и т. п. [Интересные загадки]. В работе Е. А. Селивановой данный вид семиотического механизма загадки определяется как принцип, по которому во всех культурах осуществляется

«сознательное шифрование отношения знака (текста загадки) к денотату (отгадке)» [Селиванова 2009: 102-106].

В соответствии с классификацией В. Г. Гака [Гак 2010] этот семиотический механизма с полным основанием можно назвать косвенной речевой номинацией. Подобным же образом происходит и кодирование подтекста в художественном тексте.

Таким образом, все текстовые элементы, в которых есть описание, указание на признаки и пр., но нет номинации – это формы подтекста, способствующие восприятию «бессознательного»: человек словно «видит» (мысленно представляет) определенное событие, но не знает и не вполне понимает что это такое, т. е. нет «отгадки», номинации, объект не выражен на семантическом понятийном уровне.

Характерным для данного вида бессознательного является определение Э. Сепира: «Бессознательность этих стереотипов заключается не в какой-то таинственной функции национального или общественного мнения, отраженной в умах отдельных членов общества, а просто в типичной для индивида несознательности тех структурных особенностей, границ и значащих элементов поведения, которыми он имплицитно все время пользуется» [Сепир 1993: 598]. Об этом же пишет Ю. Кристева: «Литература <…> уникальное не поддающееся именованию нечто, порождаемое субъективным опытом в его состоянии бесконечности <…> действующее чтобы обнаружить бессознательное» [Кристева 2015: 7].

По мнению Дж. Лакоффа, человеческое мышление основано на первичном (бессознательном) восприятии и надстраивается поверх него: «Мышление является – **воплощенным**. Это означает, что структуры, образующие нашу концептуальную систему, имеют своим источником наш чувственный опыт. Мышление является **образным** в том смысле, что те понятия, которые не основываются непосредственно на опыте, используют метафору, метонимию, ментальные образы – все это выходит за пределы буквального отражения, или **репрезентации** внешней реальности (выделено мной – А. Е.)» [Лакофф 2004: 13].

Номинация переводит процесс познания из непосредственного наглядно-чувственного восприятия (по Фрейду – бессознательного) в логически осмысленную, артикулированную плоскость. В свою очередь, художественный текст, как модель мира человека, с помощью подтекста переводит познание в неартикулированную, образную форму, осуществляя своего рода регресс когнитивного восприятия, то есть перевод восприятия от логико-понятийного к непосредственно-чувственному. Данный процесс верно охарактеризован Л. Витгенштейном: «То, что прежде всего описывает наш язык, есть картина. Как следует поступить с картиной <…> по-прежнему неясно. Вполне очевидно, однако, что ее нужно изучить, если мы хотим понять смысл того, что говорим» [Вигенштейн 2007: 269].

Существующие в данный момент научные определения форм «бессознательного», помимо психотерапевтической трактовки З. Фрейда, рассматриваются в соответствии с определением К. Юнга, где он трактует данный вид бессознательного как форму, «единую для общества в целом и являющуюся продуктом наследуемых структур мозга» [Коллективное бессознательное]. При этом данный вид бессознательного является единым для всех людей, закрепленным в архетипах представлением о нормах и правилах поведения и отношения к действительности. Юнг обозначил его как «более глубокий слой, чем индивидуальное бессознательное – за словом стоят не только прямые значения, но и более скрытые слои, смыслы, понятные на бессознательном уровне» [Юнг 2018: 125]. Данное определение с точки зрения психологии и физиологии выглядит довольно спорным и многие исследователи говорят скорее о влиянии культуры «…внутри которой мы рождаемся и пропитываемся которой каждый день» [Козлов]. Кроме того, по определению Р. Р. Халимовой, «бессознательный разум – это хранилище воспоминаний, ресурсов и жизненного опыта. Это глубинная структура, кроющаяся за сознанием» [Халимова 2011: 122].

В рамках нашей работы мы будем рассматривать два вида закодированных смыслов бессознательного: 1) неосознаваемые на понятийном уровне чувственные представления (по З. Фрейду [Фрейд 2015]), 2) неосознаваемые,

воспринимаемые как «общий знаменатель», усвоенные в культуре стереотипы мировоззренческих представлений (по К. Юнгу [Юнг]). При этом при извлечении значений данных видов бессознательного наблюдаются следующие отличия: по З. Фрейду – неосознаваемое понятийное значение при извлечении номинируется новым, ранее **неизвестным** адресату понятием, а по К. Юнгу – **известным** ранее, но невербализованным в тексте понятием.

Таким образом, способность художественного образа вызывать в восприятии неноминированные стороны Означаемого (бессознательное) является основополагающей как для художественного текста вообще, так и для категории подтекста в частности. В свою очередь, когнитивное действие, направленное на извлечение скрытых смыслов, другими словами – **номинирование невербализованных значений**, позволяет перевести бессознательное чувственное восприятие (зрительное, эмоциональное и т. п.) на уровень семантического (понятийного) мышления. Исходя из вышеизложенного можно считать, что номинация является единственной языковой категорией с помощью которой может быть осуществлено извлечение подтекстового смысла и декодирование его с одновременным переводом с непосредственно-чувственного уровня восприятия на уровень семантического (понятийного) мышления.

1.1.3. Образование подтекстовых значений с помощью импликации, коннотации, пресуппозиции, контекста

Для определения языковых способов образования подтекстового значения наиболее важными являются понятия **импликации, коннотации, пресуппозиции** и **контекста**. Все эти категории довольно подробно рассмотрены в большом количестве работ.

Категории **пресуппозиции** («как суммы сведений, которая должна быть предварительной для однозначного понимания высказывания» [Бойцова 1985: 87]) и **импликации** («как сведений, которые входят в информацию предложения, но не имеют формального эксплицитного выражения,

а лишь подразумеваются» [Там же: 90]) являются составляющими для подтекста и чаще всего сосуществуют в нем и дополняют друг друга. Т. А. Бойцова полагает, что «пресуппозиция оказывается необходимой для раскрытия содержания, составляемого импликацией» [Там же], однако стоит отметить, что подтекст может быть обусловлен только одним из этих компонентов.

В свою очередь, импликация, как отдельная категория, представляет особый интерес для нашего исследования. Так, В. А. Звегинцевым импликация понимается как «скрытый (имплицитный) смысл в области содержания» (цит. по [Ермакова 1996: 23]), то есть соответствует понятию имплицитности в самом общем плане. В информационно-содержательном отношении, по определению С. С. Сермягиной: «Импликация состоит в том, что в силу необходимости и возможных связей из наличия (А) заключают о наличии (В)» [Сермягина 2007: 60]. То есть импликация состоит в том, что переданный эксплицитно смысл (А) содержит скрытый смысл (В), предопределенный некоторыми языковыми связями. Этот скрытый смысл предполагает некоторое мыслительное действие для его осознания и извлечения («заключают о наличии «В»).

Таким образом, импликация может быть определена как присутствие в смысловой составляющей языковой единицы таких компонентов скрытой информации, которые принадлежат другой языковой единице, но в контексте они соединены таким образом, что к эксплицитно выраженному смыслу добавляется дополнительный (имплицитный) смысл. Для понимания не выраженного эксплицитно смысла требуется определенное мысленное усилие и, в зависимости от уровня языковой компетенции адресата, этот смысл может быть либо извлечен, либо не извлечен адресатом.

В работе М. И. Александровой импликация подразделяется на два типа: импликационал и импликатура: «Импликационал и импликатура являются вторичными в процессе образования подтекстовых смыслов. Импликационал – понятие, которое обычно применяется к лексическому значению слова, импликатура – понятие, обычно применяемое на уровне дискурса» [Александрова 2013: 30].

Мы полностью согласны с подобным членением понятия импликации и в нашей работе будем рассматривать импликацию не только в ее базисном значении, то есть в качестве имплицитных «включений» в лексическое значение, или, по-другому, в качестве своеобразного средства «осложнения» эксплицитного значения на едва осознаваемом, несемантизированном уровне мышления, но и в качестве единиц лексического значения, которое образуется на этапе номинации подтекстовых значений, классифицируемых М. И. Александровой по типу имплицитности (другими словами, по фактическому размеру и семантическому расстоянию): 1) в качестве коннотативной составляющей (импликационала), 2) как текстовые включения (импликатура).

Следует оговориться, что употребление термина импликатура в том значении, в котором он разработан в логико-философском исследовании Герберта Пола Грайса не вполне подходит для целей нашей работы, поскольку его применение могло бы внести путаницу в применяемую систему определений. Отметим, что термин «импликатура» в трактовке Г. П. Грайса обозначает определенную область общих знаний для взаимодействующих в диалоге сторон [Грайс], и, таким образом, этот термин ближе понятию пресуппозиции в том виде, в котором она, например, присутствует в статье О. Е. Выборновой «Пресуппозиционный компонент общения и его прикладное моделирование»: «Пресуппозиции характеризуются как имплицитная информация, которую говорящий считает известной другим участникам коммуникации, или которую он хочет подать как известную» [Выборнова]. Для целей нашей работы данный термин представляется более приемлемым в качестве определения именно пресуппозиции. Импликатурой мы считаем определенные, довольно крупные текстовые фрагменты, привлеченные адресантом из других текстов, или, другими словами, интертекст.

В свою очередь, для понятия импликации одним из самых значимых компонентов является понятие коннотации. Термин «коннотация» (от лат. connotare – «соозначать») пришел в языкознание из логики и первоначально применялся лишь к элементам лексики.

У Р. Барта коннотация характеризуется на основе определения Л. Ельмслева: «коннотативное значение – это вторичное значение, означающее которого само представляет собой какой-либо знак» [Барт 2011: 12].

Для нас наиболее важными представляются следующие аспекты коннотации: способность «осложнять» значение языковых единиц такими элементами смысла, которые не выступают на первый план восприятия, но при этом являются составляющими для Означающего, и способность данного вида значений (коннотативных) выступать в качестве определяющих для категории подтекста как имплицитного смысла.

Об этом упоминает Г. К. Косиков во вступительной статье к работе Р. Барта «S/Z»: «Коннотативные смыслы имеют несколько существенных характеристик: во-первых, они способны прикрепляться не только к знакам естественного языка, но и к различным материальным предметам <…>; во-вторых, эти смыслы латентны, никогда прямо не называются, а лишь подразумеваются и потому могут либо актуализироваться, либо не актуализироваться в сознании воспринимающих» [Барт 2001: 24]. Именно эта «латентность» коннотативных смыслов позволяет говорить о них, как о способе создания неосознаваемого плана содержания в художественном тексте – иными словами, подтекста.

В самом понятии «коннотация» обычно различают четыре компонента: **экспрессивность, эмоциональность, оценочность** и **функционально-стилистическую окрашенность** [Блох 1985: 4].

Оценочный компонент довольно подробно описан в работах Т. В. Маркеловой («шкала оценки является важнейшим **имплицитным компонентом** оценочного комплекса» [Маркелова 2013: 15]). О стилистической окраске как одном из видов коннотации упоминает А. И. Горшков в «Лекциях по русской стилистике»: «…добавочное значение, в том числе и стилистическую окраску слова, принято называть коннотативным значением, или коннотацией» [Горшков 2000: 29]. В работе Н. М. Перельгут оценка представлена «как особый аспект языковых выражений, который накладывается на предметно-логическое, смысловое содержание» [Перельгут 2005: 28]. В. А. Пищальникова коннотацией

называет «дополнительное к лексическому семантико-стилистическое содержание слова, возникающее на основе ассоциативных связей, которые являются общими для членов данного языкового коллектива» [Пищальникова 1984: 59]. В ее же работе приводятся определения таких компонентов коннотации как эмоциональное значение («компонент семантической структуры слова. Эмоциональное слово выражает узуально закрепленное за ним отношение членов языкового коллектива к денотату, соотнесенному с конкретным словом» [Пищальникова 1984: 59]) и экспрессивное значение («возникает на основе скрытого интеллектуального сравнения разных реалий или чувственно-наглядного восприятия их» [Там же]), которые оказывают направленное, довольно определенное, но почти неосознаваемое воздействие на восприятие.

Стоит отметить, что явление коннотации как имплицитной семантики присутствует не только в слове и словосочетании. Можно с полным на то основанием говорить о присутствии коннотации во всех видах тропов, фразеологизмов, а также о ее наличии во всех фигурах речи.

Так, Цветан Тодоров в своей книге «Теория символа» отмечает, что «перенос, или метафора, <…> – это такое слово, означаемое которого отличается от его обычного означаемого. <…> перенос – это стилистическое средство в ряду других, а не способ существования смысла, с необходимостью связанный с прямым значением» [Тодоров 1998: 18-19].

В работе Р. М. Скорняковой отмечено, что «метафоризация сопровождается вкраплением в новое понятие признаков уже познанной действительности, отображенной в значении переосмысляемого имени» [Скорнякова 2010: 200]. Исследователь приводит соображение немецкого лингвиста Р. Везеля, отмечающего, что «метафоры в качестве имплицитных моделей очень экономным и элегантным образом осуществляют функцию упрощенной и осмысленно упорядоченной обработки информации» [Wesel 1995], цит. по [Скорнякова 2010: 201].

В работе Л. В. Супруновой рассматривается механизм смыслообразования метафоры, описанный М. Блэком, он состоит в том, «что к главному субъекту

прилагается система «ассоциируемых импликаций», связанных со вспомогательным субъектом» [Супрунова 2007: 104]. Также Б. А. Гомлешко пишет о коннотации как взаимодействии эксплицитного и имплицитного смысла [Гомлешко 2008]. М. К. Тимофеева отмечает значимую роль нетиповой коммуникации и тот факт, что трудности понимания «вынудили адресата создать новые знаки, требуемые в текущей коммуникативной ситуации. <…>. Это различные виды противоречия (оксюморон, синестезия, парадокс) и загадки» [Тимофеева 2010: 232].

Кроме того, фразеологизмы как способ экономии языковых усилий рассматриваются в когнитивной лингвистике как один из ее основных постулатов. Так В. А. Маслова пишет: «С когнитивной точки зрения фразеологизмы более экономны, чем порождение этих же смыслов по уникальным правилам. Например, смысл фразеологизма "в штыки" может быть передан выражением "принимать с крайней враждебностью"» [Маслова 2004: 28]. Экономия языковых усилий в данном случае приводит к тому, что количество текста сокращается, но количество смысла остается прежним. То есть в отношении смысловой емкости текста данный пример очень характерен: мы можем наблюдать заметное сокращение текстового объема – два слова, содержащих имплицитный смысл, вместо четырех слов в эксплицитном выражении.

Резюмируя вышесказанное, следует отметить, что понятия импликации и коннотации, с одной стороны, взаимосвязаны, с другой стороны, взаимообусловлены, и в качестве языковых приемов для моделирования неноминированного плана содержания, другими словами, подтекста, в художественном тексте являются одними из наиболее действенных способов образования подтекстового значения. Кроме того, импликация и ее составляющая – коннотация – представляют собой языковые способы, с помощью которых осуществляется значительная экономия текстового пространства и, на этой основе, повышение емкости текстовых единиц.

Отметим так же еще один немаловажный аспект коннотации, на который указывает в своей работе В. А. Пищальникова: «Полная ориентация в стилевых

явлениях не характерна для «среднего» носителя языка. Стилевое восприятие возможно при наличии высокой языковой и общей культуры, является результатом филологического опыта. Суть высшего уровня языковой компетенции – в способности нашего сознания идентифицировать, квалифицировать и классифицировать коннотации языковых единиц любого порядка» [Пищальникова 1984: 59]. На основании этого определения мы можем сделать предварительный вывод о том, что извлечение или неизвлечение скрытого (имплицитного) смысла языковых единиц зависит не только от наличия или отсутствия в тексте подобных смыслов, но и от уровня образованности адресата.

Обратимся теперь к понятиям **пресуппозиции** и **контекста.**

Пресуппозицией, по определению В. А. Звегинцева, является «некоторый обязательный фонд общих знаний, предполагающий правильное понимание речевой коммуникации» [Звегинцев 2007: 217]. Кроме того, в теории речевых актов определение пресуппозиции рассматривается также в качестве некоторых внешних экстралингвистических факторов (окружающего ситуативного контекста), которые для художественного текста не имеют актуального значения, поскольку художественный текст в процессе декодирования предполагает наличие только двух систем взаимодействия: самого текста и восприятия адресата (внешняя обстановка при этом не имеет никакого влияния на эти две взаимодействующие системы). Таким образом, в рамках данной работы, пресуппозиция может рассматриваться только в двух аспектах: либо как внутритекстовая (то есть все то, что уже было сказано в данном тексте), либо как пресуппозиция общефоновых знаний адресата (адресанта), то есть обусловленная суммой сведений уже имеющихся у взаимодействующего с текстом субъекта.

По определению М. Ю. Федосюка «Презумпциями (от лат. praesumtio «предположение») или в другой терминологии, пресуппозициями (от англ. presupposition «предположение, допущение»; лат. prae «перед»; supposition «подкладывание») называют такие компоненты содержания высказываний,

которые, судя по их оформлению, отправитель текста считает истинными и уже известными адресату» [Федосюк 1988: 19].

В теории Г. П. Грайса пресуппозиция рассматривается с точки зрения семантики и прагматики речевой ситуации и является общим знанием для коммуникантов (лингвистическим – если рассматривать его в свете семиотики, и определением общих целей речевого общения – если рассматривать его в свете прагматики) [Грайс].

Понятие **контекста** чаще всего рассматривается в качестве «ситуации, в которой используется слово, его окружения» [Ивин 2007: 63]. От контекста, как речевого окружения, зависит выбор того или иного значения языковой единицы, в том числе и подтекстовой. В этой связи следует отметить упоминаемую во многих исследованиях способность слова накапливать значения в процессе употребления в различных контекстах. Г. К. Косиков во вступительной статье к Избранным работам Р. Барта отмечает: «Задолго до нас все эти единицы и дискурсивные комплексы прошли через множество употреблений, через множество рук, оставивших на них неизгладимые следы, вмятины, трещины, пятна, запахи. Эти следы суть не что иное, как отпечатки тех смысловых контекстов, в которых побывало «общенародное слово» прежде, чем попало в наше распоряжение» [Барт 2001: 16].

В определении А. А. Вербицкого контекст подразделяется на экстралингвистический (внешняя по отношению к речи ситуация и фоновые знания адресата) и интралингвистический («внутриязыковое окружение соответствующего фрагмента высказывания» [Вербицкий 2010: 16]) и предстает как «орудие, обеспечивающее точное понимание общающимися семантической нагрузки употребляемых ими лексических единиц и сложных языковых конструкций различного объема» [Там же: 13]. Как способ ограничения многозначности, контекст рассмотрен в работе Н. Н. Амосовой, где она выделяет три постулата понимания контекста: «1) слово в языке многозначно; 2) в речи оно актуализируется только в одном из своих вариантов; 3) получатель сообщения

определяет в каком из лексико-семантических вариантов слово актуализировано» [Амосова 1963: 30].

С категорией контекста связан постулат когнитивной лингвистики о значимости нестандартных употреблений. Так, В. А. Маслова упоминает о том, что «использование когнитивных методов позволяет интерпретировать их (нестандартные употребления языковых единиц – А. Е.) не как ошибки, а как специфические операции со знаками» [Маслова 2004: 29].

Не все виды контекста, упоминаемые в вышеназванной работе А. А. Вербицкого, являются необходимыми для анализа художественного текста. Внешний ситуативный контекст исключен из пространства художественного текста, что становится особенно заметным при анализе трех видов значения термина «контекст», приведенных в его классификации: «1) фрагмент самого текста, 2) информация, в пространстве которой порожден текст автором, 3) информация, в пространство которой этот текст попадает в процессе его восприятия реципиентом» [Вербицкий 2010: 13]. Для художественного текста определения, изложенные в пунктах №2 и №3, актуальны только в том случае, если рассматриваются не как фактор внешней по отношению к речи ситуации (когда понятие «контекст» смыкается с понятием внешней пресуппозиции, и является его аналогом), а как фактор наличия определенного уровня общефоновых знаний адресата и (или) адресанта. Именно поэтому в художественном тексте ни экстралингвистический контекст, ни внешняя пресуппозиция как ситуация внешней обстановки, не учитываются в процессе кодирования и декодирования информации, в особенности подтекстовой.

Языковые категории интралингвистического (внутритекстового) контекста, внутритекстовой пресуппозиции и пресуппозиции внешней (фоновых знаний адресата) являются, так же как и понятия импликации и коннотации, языковыми способами образования дополнительных (подтекстовых) значений в структуре художественного текста.

Таким образом, в данной работе **подтекст в структуре художественного текста рассматривается как имплицитная категория, которая не имеет**

вербального понятийного определения (номинации) в тексте, но, безусловно, присутствует в нем, как определенное, извлекаемое при более осознанной когнитивной интенции, неноминированное значение. Образование значения подтекста в художественном тексте (кодирование) осуществляется с помощью категорий импликации, коннотации, пресуппозиции, контекста. На этапе извлечения подтекстовых значений (декодировании), в процессе перевода значений из непосредственно-чувственных в понятийные, то есть на семантический уровень мышления, единственной языковой категорией, с помощью которой это становится возможным, является понятие номинации.

1.2. Функции подтекста в художественном тексте

1.2.1. Функции подтекста и обусловленность принципа языкового моделирования в художественном тексте

Вынесенное в заглавие работы понятие подтекста как «способа моделирования» обязывает нас всесторонне рассмотреть термин «моделирование», основой которого является общий принцип «моделирования», применяемый в методологии науки и в лингвистике как науке.

Само понятие «моделирование» напрямую связано с понятием **модель,** исследованию которого было посвящено (особенно в период 60-х – 70-х гг. прошлого века) множество научных работ, вследствие чего понятие «модель» получило довольно прочное обоснование в качестве развернутой системы определений и универсальной классификации типов и видов модели как одного из способов познания.

При этом модель в отношении художественного текста может выступать в двух ипостасях: 1) как инструмент металингвистики, предназначенный для познания внутренней структуры, функциональных возможностей и форм воплощения самих текстов; 2) как общий метод (теория) познания, в свете которого сам художественный текст выступает в роли специфической модели.

В данном исследовании нас интересует художественный текст во второй ипостаси, то есть как объект, который функционально, в самом общем плане, сам является моделью с точки зрения познавательного процесса.

Характер модели как инструмента познания отождествляется в нашем представлении, прежде всего, с визуальной и динамической наглядностью процессов и явлений. Модель, как способ передачи информации (сообщения), не столько объясняет, сколько демонстрирует свои объекты. То есть модель – это некое визуализированное, наглядное, образцовое явление (или предмет), требующее минимального количества пояснений (или не требующее пояснений вовсе).

Определение модели приводится в работах многих авторов ([Глинский 1965: 6], [Новик 1975: 18] и др.). Нам представляется наиболее актуальным для целей нашего исследования определение, данное К. Е. Морозовым: «под моделью понимается объект любой природы, который способен замещать исследуемый объект так, что его изучение дает новую информацию об этом объекте» [Морозов 1969: 40].

У всех авторов выделены два главных критерия, по которым определяется модель как метод познания и научного исследования: 1) модель предназначена, прежде всего, для целей познания, 2) модель всегда имеет определенное соответствие (всегда неполное) моделируемому объекту, или, другими словами, особенностью познания с помощью модели является адекватное представление явления (или предмета) в упрощенном, наглядном виде.

То есть модель – это эксплицитное, наглядное воплощение совершенно определенных, заданных параметров и особенностей оригинала, созданная и применяемая для облегчения процесса познания.

Существующие классификации моделей опираются на различные виды критериев: 1) природы моделируемых объектов (модели в физике, химии, культуре и т. д.); 2) природы самой модели (материальные, идеальные, иконические и образные [Морозов 1969: 26]); 3) по форме моделей (рисунок, чертеж, схема и т. п. [Там же: 32]); 4) динамического критерия (статические и

динамические [Глинский, Грязнов, Дынин, Никитин 1965: 12]); 5) по функции модели: со стороны отображаемой функции (модель нервной, модель кровеносной системы в медицине), и по функции модели в процессе использования (практические, обучающие и исследовательские [Веников В., Веников Г. 1984]). Кроме того, разными исследователями отмечаются такие особенности моделей, как: 1) полное / не полное моделирование [Новик, Мамедов 1981: 40]; 2) свойство аппроксимации (упрощения) [Морозов 1972: 3]; 3) отражательная функция моделей [Штофф 1966: 130]; 4) иллюстративная и объяснительная функции моделей [Там же: 149].

Принцип моделирования лежит в основе языка, как ментального образования. Поскольку любой, имеющий семантическое наполнение, языковой знак, при употреблении вызывает в восприятии (воображении) определенный «образ», который, в свою очередь, представляется мысленной «моделью» отображаемого объекта (предмета, явления, понятия и т. д.). Из этого закономерно следует, что понятие моделирования может быть применено к любым языковым явлениям.

Так, разработанная Ю. М. Лотманом двухуровневая система языкового моделирования, позволяет провести разграничение между непосредственным – прямым кодированием и вторичным языковым моделированием – опосредованным, с которым, в лингвистическом аспекте, связано понятие асимметрии планов выражения в художественном тексте («асимметрия языкового знака – это перенос <…> собственного значения знака с основного, стереотипно закрепленного за ним в плане обозначения мыслительного понятия на другое смежное понятие, пересекающееся со стереотипным по какому-либо принципу» [Фефилов 1994: 94]).

То есть если языковой знак сразу же вызывает некое мысленное представление о предмете (явлении и т. д.) при первом, не слишком вдумчивом, прочтении, то мы с полным основанием можем отнести его к уровню первичной моделирующей системы [Салмина: 2011]. На этом уровне единицы языка (морфемы, слова, словосочетания, предложения, сверхфразовые единства и т. д.)

на первом же этапе восприятия вызывают зрительное и (или) осознаваемое ощущение, которое с легкостью может быть названо (номинировано) адресатом. Подобное восприятие представляется тем уровнем мышления, на котором информация, передаваемая текстом, без усилий воспринимается адресатом, поскольку находится на первом плане, то есть языковое выражение является эксплицитным.

Второй уровень языкового моделирования (по Лотману – искусство как вторичная моделирующая система [Лотман 1998]), связан с возникающими в сознании образами, которые не отражаются в сознании как понятия (невербализованы, не отражены на семантическом уровне мышления), но присутствуют как определенного рода неосознаваемое (интуитивное) ощущение или визуализированное (зрительное) мысленное представление. Этот способ кодирования отмечен и в работах современных авторов, исследователей подтекста (в частности, в работе [Козьма 2008: 28], а также в книге Ю. Кристевой «Разрушение поэтики»: «То, что мы называем здесь текстом, близко к тому, что советские семиотики называют «вторичной моделирующей системой» [Кристева 2004: 99]).

Характерной особенностью подобных «зрительных» образов является то, что они не с первого прочтения, не с легкостью, но все-таки могут быть переведены в область понятийного определения адресатом (то есть, номинированы), и, таким образом, могут быть представлены на семантическом уровне мышления.

Обратим внимание на то, что Ю. М. Лотман предопределил «возможность интерпретации одного из основных свойств искусства – познания путем воссоздания – как явления моделирования» [Лотман 1964: 29]. Поскольку базисом искусства в художественном тексте является язык, то для того чтобы определить, какие способы в качестве основы для художественного языкового моделирования возможны и какой конкретно способ используется при воплощении художественного текста, следует определить сам объект – «модель», который воплощен в художественном тексте, как одном из видов искусства.

Вначале рассмотрим подробнее само понятие «художественный текст». Если для категории подтекста понятие «текст» является в определенной степени прикладным понятием (связанным с синтагматическим членением текстовых единиц для определения семантики подтекстовых образований) и применяется в значении «информация, закодированная в знаках языка», то для определения понятия «художественный текст» в лингвистическом аспекте, определение «текста» как одного из уровневых компонентов языковой системы становится особенно важным.

Термин «текст» в настоящее время разработан в достаточно полной мере, имеет огромное количество определений в филологических исследованиях (например, в [Гальперин 2014: 144], [Гольдман 2005: 53], [Болотнова 1988: 61] и мн. др.). В современной трактовке понятия «текст» основной акцент делается на соответствии текста, как информационной единицы, некоторому единому в своей сущности сообщению. Так, например, Ю. В. Букарева рассматривает природу текста «как коммуникативной единицы, реализующей систему языка, как «целостного и связного сообщения, специальным образом организованного для передачи и хранения информации» [Букарева 2006: 7].

В зависимости от стилистики текста (научного, делового, текста художественной литературы) это единое сообщение приобретает соответствующее содержание. Так, в научном и деловом стиле это содержание сводится к определенному логическому объекту – понятию, расширенному до уровня текста. Как это определено в работе Ю. Д. Артамоновой: «текстами в данном случае мы будем называть любые знаково-символические системы, выраженные средствами естественного или искусственного языка и предназначенные для кодирования, сохранения и передачи информации» [Артамонова 2009: 7].

Обобщено определение текста можно свести к условной формулировке: **единица информации, законченное речевое целое.**

Для целей нашего исследования наиболее близкими представляются два определения. Это определение А. А. Брудного: «Текст – это адресованная,

компактная и воспроизводимая последовательность знаков, развернутая по стреле времени, связно передающая некоторое содержание и **обладающее смыслом, в принципе, доступном пониманию** (выделено мной – А. Е.)» [Брудный 1988: 185]; и определение Г. Г. Молчановой «текст – это двухмерная структура, образуемая в результате использования авторами специфической системы кодифицирования как разновидность речевого акта, т. е. акта коммуникации между автором (адресантом) и читателем (адресатом)» [Молчанова 1988: 11].

Термин «художественный» (как относящийся к искусству, к деятельности в области искусства) присоединяет к значению термина «текст» определенный набор специфических характеристик, чем обусловлено известное разнообразие определений этого понятия.

Многие исследователи отмечают эстетическую ценность текста. Так, например Р. Якобсон говорит о том, что «если речь идет о произведении художественной литературы, <…>, то ведущей неизбежно является эстетическая функция, даже если ее роль сознательно заслоняется» [Якобсон 2011: 68]. Специфику художественного текста Ю. М. Лотман определяет через понятие тропа: «текст стремится превратиться в отдельное «большое слово» с общим единым значением. Это вторичное слово в тех случаях, когда мы имеем дело с художественным текстом, всегда представляет собой троп: по отношению к обычной, нехудожественной речи художественный текст как бы переключается в семиотическое пространство с большим числом измерений» [Лотман 1998: 416]. Понятие эстетической ценности отмечено и в работах В. А. Пищальниковой: «художественный текст можно определить как коммуникативно направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия» [Пищальникова 1999: 4].

Нужно заметить, что искусство с этой точки зрения оперирует несколько иными, чем языковые знаки средствами. Способами передачи информации с помощью искусства служат наглядно-чувственные образы и представления. То есть художественный текст в наибольшей степени передает информацию в форме

образов – чаще всего визуализированных в мысленном представлении. Мы уже упоминали, что в самой природе языкового знака заложена образная сущность понятий.

В толковых словарях «образ» описывается чаще всего как объект, связанный с наглядным чувственным постижением действительности, как «копия, слепок, отпечаток в сознании явлений объективной действительности» [СЕ].

Язык, как системное многоуровневое образование, соотносится с категорией образа разными своими уровнями: фонетическим (в разнообразных явлениях инструментовки: «Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши» [Константин Бальмонт]); морфемным («Но спаться уже никогду не пойда» [Юнна Мориц]); на уровне лексики категория «образ» чаще всего связана с наличием переносного (метафора, метонимия, синекдоха и т. д.), а также коннотативного или стилистически окрашенного значения (сниженный, нейтральный, возвышенный стили речи, например, в парадигме «хаза – здание – обитель»); на уровне текста выделяется специфическая (литературная) система образов (образ героя, образ рассказчика, образ автора, образ читателя); и на самом высшем – надтекстовом – уровне весь художественный текст, рассматриваемый как произведение искусства, можно определить как образ определенного содержания, как отображение в данном образе наиболее крупного фрагмента представлений и наиболее полного (доступного для передачи с помощью языкового кода) изображения мира.

В соответствии с теорией информации любая последовательность знаков (языковая или чувственно-образная), содержащая некоторые изменения, является способом передачи некоего нового знания [Голдман 1957: 161], [Гальперин 2014: 26]. В науке это знание является осмысленным артикулированным определением понятий. Художественный текст в отношении нового знания об окружающей действительности соответствует определению, принятому в теории информации, но природа этого знания не понятийно-логическая, а образно-чувственная. Эстетическая функция, реализуемая в художественном тексте, не противоречит данному утверждению, поскольку получение нового знания на уровне сенсорных

данных – звуковых, визуальных, внутренних психологических переживаний – не противоречит пониманию чувственных ощущений, как получению нового знания, а лишь переводит его получение в другую, не артикулированную средствами метаязыка, плоскость.

Если попытаться сравнить понятия «образ» и «модель», то можно обнаружить практически полное сходство определений.

Например, В. А. Пищальникова характеризует образ как «… возникающее в нашем сознании на основе чувственных ощущений гносеологическое сходство с отражаемым предметом» [Пищальникова 1984: 23]. Л. Витгенштейн в «Логико-философском трактате» определяет: «Образ есть модель действительности» [Вигенштейн 2007: 14]. В книге М. Дени находим: «Образное представление дополняет семантическое представление, и это факультативное дополнение не является необходимым условием для понимания и обработки информации. <...>. При такой интерпретации образу могут быть приписаны свойства "модели"» [Дени: 161].

Более того, в книге В. Д. Чарушникова «Моделирование и научное познание» находим следующее утверждение: «слово «модель» происходит от латинского слова model, что означает образ, образец» [Чарушников 1997: 3]. В этом же исследовании корригируются понятия образа, модели и познания: «Познавая окружающий мир, человек строит в своем сознании образы-модели» [Там же].

В то же время, понятие моделирования употребляется так близко к пониманию художественного текста как одного из видов модели, что кажется вполне оправданным сделать последний шаг в этом направлении: определить, что художественный текст весь целиком, как информационный объект, является своеобразной **моделью.**

Так, например, В. П. Белянин о художественном тексте пишет: «Вымышленные, но правдоподобные ситуации моделируются им в целях пояснения своих идей и представлений» [Белянин 1988: 18]. В монографии А. Г. Сонина встречаем следующее определение: «Модель строится в каждой

конкретной ситуации (для каждого конкретного дискурса) на основе общих и специальных знаний, которыми располагает индивид» [Сонин 2002: 144]. М. А. Гвенцадзе: «Художественные тексты представляют собой не модель действительности, а сознательно конструируемые возможные модели действительности» [Гвенцадзе 1986: 91] цит. по [Блох 2012: 20-21]. В исследовании С. С. Сермягиной находим: «Если считать художественный текст моделью определенного фрагмента действительности в форме слова…» [Сермягина 2007: 52]. В книге Л. Г. Бабенко: «Содержание формируется как ментальное образование, моделирующее тот фрагмент действительности, о котором говориться в тексте» [Бабенко 2008: 52]. У Т. А. Ван Дейка: «Смысл текста, его семантическая репрезентация, необходимы лишь для формирования модели» [Ван Дейк 2015: 78], но здесь же он ограничивает вопрос рассмотрения текста с точки зрения теории модели следующим образом: «Не следует смешивать это понимание модели с таким понимание, при котором «модель» является приблизительным эквивалентом «теории». В данной работе когнитивная модель – это не модель (теория) познания, а структура представления знания в памяти» [Там же].

Мы уже упоминали и повторимся, что в отличие от применения понятия «модель» в работе Т. А. Ван Дейка, в данном исследовании мы рассматриваем художественный текст именно с точки зрения того, что он является моделью (теорией), существующей для целей познания.

Из вышеприведенных классификаций модели становится очевидным, что модель – художественный текст относится, безусловно, к идеальным мысленным видам моделей (по другой терминологии – к эвристическим моделям) и сочетает два вида моделирования: знаковое, поскольку употребляет знаки языка, и наглядно-образное, поскольку в сознании читателя языковые знаки трансформируются в наглядно-образные представления, и, как знаки, чаще всего вообще исчезают из осознанного восприятия получения информации. Об этом пишет и Э. Розенталь: «Читатель перестает быть читателем, он уходит в

зрительные образы и цветовые гаммы, он возвращается к чувственному восприятию действительности» [Розенталь 1982: 194].

Ранее мы выяснили, что в художественном тексте происходит некоторое преобразование значения из понятийного в образное, иными словами, обратное возвращение к непосредственно чувственному восприятию – «бессознательному» по Фрейду [Фрейд 2015]. Об этом же говорится и в работе А. А. Брудного: «Как феномен культуры текст существует в знаковой форме и имеет **значение,** учение Фрейда придает специфическое значение метафорам, остротам, оговоркам и другим особенностям текста, непроизвольно выражающим содержание **бессознательного**» [Брудный 1988: 145].

С другой стороны, если в науке модель является наглядным образцом конкретного направления исследования (модели применяются как в точных науках: математике, физике, химии и т. п., так и в гуманитарных: модели текстов в лингвистике, модели поведения в психологии), то в понимании художественного текста как модели основной проблемой является определение объекта моделирования, поскольку художественный текст отображает множество аспектов действительности.

Представляется, что моделируемым объектом художественного текста является «универсум человека» (мир человека). Так, например, В. П. Белянин говорит, что «художественный текст отражает и мир, и человека, чувствующего, мыслящего, действующего, всесторонне связанного с окружающим его миром» [Белянин 1988: 18]. Л. Г. Бабенко пишет, что «именно человек, его внутренний мир, духовные искания и переживания всегда составляли и составляют центр литературного произведения» [Бабенко 2008: 53]. Э. Рэнд утверждает, что роман – это «история о человеке и его действиях» [Рэнд 2011: 46].

«Мир человека» включает на наш взгляд все то, что хоть в какой-то мере имеет отношение к человеку. Начиная от биологических и физиологических особенностей и включая чувственную, духовную, моральную, этическую стороны жизни человека.

Мир человека в целостном виде невозможно представить объектом какой-либо единой науки. С другой стороны, все эти составляющие «мира человека» являются по отдельности предметами (объектами) исследования различных прикладных наук.

Если выделить сферы употребления концепта «человеческий», то можно выделить следующие направления: 1) человеческие отношения – в объективированном состоянии составляют предмет изучения социологических наук; 2) человеческие чувства – в науке являются предметом исследования психологии и физиологии; 3) человеческое мышление – по большей части является артефактом культуры; 4) отношения человека с внешним миром – объект морали и этики.

С точки зрения теории информации, для текстов научной коммуникации характерно стремление к предельному отсутствию «шума» в канале передачи. Никакие двусмысленности или варианты разночтений в научных текстах недопустимы в принципе. Любой дополнительный вариант, отличающийся от основного (инварианта), является «шумом» для точности передачи информации и «уводит в сторону» от истинности сообщения, от неискаженности его декодирования. То есть научные тексты в этом плане – единицы однозначного содержания, определенной вычлененной и осознаваемой во всех деталях логической последовательности доводов и доказательств. Для устранения двусмысленности в научных текстах применяется принцип избыточности, другими словами – повторение одного и того же сообщения с помощью разных языковых знаков (примерно так, как это сейчас произошло в данном тексте). В теории информации это явление описывается следующим образом: «код устраняющий избыточность, увеличивает количество информации приходящейся на каждый символ сообщения. Однако, несмотря на то, что избыточность приводит к уменьшению скорости передачи информации, она является очень ценным свойством языков, ибо она облегчает распознавание отдельных ошибок, сопровождающих передачу сообщений, и их исправление. Избыточность – это механизм помехоустойчивости языков» [Голдман 1957: 339].

Другим способом научной репрезентации являются термины, как единицы, которые способны осуществить «повышение емкости» с сохранением однозначности. Так в книге И. А. Углановой приводится очень точное описание процесса увеличения емкости сообщения: «Дж. Миллер экспериментально показал, что объем нашей памяти действительно ограничен, но, как видно из примера (радиотелеграфный код – точка тире – вначале непонятен, потом начинает выстраиваться в слова и далее во фразы, т. е. единицы кодирования укрупняются), человек может его значительно расширить за счет укрупнения единиц кодирования, получаемых им на входе, посредством их перегруппировки и присвоении всей группе нового имени, которое и запоминается на выходе» [Угланова 2010: 242].

Таким образом, в научном производстве емкость текста продуцируется не только избыточностью, как способом помехоустойчивости, который увеличивает количество текста, но и сжатием информации, как способом, который укрупняет единицы кодирования и выражается, в том числе, в применении специализированной терминологии («терминология – это система понятий данной науки, закрепленная в соответствующем словесном выражении» [Хижняк 2016: 87]).

С точки зрения нашей проблематики сущность термина состоит в номинировании предмета (явления, понятия и т. п.) достаточно компактным языковым образованием, которое, с одной стороны, является абсолютно, безоговорочно однозначным, но, с другой стороны, включает в себя множество характеристик, присущих данному объекту или явлению, то есть соответствует пониманию емкости, как количеству содержащейся в языковой единице информации. Так, Ю. М. Шилков говорит о том, что «для научного познания чрезвычайно важна возможность предельного сокращенного выражения понятий и высказываний с соблюдением однозначности их предметно-понятийного содержания» [Шилков 2013: 511].

Существующие на данный момент разнообразные определения термина, кроме его отнесенности к понятийному аппарату определенного направления

науки, отмечают такие его свойства, как «… средства познания окружающего мира» [Ивина 2003: 8] и «точное выражение специальных понятий» [Володина 2000: 33]. Так, например, «имя существительное» с одной стороны является совершенно однозначным понятием, а с другой – включает в себя множество признаков и может быть разъяснено с помощью общеупотребительной лексики: «часть речи, которая отвечает на вопрос кто, что? … и т. д.». При этом, разъяснительная часть термина гораздо более обширна по объему и количеству слов, но она необходима для первичного усвоения значения термина. На следующем этапе познания, когда значение термина усвоено, в восприятии адресата при номинации «имя существительное» происходит воссоздание всего множества характеристик, заложенных в термине. То есть происходит определенный процесс «сжатия информации» или увеличения емкости понятия.

Если применить эту аналогию к термину, как одному из самых емких языковых образований, то становится очевидным, что емкость термина заключается в присвоении всему комплексу его характеристик нового – сжатого и компактного – имени. То есть – термина. Справедливо утверждение В. Ф. Новодрановой: «лаконичная языковая форма термина способна передавать большой объем информации» [Новодранова 2013: 12].

Репрезентация действительности в художественном тексте происходит в двух плоскостях. С одной стороны, вместо того, чтобы давать развернутое научное определение, которое в силу избыточности будет трудно для понимания, или употреблять термин, который будет агнонимом для большинства среднестатистических адресатов, автор художественного текста дает экономное соединение двух и более аспектов значения не в термине (как единице однозначного, но узкоспециализированного значения), а в подтексте (лексии). С другой стороны, значение, пусть и не всегда точное и однозначное, все-таки передается, и передается по более скоростным информационным каналам: путем преобразования его в зрительно-чувственное наглядное представление. В таком, чувственно воспринимаемом образе, в форме эксплицитного выражения присутствует лишь самый верхний слой, глубинные слои при этом подразумевают

дополнение адресатом художественного образа из опыта своих прежних чувственных представлений: «…когда мы воспринимаем предмет зрительно, соотнося его с хранящейся в памяти абстрактной моделью, мы одновременно воспринимаем и все другие признаки предмета, которые включены в модель на основе сенсорных данных» [Звегинцев 2007: 312]. Но именно в этом и заключается отличие научных текстов от художественных. Многозначность и разноплановость образов художественного текста, с одной стороны, дает адресату возможность различных прочтений и трактовок, но, с другой стороны, одновременно с этим, образы не получают всеобъемлющего набора характеристик, которые позволяют в мысленном представлении воспроизвести точное значение закодированного сообщения. Это, на наш взгляд, связано именно с информативной емкостью образов художественного текста, которые синтезируют множество характеристик в едином объекте в угоду экономии текстового пространства, но в ущерб точности и однозначности, которая, по теории информации, как было сказано выше, заключается либо в повышенной избыточности, либо в применении специализированной терминологии.

Одним из способов ограничения многозначности в художественном тексте выступает контекст, как один из языковых механизмов, обеспечивающих процесс «интерпретации и понимания значения и смысла текста» [Амосова 1963] цит. по [Вербицкий 2010: 15]. Как отмечает в своей работе Г. В. Колшанский: «… компенсирующим противовесом языковой многозначности и выступает как раз контекст, как существенная характеристика языка» [Колшанский 2010: 12]. Но при этом контекст не вступает в противоречие с понятием «емкости», поскольку окружение слова состоит из языковых единиц, в семантике которых также может присутствовать многозначность, в свою очередь ограничиваемая контекстом, но уже относящимся к другому слову из контекстного окружения.

Моделируя таким образом универсум человека, художественный текст воспроизводит не только недостаточность полного эксплицитного языкового отражения всех характеристик объекта, то есть информативную недостаточность чувственно постигаемых образов, но и недостаточность, прежде всего в логико-

понятийном отношении. Модель «художественный текст» не определяет и не называет объекты мира человека, она лишь указывает на некоторые важные для прагматики текста характеристики отражаемых явлений, а в мысленном представлении адресата они трансформируются в полный «образ» и дополняются необходимыми, актуальными для читателя, признаками.

Частичное объяснение этого явления встречаем в работе В. А. Звегинцева: «Ведь мы также извлекаем (понимаем) из отдельного высказывания значительно больше информации, чем содержится в нем, как в языковом образовании» [Звегинцев 2007: 206]. Художественный текст, который, в отличие от большинства других видов текстов, способен более полно воссоздавать в восприятии (моделировать) «образ», предоставляет читателю возможность почти безграничного (в пределах обусловленного эксплицитным выражением) увеличения количества его «признаков», хранящихся в памяти.

Таким образом, художественный текст как информационный объект с помощью доступных для понимания адресатом языковых средств, передает (моделирует) значение в форме образов, значительная часть которых невербализована, но воспроизводит в восприятии адресата визуализированное и неосознаваемое на семантическом уровне отображение действительности (бессознательное), тем самым достигается значительная экономия текстового пространства, другими словами повышается его емкость, но в силу многозначности воспроизводимых образов, обусловленной индивидуальным опытом чувственного восприятия, теряется его однозначность.

1.2.2. Языковые особенности художественного текста с точки зрения его принадлежности к объектам культуры

Считая, что художественный текст представляет собой определенную модель, существующую для целей познания, мы можем говорить о том, что в данном случае текст (как объект культуры) является способом передачи важной информации для адресата, не обладающего всесторонним знанием по всем

направлениям науки (это практически невозможно при том количестве накопленных сведений, которыми располагает человечество на современном этапе). То есть художественный текст предназначен для адресата, находящегося примерно на среднем уровне познания, который существует в данном типе культуры.

Вся история языка и письменности является свидетельством того, что прогресс человечества связан именно со способностью к накоплению и передаче знания из поколения в поколение. Так, в исследовании «Теория информации и эволюции» отмечается скачкообразный рост прогресса человечества после возникновения речи, письменности и печати [Эвери 2006]. В книге М. Г. Дьяковой упоминается, что «посредством передачи культурного опыта человечество в целом реализует как познавательную, так и информативную функции культуры» [Дьякова 2008: 34].

Тот факт, что художественный текст принадлежит сфере человеческой культуры и является ее объектом, находит свое подтверждение в научных исследованиях по данному вопросу ([Риккер 2015], [Астафьева 2012: 222] и др.). Множество определений культуры, приводимые в современных исследованиях, в попытке выделить главное и найти в них общий знаменатель, можно условно свести к одному: аккумулирование и передача универсального знания от поколения к поколению.

Если рассматривать художественный текст с точки зрения его функции в человеческой культуре, то можно говорить о том, что данный вид текстов (как и другие виды текстов) является носителем определенной суммы сведений (информации), накопленной человеческим коллективом.

Определение роли текстов как одного из основных способов сохранения и приумножения культуры отмечено в целом ряде работ: Ю. М. Лотман считает, что «… культура есть память, или, иначе говоря, запись в памяти уже пережитого коллективом» [Лотман 1992: 329]; С. В. Горюнков полагает, что культура – это «тип информационного процесса, которого не знает природа. <…> Она дает обществу языки – знаковые системы» [Горюнков 2014: 104]. Главным

информационным каналом передачи сведений является язык и его целостные информационные объекты – тексты.

Для нас наиболее важным в этих определениях является понимание того, что культура – это совокупность текстов, в которых сохраняется социальная память коллектива, и с помощью которых передается весь культурный опыт. Об этом совершенно определенно говорит Г. И. Могилевская: «Первая социальная функция культуры, познавательная. <...>. Культура передает знания и опыт предшествующих поколений» [Могилевская 2003: 6], А. С. Кармин: «информация содержится во множестве культурных "**текстов**"» [Кармин 2011: 23-24], А. А. Брудный полагает, что объекта равного тексту по значению в культуре нет, а «культура собственно из текстов и состоит» [Брудный 1988: 144]. Художественный текст с этой точки зрения не является исключением, поскольку он так же аккумулирует в себе знания и опыт предыдущих поколений, но только не в форме научного и делового способа передачи информации, а в форме моделей универсума человека.

С этой важнейшей характеристикой связаны некоторые языковые особенности художественного текста, позволяющие раскрыть причины и характер образования подтекста, как языкового явления.

Стоит отметить еще раз, что художественный текст, в качестве информационного объекта, передает довольно сложные понятия, связанные со всеми видами универсума человека: философской, социальной, психологической и психофизиологической стороной его существования, и передает в очень простой и доступной форме, используя только самую понятную общеупотребительную лексику и в достаточной степени простые синтаксические конструкции.

Например, в лексиях № 29 – 31 (Приложение 1): «*Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать*», – передается состояние героя, которое, с точки зрения физиологии, может быть охарактеризовано как «запредельное торможение», в психологии как

«одержимость идеей», а в социологии как «крайнее индивидуалистическое начало», – но все эти сложные понятия разных наук переданы простыми языковыми единицами на уровне, доступном для понимания всеми членами данной культуры.

По определению А. А. Леонтьева, любой художественный текст является читабельным: «читабельность <…> это значит, что данный текст, во-первых, любым средним читателем может быть элементарно понят, во-вторых, средний читатель легко читает этот текст и не испытывает трудности при чтении» [Леонтьев 2008: 196]. В книге Л. Г. Самотика приводится определение языковых особенностей романа Б. Акунина «Турецкий гамбит»: «текст написан на живом разговорном современном языке, который не только не отчуждает текст от читателя, но максимально приближает объект описания к нему» [Самотик 2005: 14]. В работе А. А. Брудного это явление отмечено как одно из главных свойств текста в процессе познания: «Необходимым условием эффективности учения является понятность текста» [Брудный: 1998: 145].

Это свойство художественного текста отмечено и в критико-публицистической статье Ф. М. Достоевского «Книжность и грамотность» (1861), где он пишет о необходимости доставления читателям «как можно более приятного и занимательного чтения», благодаря которому «мало-помалу распространится в народе и охота к чтению» [Достоевский 1993: 132].

Следует отметить, что сам Достоевский, безусловно, следовал этому принципу. Подтверждением этому является произведенный между его романом «Преступление и наказание» и романом Б. Акунина «ФМ», сравнительный анализ соотношения количества слов на примерно одинаковое количество текстовых знаков (сравнение выполнено в программе «Word», которая предусматривает подсчет количества знаков при загрузке программы и подсчет количества слов в процессе работы с текстом). Данное сравнение свидетельствует, что у Ф. М. Достоевского 208161 знак соответствует 40887 словам. У Б. Акунина на 208016 знаков приходится 36762 слова. Из этого следует, что у Ф. М. Достоевского слова короче, и, по уровню сложности восприятия текста,

доступнее для понимания (по «индексу Фога» [Захарова] определяется доступность текста для понимания на основе математической формулы, которая учитывает как длину слова, так и длину предложения). Доступность для понимания в этом случае не является эквивалентом смысловой емкости, скорее это понятность эксплицитного языкового выражения текста для среднеобразованного читателя. Смысловая емкость, в свою очередь, доступна для понимания, как уже упоминалось, только при соответствующем уровне познания.

Отметим также, что с точки зрения когнитивной лингвистики все формы моделей существуют для целей познания и, таким образом, художественный текст, не являющийся в этом отношении исключением, но являющийся при этом объектом культуры, в качестве модели универсума человека с необходимостью должен быть упрощен до уровня восприятия среднестатистического потребителя данного типа культуры. По системе, предложенной Н. Н. Болдыревым, этот уровень восприятия соответствует базовому уровню сознания.

В книге Н. Н. Болдырева «Когнитивная семантика» содержится определение обыденного сознания, полностью соответствующее представлению о среднестатистическом адресате художественного текста: «обыденное сознание, по мнению психологов, оперирует именно базовым уровнем, не требующем специальных, теоретических знаний об объекте» [Болдырев 2014: 133].

Таким образом, емкость в научном способе передачи информации продуцируется ее сжатием в абсолютно однозначные языковые единицы – термины. В противоположность этому емкость художественного текста заключается в отсутствии вербального выражения для незначимых в авторском замысле единиц информации. Данный вид информации «оставляется на усмотрение» читателя. Как справедливо указывает В. А. Звегинцев: «мы верим не только тому, что слышим (или читаем), но и слышим (или читаем) в известной степени то, во что верим, то, что подсказывается нам всей совокупностью нашего опыта» [Звегинцев 2007: 206]. Возвращенное к образному (наглядно-чувственному) восприятию мышление является, по сути, некоей воображаемой

картиной, которая появляется в сознании читателя и всецело обусловлена **индивидуальным опытом представления**.

По классификации Н. Н. Болдырева уровень терминологических понятий относится к так называемому **суперординаторному уровню категоризации** (в отличие от **базового**, присущего обыденному сознанию) и требует наличия «специальных знаний, т. е. знание их общих с другими объектами характеристик (для категорий более высокого уровня абстракции)» [Болдырев 2014: 137].

Заметим, что освоение значения терминов требует значительного количества времени, специализированного обучения и не является частью всеобщего образовательного процесса, определяемого средним уровнем культуры, к которому относится художественный текст.

Таким образом, уровень доступности и общеупотребительности языковых средств связан, прежде всего, с его адресацией и ориентирован на понимание (декодирование) художественного текста адекватно уровню кодирования. Другими словами, художественный текст должен соответствовать уровню понимания человека, освоившего чтение и понятийное мышление на семантическом уровне, то есть понимающего эксплицитные языковые знаки. Уровень терминологических средств, применяемых в художественных текстах, является свидетельством того, что данный вид текстов представляет собой объект культуры (в отличие от научных текстов, перегруженных специальной терминологией). Из этого с необходимостью вытекает принцип языкового моделирования, с помощью которого в художественном тексте возникает возможность передачи довольно сложных понятий, а именно: принцип вторичного моделирования как способ моделирования подтекстовых смыслов, то есть определенных «образов», в которых эксплицитное выражение получают лишь самые значимые единицы информации, а все остальные – отдаются «на усмотрение» читателя или, другими словами, восполняются из памяти адресата (являются обусловленными фоновыми знаниями адресата и представляют собой формы пресуппозиции и экстралингвистического контекста). С помощью данного способа в художественном тексте, без усложнения лексического значения и

увеличения текстового пространства, передаются понятия, для которых в науке применяются специализированные средства: термины, как наиболее краткие, емкие и однозначные языковые единицы, и определения, обладающие значительным уровнем избыточности.

1.2.3. Языковые особенности подтекста с точки зрения теории игры как одного из видов моделирования

Актуальным для выявления специфики языкового моделирования подтекста в художественном тексте является анализ данного явления с точки зрения теории игры.

Понятие игры представляется всецело связанным и, в некотором отношении, обусловливающим явление подтекста.

Об игре в художественном тексте как в объекте искусства мы встречаем множество упоминаний в научной и педагогической литературе ([Устиненко 1980], [Суртаев 2012], [Эко 2013], [Бурдье 2014 и др.]). У Л. Витгенштейна указано, что «Именование, вместе с его коррелятом, наглядным определением, можно сказать является самостоятельной языковой игрой» [Вигенштейн 2011: 32]. Да и сам язык по определению Л. Витгенштейна является своеобразной «игрой»: «Я также назову языковой игрой целое, включающее язык и действия, с которыми он переплетен» [Там же]. С подобной точки зрения подтекст является «игрой» в еще большей степени. Л. П. Прохорова утверждает, что все литературно-художественные формы подразумевают момент игры на том основании, что «являются художественным вымыслом, создают «вторую реальность» [Прохорова 2012: 139].

Наиболее подходящей для нашего исследования является трактовка игры У. Эко: «У литературы та же функция, что и у игры. Играя, дети научаются жизни, поскольку воспроизводят ситуации, в которых могут оказаться, повзрослев. А мы, взрослые, через литературу упражняем свои способности структурировать прошлый и настоящий опыт» [Эко 2014: 28]. В этом

определении отражено понимание того, что игра представляет собой определенный способ моделирования связанный с процессом овладения понятийным мышлением.

Как компонент художественного текста игра может быть рассмотрена в 3-х аспектах.

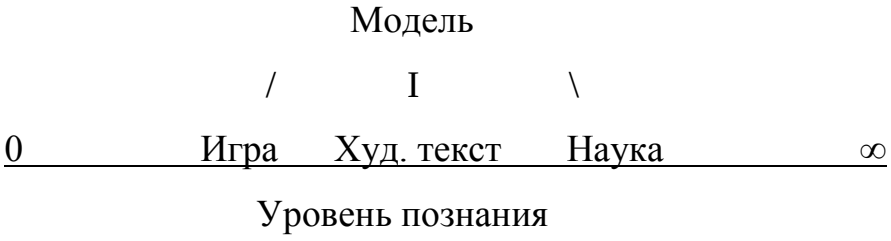
1. Сам художественный текст – это воспроизводимая мысленно некая последовательность представлений или, другими словами, мысленное «разыгрывание» определенного сценария. В этом понимании отчетливо присутствует кинематографичность процесса, отмеченная в книге В. Я. Суртаева: «В своем воображении читатель также лицедействует: он проигрывает различные роли литературных персонажей <…> нередко сам играет авторскую роль» [Суртаев 2012: 281].

2. В художественном тексте, как один из приемов, используется языковая игра, которая создает необходимую глубину восприятия, является одним из способов образования дополнительного значения с помощью определенной коннотации и, таким образом, является способом образования подтекстовых значений. Так, в работе М. П. Козьмы отмечено: «автор кодирует текст, тесно переплетая эксплицитно и имплицитно выраженные смыслы, организуя языковую игру через необозримое множество возможных комбинаций языковых единиц, программирует читательскую интерпретацию» [Козьма 2004: 180].

3. В художественном тексте с помощью подтекста осуществляется своеобразный вид интеллектуальной игры – читатель должен разгадать то, что зашифровано и скрыто за эксплицитным выражением художественного текста, то есть в подтексте.

Поскольку модель является универсальным инструментом познавательного процесса, то очевидно, что при сравнении художественного текста и игры немаловажным является соотношение данных видов познания на общей шкале уровней познавательного процесса как познания с помощью моделей. Если рассматривать игру, художественный текст и научное исследование как познание

с помощью моделирования, то по способу языкового воплощения и уровню понятийного мышления художественный текст занимает на условной шкале познания серединную позицию между игрой и наукой.



На наш взгляд, понимание того, что игра – это модель, безусловно, представляет особый интерес, но в рамках данной работы мы ограничимся перечислением лишь тех характеристик игры, которые необходимы для понимания роли и форм языкового воплощения подтекста.

Игра присутствует у многих видов животных как процесс передачи определенных навыков, существенных для целей выживания вида. Так в книге Д. Н. Кавтарадзе отмечено, что «… свидетельством почти осознанной заботы о продолжателях рода является **освоение** высокоразвитыми животными **приемов обучения** своего молодняка для его адаптации <...>. Наблюдения охотников и натуралистов не оставляют сомнений в обилии педагогических приемов братьев наших меньших. Пример, поощрение, наказание, игра – все это было придумано еще до людей» [Кавтрадзе 2009: 4]. Человек, следуя своей биологической природе, таким же образом передает накопленные в человеческой культуре сведения о способах выживания и приспособления к окружающей среде. Игра как вид биологического, бессознательного постижения социальных и культурных навыков, которые обеспечивают выживание, постепенно, по мере повышения познавательной способности индивида (освоения языка и понятийного мышления), переходит на более высокий уровень – художественный текст, и далее познание переходит на уровень науки, который на данном этапе развития цивилизации является наивысшим в человеческой культуре. Это становится возможным в процессе постепенного усложнения понятийного мышления: вначале это игровая имитационная, «без»-понятийная деятельность в процессе

познания и освоения человеческого опыта (то есть мышление не достигло семантического уровня, а следует безусловному рефлексу подражания, имитации: «…причиной культивирования, условием зарождения и развития культуры явилось подражание. Подражание или имитация… <...> Имитация (лат. imitation) – есть форма деятельности, целью которой является воспроизведение с возможной точностью определенных приемов, способов поведения и деятельности» [Окусов, Рыбалка 2011]); затем – по мере освоения понятийного мышления – игра соединяется с семантическим уровнем мышления (ролевые игры, художественный текст, театр, кино) и на следующем, по степени усложнения, уровне научного мышления, познавательный процесс требует максимально отвлеченного от наглядного восприятия, абстрактного (распредмечивающего – по Г. И. Богину) мышления.

Другими словами, если не рассматривать феномен удовольствия как центральное понятие теории игр (который многими исследователями ставится во главу угла, например, Й. Хейзинга [Хейзинга 2015: 23], Л. Ю. Климовой: «Художественное творчество и игра – деятельность, которая доставляет удовольствие» [Климова 2003: 17], М. Н. Романецким: «Слово «игра», как правило используется для обозначения любой развлекательной деятельности (как индивидуальной, так и коллективной)» [Романецкий 2015: 11]), а рассматривать его только как биологический стимул, в одном ряду с процессом поощрения организмом «правильного» поведения (таким как, например, получение удовольствия от выполнения основных биологических функций: потребления пищи, сексуального удовольствия, в которых само удовольствие является стимулом, а не целью), то в поле зрения остается основная функция игры – передача информации и тренировка навыков для целей познания и развития.

Очень точно это охарактеризовал Отто Баенш: «Функция искусства заключается не в том, чтобы доставлять воспринимающему какое-то удовольствие, сколь бы благородным оно ни было, но в том, чтобы дать ему узнать нечто, чего он не знал прежде» (цит. по [Кристева 2015: 15]). Об этом же говорится в книге И. А. Кондратьевой, которая считает игру видом деятельности

«в условиях ситуаций, направленных на воссоздание и усвоение общественного опыта» [Кондратьева 2012: 37]. В теории Й. Хейзинга игра рассматривается лишь с точки зрения анализа ее форм и методов, но не выявлена ее онтологическая сущность, то есть функция игры в жизни человека: «Понятие игры странным образом остается в стороне от всех остальных интеллектуальных форм» [Хейзинга 2015: 30]. Об этом же пишет Л. А. Белоглазова: «тайна самой игры остается непроницаемой» [Белоглазова 2012: 9]. Соответственно, остается неразрешенным вопрос, к какому критерию общности можно подвести все виды игр, каким критерием измерить данную категорию.

Мы считаем, что подобным критерием, объединяющим все виды игр на едином основании, является понятие модели как способа познания.

Понятию игры и ее роли в воспитательном и образовательном процессе посвящено огромное количество исследований, в которых утверждается, что «игра не только вся пронизана влечением к смысловой сфере, но и является одним из простейших средств для проникновения в нее» [Теплова 2012: 43], о распространенных ролевых играх отмечается, что «это возможность понять себя и других, увидеть и почувствовать перспективы, прожить модели поведения. Это средство познания и развития» [Семенова 2012: 46].

Доказательства существования игры для усвоения социального опыта на уровне допонятийного мышления приведены в работах [Макнамара 2016: 71], [Карпова 2013: 11], [Борисова 2014: 13] и др. Например, Э. Рэнд отмечает, что «ребенку шести лет или младше невозможно объяснить, что значит думать и почему это так важно…. Ему, безусловно рано знакомиться с этой теорией, поскольку для этого нужен весьма высокий уровень понятийного мышления» [Рэнд 2012: 205].

Со своей стороны, понятийное мышление является основой для первого уровня – семантического, который и формируется в процессе овладения языком: «Язык, безусловно, не только необходим, но и составляет обязательное условие для того, чтобы сознание взошло на понятийный, обобщено-абстрагирующий, собственно человеческий уровень» [Никитин 2003: 252]. Сам термин «понятие»

по определению Ю. М. Шилкова, нуждается в вербальной форме, «без которой его невозможно идентифицировать и понять. Понятие может быть образовано только благодаря слову» [Шилков 2013: 501].

Игра в обобщенном виде (все ее разновидности и модели, в том числе и художественный текст как «разыгрывание» определенного сценария), является, в свою очередь, моделью поведения и существует прежде всего для целей познания (освоения культуры) и развития навыков. Именно на основании всеобщности процесса моделирования и возникает такое разнообразие игр, поскольку для каждого вида культурного производства существует свой тип или, другими словами, своя модель игры. Например, для физической культуры – спортивные игры, для интеллектуальной культуры (развития интеллекта и способностей мышления) – интеллектуальные игры (начиная с загадки и заканчивая художественным текстом, как одним из видов интеллектуального действия, в котором происходит распознавание текстовых смыслов: от букв, слов, подтекстовых значений до смысла всего текста) и т. д..

В этом отношении приведенное в книге Д. Н. Кавтарадзе высказывание А. Эйнштейна: «Обычно люди даже не подозревают, сколько сходства обнаруживают эти пустяковые игры-головоломки с той большой игрой, которую мы ведем с природой, чтобы разгадать ее законы» [Кавтарадзе 2009: 39], представляется определяющим для понимания всеобщности и универсальности применения моделей (и игры как одного из видов моделирования) в познавательном процессе. Об этом же говорят также В. В. Борисова и С. С. Шаулов: «умение читать художественный текст может обернуться умением внимательного чтения другого текста – Текста жизни» [Борисова, Шаулов 2014: 12].

Этим обусловлена языковая специфика художественного текста, которая находит свое выражения в применении ограниченного набора языковых единиц, доступных для понимания средним потребителем текстов культуры, и передаче с их помощью сложных понятий в форме вторичных наглядно-чувственных представлений, которые воплощены в форме подтекста. О важности зрительных

образов, которые задействует человек для понимания речи «на некоторых этапах своего развития в большей степени, чем на других», – пишет М. Дени [Дени 2011: 162].

Итак, отметим, что игра как один из видов моделирования в художественном тексте представляет собой невербализованную часть динамического, имитационного аспекта художественного текста, в котором она выполняет следующие функции: 1) восполнение недостаточности понятийного мышления на определенном этапе познавательного процесса (моделирование «бессознательного»); 2) функцию моделирования в его динамическом аспекте, другими словами - разыгрывание сценария; 3) функцию интеллектуальной игры как способа извлечения подтекстовых смыслов и, таким образом, способа получения новой информации о «мире человека»; 4) функцию стимулирования познавательного процесса с помощью удовольствия, получаемого адресатом в процессе игры как одного из видов деятельности.

На основании вышеизложенного, мы можем сделать предварительный вывод о том, что художественный текст – это многоуровневая эвристическая динамическая функциональная модель мира человека, созданная с помощью языка как вторичной моделирующей системы. Модель универсума человека, которой является художественный текст, возвращает читателя от логико-понятийного восприятия языковых знаков (семантического мышления) к чувственно-образному восприятию и постижению действительности. С точки зрения его функции в человеческом социуме художественный текст является одной из форм проявления человеческой культуры, соединением игры и понятийного мышления в форме языковой репрезентации. Познание мира человека, воплощенного в художественном тексте как в модели универсума человека, осуществляется в образно-игровой (другими словами литературной, т. е. с помощью текстов-моделей) форме по конкретным наглядно-понятийным моделям. Соединение в художественном тексте игрового вида деятельности и понятийного мышления обусловлено спецификой культурного производства. То есть, как продукт культуры, располагающийся на шкале познания на уровне,

превышающем чувственное, но недостаточном для чисто понятийного (научного) познания художественный текст по способу передачи информации соответствует модели как форме передачи информации для целей познания, и находится примерно в средней области условной шкалы познания – между имитационно-игровой (без-понятийной) деятельностью и научным познанием. Функции подтекста в построении данной модели заключаются, во-первых, в производстве визуализированного образа (бессознательного по Фрейду), необходимого для передачи сложных значений в доступной языковой форме, а также для передачи ценностно-значимой культурной информации (бессознательного по Юнгу); во-вторых, в производстве динамического моделирования – в разыгрывании сценария; в-третьих, в стимулировании процесса познания за счет компонента удовольствия, присущего всем видам игровой деятельности.

Применение игровых и моделирующих форм в языковой репрезентации художественного текста обусловлено спецификой его адресной направленности (для среднестатистического понятийного восприятия), которая находит выражение в применении не только самых простых языковых средств (общеупотребительной лексики, простых синтаксических конструкций) в эксплицитном выражении, но и в передаче более сложных понятий в информационной составляющей художественного образа как языковой единицы, то есть в подтексте.

1.3. Формы подтекста в художественном тексте

1.3.1. Емкость художественного текста, выявляемая на основе его статусного положения по количеству и качеству подтекстовых смыслов: вершинная и массовая литература

Мы выяснили, во-первых, что любой художественный текст является своеобразной моделью, созданной для целей познания, в которой множество культурных смыслов передаются в форме подтекста как одного из основных

способов моделирования художественного образа и, во-вторых, что принцип однозначности научных текстов связан с применением в них либо избыточности (то есть увеличением объема текстового пространства необходимого для точного понимания значения), либо узкоспециализированной терминологии (как способом сокращения текстового объема, но увеличения смысловой наполненности (емкости) языковой единицы).

В рамках языкознания художественная литература предстает в виде объекта исследования как «художественный текст», основной характеристикой которого является способ передачи информации в форме образов, построенных с помощью языковых знаков, в том числе и с помощью имплицитных (подтекстовых) значений.

Мы предлагаем для характеристики художественного текста использовать критерий смысловой емкости \ смысловой насыщенности, которая определяется качеством и количеством подтекста.

Расширим нашу шкалу познавательного уровня для понятия художественного текста, распределив художественные тексты по определенным разделам в соответствии с классификацией, принятой в литературе и соотнесем очевидное для адресата, обладающего достаточным уровнем фоновых знаний, наличие смысловых составляющих, их количество и присутствие в разных художественных текстах.

Отметим, что данная шкала является приблизительной и условной, она отражает интуитивно ощущаемые аспекты усложнения смысла и увеличения количества подтекстовых единиц в информационно-языковой репрезентации художественного текста.

Исходя из вышеизложенного (интуитивного ощущения наполненности смыслом) массовая литература, как более бедная смыслом располагается на ценностной шкале гораздо ниже, чем более емкая и насыщенная смыслами классическая и (или) элитная литературы. То есть определение роли и места массовой литературы в познавательном процессе имеет характер уровня или ценностного статуса (высокого или низкого) в человеческой культуре, по

которому тексты художественной литературы с точки зрения языкознания могут быть подразделены на относящиеся к «вершинной» литературе, или (на другом, минусовом, полюсе данной шкалы) «массовой». Вершинная обладает большей емкостью в текстовом пространстве (как по количеству, так и по качеству подтекстовых смыслов), соответственно, массовая содержит гораздо меньше подтекста и качество его ниже, утилитарнее.



Но по-прежнему остается нерешенным вопрос о языковых единицах, с помощью которых возможно подобное количественное и качественное соотношение данных текстов.

Такой единицей, как отмечалось выше, может стать лексия как единица имплицитного смысла, посредством которой в художественном тексте обеспечивается бессознательное восприятие многих сложных значений, которые невозможно передать другими языковыми средствами по вышеупомянутым объективным причинам.

1.3.2. Лексия как единица подтекста

Рассмотрим вначале способы моделирования художественных образов.

Во-первых, как уже упоминалось, этому явлению (способу моделирования) соответствует основополагающая способность языковых знаков вызывать в мышлении образы конкретных предметов и явлений, или, другими словами, способность формировать представление об Означаемом.

Это самый верхний, наглядный слой смыслообразования, эксплицитная форма образования значения, где, в соответствии с приведенной в исследовании А. М. Камчатнова [Камчатнов 1996: 27] контекстуальной теорией смысла, Означаемое имеет парадигму своих Означающих, в каждом конкретном случае обусловленных контекстом высказывания. Выбор значения текстовых единиц довольно прозрачен и, образно говоря, «лежит на поверхности».

С этой точки зрения количество смысла в расчете на равные текстовые отрезки должно было бы быть одинаковым в разных видах художественных текстов. Но, повторимся, интуитивно всеми ощущается определенная разница в смысловой насыщенности текстов «массовой» и «вершинной» литератур: в текстах «вершинной» литературы на текстовую единицу приходится больше «мыслей», чем «слов».

Рассмотрим причину образования подобного «приращения» смысла.

Мы предполагаем, что это происходит в связи с наличием в текстах дополнительных, не осмысливаемых с первого прочтения значений, которые образуются в соответствии с третьим и четвертым способами кодирования по классификации, предложенной М. Ю. Лотманом [Лотман 1998: 47].

Остановимся на этом подробнее.

Наиболее точным определением (и наиболее актуальным для целей нашей работы), представляется выделенная Роланом Бартом в его позднем исследовании «S/Z» [Барт 2001] единица подтекста (как особой категории смыслообразования) «лексия», которая, на наш взгляд, является одной из языковых форм передачи имплицитного значения (подтекста) в художественных текстах.

Термин **лексия** появился во французской лингвистике в работах Б. Потье («Б. Потье (1962) ввел в метаязык французской лингвистики новый термин – «лексия» (lexie), который называет функциональную единицу, противопоставляемую слову как формальной единице» [Левина 2010: 129]), но понятие им обозначенное, еще не включало тех характеристик, которые позже, в довольно неопределенной форме, предложил Ролан Барт.

В работе Е. В. Левиной, посвященной терминологии Барта, лексия характеризуется прямой цитатой из Барта: «Лексия – это всего лишь оболочка семантической емкости, кряж множественности текста, который подобен донному основанию, средоточию возможных (и вместе с тем упорядоченных, удостоверенных самой систематичностью процесса чтения) смыслов, поверх которого струится дискурсивный поток. Лексия и единицы ее составляющие (имеются в виду, скорее всего, коды – А. Е.) подобны некоему кубику, грани которого обклеены словами, словесными группами, фразами или абзацами, иначе говоря, их облекает язык, выступающий в роли «естественного» эксципиента» [Там же: 128]. При этом автор замечает, что «Ни один из терминов Барта не представляется нам абсолютно отчетливым имеющим однозначное прочтение». То есть однозначного толкования понятия лексии нет ни у Барта, ни у других исследователей.

Поэтому, мы должны рассмотреть это понятие детально. Отметим, что дальнейшее развитие этого понятия связывалось исключительно с читательским восприятием [Брудный 1998] и читательским симеозисом [Валгина 2003: 97].

Применяя определенную степень образности, сам Барт говорит о лексиях как о единицах (размер которых колеблется от одного слова до нескольких

предложений и которые, как уже упоминалось, являются «оболочкой семантической емкости» [Барт 2001: 64]), воплощающих содержание определенных кодов.

Значение кода, если рассматривать его с точки зрения когнитивной лингвистики, определяется способом категоризации действительности, сложившимся в определенной культуре. У Р. Барта в данном случае (в западноевропейском способе категоризации) имплицитное значение этой категории выражено в наборе пяти кодов, которые он определяет так: «пять кодов, пять голосов – Голос Эмпирии (проайретизмы), Голос Личности (семы), Голос Знания (культурные коды), Голос Истины (герменевтизмы) и Голос Символа» [Там же: 69]. Или, по-другому: 1) **акциональный** (проайретический) – код некоего действия (события), продвигающего повествование в его событийно-временной последовательности, 2) **семный** – код усложненного (дополнительного) значения, наиболее соответствующий определению собственно подтекста, 3) **референциальный** – код знания (научного, обыденного, культурного и пр.), 4) **герменевтический** – код загадки (имеет в своем составе элементы тематизации, формулирования, отсрочки и ответа), 5) **символический** – код, который переводит конкретное содержание лексии в зону обобщенности, т. е. символа.

Если рассматривать художественный текст в качестве многомерной эвристической динамической функциональной модели человеческого универсума [Ерохина 2015а: 211], то можно предположить, что система кодов является, в данном случае, так же как и лексия, одной из основных **форм** моделирования. Значение лексии может быть выявлено только с помощью установления ее принадлежности к одному из универсальных кодов, с помощью которых происходит воплощение всех когнитивно-коннотативных, культурных, мировоззренческих, ассоциативных и абстрактных объектов действительности в художественном тексте.

Все бартовские коды по природе своей, безусловно, относятся к языковым кодам. А лексии – это фрагменты текста, в которых этими кодами выражено дополнительное, вторичное (неноминированное) значение.

Подобное вторичное означивание мы рассматриваем в соответствии с классификацией, предложенной Ю. М. Лотманом в работе «Структура художественного текста», где он, отмечая, что художественный текст относится ко вторичной моделирующей системе, выделяет четыре основных вида «перекодировки» значения: 1) парной внешней перекодировки – первый уровень кодирования (пример: способ кодирования естественного языка: Означаемое – Означающее); 2) множественной внешней перекодировки – пучок взаимоэквивалентных элементов разных систем (например, в киноискусстве, где одно и то же значение выражено и в наглядно-зрительных символах, и в языковом, и в музыкальном вариантах); 3) парной внутренней перекодировки (a + b = c) – способ возникновения тропов (из языкового материала берется пара взаимосопоставляемых элементов, в результате чего образуется некий новый смысл); 4) множественной внутренней перекодировки (множество единиц языка, объединяясь в смысловое целое, образуют некоторое единичное значение; схематично это можно представить как а + б + в + г + д = Х) [Лотман 1998: 47].

Третий и четвертый типы перекодировки, безусловно, можно отнести к пониманию природы значения бартовской лексии.

В ряде исследований отечественных авторов предприняты попытки выделения подобных языковых единиц. Так, например, в работах А. А. Богатырева разрабатано понятие «ноэмы», которое относиться в равной мере к любым элементам смыслообразования (в том числе к эксплицитным), и представляется скорее единицей смысла. «Ноэма – «то, что понимается»; субстанциональная единица смыслообразования, положенная в ноэзе, т. е. в акте смыслообразования» [Богатырев 1998: 91]. В системе, предложенной А. А. Богатыревым, лексию следует отнести к области исключительно имплицитных (подтекстовых) значений в противовес всему корпусу эксплицитных языковых единиц.

Понятием, характеризующим структуру имплицитного значения, можно назвать «диктему», предложенную М. Я. Блохом, которая определяется им как «элементарная тематическая и стилеоформленная единица текста, формируемая предложениями» [Блох 2012: 4], и, в другой работе, как «…тематическое объединение предложений» [Блох, Остапенко 1985: 3]. Ориентируясь на выявление дополнительного смысла в некотором законченном фрагменте текста или звучащей речи (связывая и обосновывая термин диктема с просодическими элементами речи), внешнее, фактическое строение диктемы М. Я. Блох определяет в зависимости от синтагматической членимости текста в парадигме «слово – словосочетание – предложение – сверхфразовое единство – **диктема** – текст» (выделено мной – А. Е.). Мы считаем, что подобное членение смысловых единиц всецело связано со способностью человеческого мышления к определенной грамматической структурации языкового выражения. Это направление разрабатывается в современной когнитивной лингвистике, в частности, в исследованиях Ноама Хомского и его последователей («синтаксис лежит на полпути между языком и речью» [Хомский 2017: 15 – 18]). Кроме того мы находим подобные указания и в работах других авторитетных ученых, например у Л. Витгнштейна: «4.01 Предложение – образ действительности. Предложение – модель действительности, как мы ее себе мыслим» [Витгенштейн 2007: 35]. Из всего вышеперечисленного с неизбежностью следует, что языковое мышление человека основывается на врожденной (биологической, по мнению Хомского) способности человеческого восприятия, как справедливо замечает А. А. Филатова о «глубинных структурах» Хомского, они «представляли собой универсальные врожденные правила, фиксированные в мозге и определяющие языковые способности человека» [Современная западная философия 2009].

Стоит отметить, что, как показал наш анализ (Приложения № 1 и №2), значительная часть лексий совпадает с актуальным членением речи. При этом, присутствие не очень многочисленной группы лексий (но не настолько немногочисленной, чтобы отнести их к разряду исключений), не совпадающих с границами предложений, а представляющих собой либо часть предложения, либо

слово или словосочетание, либо отрезок текста на пересечении соседних предложений, не позволяет нам использовать понятие диктема для достижения целей нашей работы.

Отличие понятия лексии от термина «ноэма» заключается в ограничении зоны смыслообразования и в применении понятия лишь к скрытым от поверхностного взгляда имплицитным значениям. Отличие понятия лексии от термина «диктема» заключается в принципе определения структурной единицы. Лексия, на наш взгляд, не столь зависима по своей природе от формальной синтагматики и, уж тем более, от включенности значения подтекста в соотношение с единицей «предложение». Лексия может состоять из любого количества слов, начиная от одного (где подтекст выражен коннотативно – дополнительным значением, например, значением оценки) до множества – вплоть до имплицитного (неноминированного) значения всего текста.

В отношении лексии можно выстроить парадигму интенсивной расширительной структуры определенной степени преобразования и усложнения значения: «Слово – Лексия – Текст». Таким образом, если текст – это «большое слово» [Лотман 1998: 416], а слово – «мельчайшая единица смысла» [Виноградов 1986: 18], то лексии кода – это некая срединная форма передачи значения, это «слов***а*** текста», вернее некие «сверхслов***а***», носители смысла более высокого уровня.

Резюмируя, можно отметить, что лексия – понятие расширительное в плане усложнения семиологического значения. Это определенная зона смысла больше, чем лексема, но меньше, чем текст (в понимании текста как единицы информации). Можно говорить о качественном скачке семантического значения лексии как единицы кода по отношению к слову как мельчайшей единице смысла. В математической терминологии лексия представляется своеобразной экспонентой ($y = e^x$) текстового содержания.

Итак, любой отрезок текста, в котором возникает некий вторичный – неназванный – смысл, мы, опираясь на предложенное Р. Бартом название

«единицы чтения», которую мы классифицируем как единицу подтекста, станем называть **лексией.**

В свою очередь подтекстовый смысл в лексии кодируется определенным способом в соответствии с целями и задачами каждой конкретной текстовой единицы. Рассмотрим подробнее типы кодирования, обозначенные в вышеупомянутой работе Р. Барта «S/Z» [Барт 2001].

1.3.3. Бартовский код как способ категоризации подтекста

В работе Р. Барта «S/Z» [Барт 2001] нет четкого определения понятия «код» (так же как нет определения понятия «лексия»). Р. Барт лишь называет некоторые отличительные признаки каждого отдельного кода в обозначенной им системе. Можно предположить, что сам он пользуется данным термином в общеупотребительном значении. Поэтому мы обратились к другим источникам для конкретизации данного понятия в соответствии с целями нашей работы.

Так, по определению Д. Б. Гудкова: «Код – означает закон соответствия между планом выражения и планом содержания знака; кодом задается значимость знака, а интерпретатор эту значимость определяет, «расшифровывает», т. е. понимает знак» [Гудков, Ковшова 2007: 7]. Умберто Эко рассматривает понятие «код» с трех сторон: «(1) как знаковую структуру; (2) как правила сочетания, упорядочения символов, или как способ структурирования; (3) как окказионально взаимооднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому» [Эко 2007: 130].

В свою очередь, категоризация по определению Е. Л. Боярской «представляет собой главный способ придания воспринятому миру упорядоченного характера, позволяет систематизировать наблюдаемое и увидеть в нем сходство одних явлений в противовес различию» [Боярская]. По мнению Дж. Лакоффа «Все понятийные категории должны быть символами (или символическими структурами), способными обозначать категории в реальном мире или в некотором возможном мире» [Лакофф 2004: 12].

Для дальнейшей нашей работы считаем очень важным соображение, приведенное Ю. М. Лотманом в работе «Семиотика культуры»: «Художественное функционирование порождает не текст «очищенный» от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями. <…>. Для того, чтобы текст мог вести себя указанным выше образом, он должен быть определенным образом построен: отправитель информации его д е й с т в и т е л ь н о зашифровывает многократно и разными кодами» [Лотман 1992: 204].

В филологической литературе значительное место занимают исследования, посвященные разнообразным способам знакового и культурного кодирования. В этой области можно отметить работы С. В. Горюнкова [Горюнков 2014], Д. Б. Гудкова и М. Д. Ковшовой [Гудков, Ковшова 2007], Л. Ф. Чертова [Чертов 2005] и др., в которых перечисляются конкретные способы кодирования: архитектурно-домообустроительные, зооморфные, механистические, антропологические (в частности, телесный код [Гудков, Ковшова 2007]), соматические, предметные и пр. То есть в культуре выявлено значительное количество способов кодирования. При этом, в каждом из исследований рассматривается лишь одна какая-либо форма кодирования, что представляется недостаточным для полного анализа структуры подтекста в художественном тексте. На наш взгляд, самый полный набор кодов для художественного текста предложил Ролан Барт [Барт 2001]. Поэтому его система категоризации значения для определения плана выражения лексий как единиц подтекста, представляется наиболее оптимальной для целей нашей работы.

Отметим, что в художественном тексте существует своя специфика кодирования, которая учитывает необходимость моделирования не только плана содержания, но и некоторых чисто специфических текстовых особенностей: например, в кодах заложена способность (основополагающая) подтекста отображать реальность (условную) на уровне неосознанного восприятия (семный код); кроме того, способность вызывать и поддерживать интерес и внимание адресата (в значениях герменевтического кода), способность соединять отдельные фрагменты реальности (условной) и действий в значимые последовательности

Событий (в лексиях акционального кода), способность передавать авторскую оценку (в значениях семного и референциального кода).

В данном случае разработанная Р. Бартом система кодов требует определения общих признаков единиц неноминированного значения – лексий.

Оговоримся, что некоторые значения подтекста являются в определенной степени культуроспецифичными, как и множество семантических понятий, существующих в разных языковых «картинах мира» в зависимости от специфики языкового мышления. Об этом, например, пишут Н. Н. Михайлов [Михайлов 2006], Е. В. Левина [Левина 2010], Л. М. Лещева [Лещева 2014], И. А. Минакова [Минакова 2010]. Одной из несовпадающих категорий «реальности», на наш взгляд, является символический код, поскольку символы в каждой культуре свои и часто не соответствуют сложившимся в разных языках «картинам мира».

В связи с вышеизложенным отметим, что предложенная Р. Бартом система из пяти кодов, нам представляется не вполне приемлемой. В исследовании Р. Барта нет точного и детального описания кодов (это, если следовать логике анализа его творчества, обусловлено процессом эволюции его научных взглядов: от примитивного натурализма («Мифологии» [Барт 2014]), через структурализм («Система моды» [Барт 2003], «Нулевая степень письма» [Барт 2008]), к признанию невозможности объективного анализа языковых структур («S/Z») [Барт 2001]). Кроме того, и сам принцип выделения подтекстового значения, на наш взгляд, представляется не до конца оформленным. Поэтому мы считаем необходимым внести некоторые изменения в бартовскую систему кодирования (более подробно мы рассмотрим лингвистические (семантические) признаки каждого кода и его роли в художественном тексте в процессе анализа выбранных текстов, во второй главе нашей работы).

Если **герменевтический** код – это код загадки (**некий вопрос**), **семный** – код нелинейного усложненного значения (**некое невербальное значение**), **акциональный** – код События (**некое действие**), **референциальный** – код знания (**нечто уже известное**), то **символический –** код, который переводит конкретное содержание лексии в зону обобщенности, отвлеченности, вторичного

означивания, т. е. направлен на восприятие значения, как условного культурного символа, на наш взгляд, **состоит из соединения двух более простых кодов: референциального и семного.**

Представляется, что природа символа, как вторичного знака, связана с двумя категориями: **первичного означаемого** (предметно-понятийного) и **вторичного означаемого**, где означаемым является знак предыдущего означивания, а значение образуется путем надстраивания нового смысла над уже существующим означающим. Так, Р. Якобсон определяет, что «основным элементом, атомом символизма является понятие символа, который одновременно является знаком и предметом, предметом и знаком» [Якобсон 2011: 55]. Понятие символа практически у всех исследователей трактуется в подобном плане: «Наиболее привычное представление о символе, связано с идеей некоторого содержания, которое в свою очередь служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания» [Лотман 1992: 191],

Соответственно, какой-либо знак, образованный первичной моделирующей системой и существующий в качестве определенного «образа» первичного означивания, становится означающим для другого символа, образованного с помощью вторичного означивания. (Общеизвестные тривиальные примеры данного символизма: Роза (первичная система означивание) – символ любви (вторичная система), весы – символ правосудия и т. п.).

В подобных значениях сосуществуют два компонента: 1) ранее известное понятие – нечто известное – принадлежащее к области референций или, другими словами, «референциальному коду» по Р. Барту, и 2) новое значение – по системе бартовских кодов принадлежащее области семного кода (то есть коду добавочного понятийного значения). Таким образом, символический код представляет собой дихотомическое единство семного (новое значение) и референциального (ранее известное) кодов и вполне может быть рассмотрен не как единый символический код, а как сочетание двух кодов в одной лексии, то есть как соединение семного и референциального кодов: «нечто известное + новое понятие».

Если рассматривать символический код как явление онтологически присущее литературе, где в любом художественном произведении отображается общее в единичном (так, например, в словаре С. И. Ожегова *образ* в одном из значений определен так: «В искусстве: обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления» [ТСО]), то есть конкретный образ является символом всех аналогичных явлений окружающей действительности (единичное явление выводится на уровень обобщения и универсализации и, таким образом, получает дополнительное означивание), то присутствие символического значения в подобном сочетании кодов становится вполне обоснованным, поскольку в этом и заключается природа художественного текста: символизации общего закона в конкретном, единичном, наглядном примере.

В плане определения подтекстового значения символ представляется кодированием в некоторой степени (по аналогии с математическим исчислением – в кубе), поскольку первый уровень кодирования текста принадлежит эксплицитному выражению (первая степень – прямое соотношение Означаемого и Означающего), второй уровень кодирования это извлечение подтекста из эксплицитного выражения (вторая степень кодирования, поскольку значение выводится (надстраивается) из эксплицитного, структурно напоминая формулу «$е^2$», где «е» - эксплицитное значение, а «2» - надстраиваемое значение подтекста), и третий уровень кодирования (и, соответственно, третья степень) - это извлечение подтекста из уже извлеченного подтекста, к этому уровню можно отнести значение символического кода, которое можно представить в виде формулы экспоненты, как надстраивание над надстраиванием, или «$е^3$» (вначале извлекается референциальный код – нечто известное (но невербализованное в тексте), а затем семный – новое понятие).

Одно из наиболее наглядных воплощений символа представлено в риторической фигуре – аллегории, механизм смыслообразования которой описан в работе Ц. Тодорова и, безусловно, идентичен механизму символического смыслообразования: «аллегория содержит в себе два истинных высказывания (два

утверждения)…. Аллегория выражает один смысл, а заставляет воспринять другой» [Тодоров 1998: 93].

Таким образом, мы можем выстроить определенную парадигму степени усложнения способов кодирования: **1-я степень** принадлежит кодированию по первому способу в системе Ю. М. Лотмана – прямое, денотативное значение; **2-я степень** – вторичное моделирование – образ, вбирающий в себя дополнительные невербализованные характеристики, другими словами – подтекст (лексии и коды по Барту); **3-я степень** кодирования – символический код, и все множественные сочетания кодов в одной лексии (три и четыре), а также 3-й уровень глубины подтекста (уровни подтекста подробно будут рассмотрены во 2-й главе, где к третьему уровню относятся все синтетические, состоящие из сочетания значений нескольких разных кодов, лексии, а также все лексии, которые можно классифицировать по значению и структуре герменевтического кода «общей философской герменевтики»).

Следует отметить, что в лексии как единице подтекста емкость продуцируется сочетанием не только эксплицитного и имплицитного смыслообразования, но и сочетанием множества разных кодов в одном текстовом пространстве. О сочетании кодов в других уровнях текстовой информации пишет С. В. Иванова: «одно и то же текстовое сообщение может содержать в себе коды различных уровней, … дискурсивный, культурный, идеологический» [Иванова 2012: 220]. Это утверждение применимо и к способам сочетания кодов в подтекстовом пространстве художественного текста.

Таким образом, к формам подтекста в художественном тексте можно отнести следующие виды кодов как способов категоризации плана выражения: герменевтический код (код вопроса или загадки), семный код (код имплицитного значения, которое при извлечении номинируется определенным понятием), акциональный код (код События, или код действия в тексте, в восприятии вызывает визуализацию «разыгрывания» сценария) и референциальный код (код знания, в котором информация передается в наиболее близкой к эксплицитной форме, как сообщение о чем-то уже известном).

ВЫВОДЫ

1. Подтекст как область означаемого, расположенная в зоне имплицитного смысла, в художественном тексте существует в той части «образа», которая не имеет эксплицитного номинированного выражения. При этом подтекст присутствует в тексте как смысл, надстраиваемый над эксплицитным выражением. Образование подтекстовых значений осуществляется с помощью лингвистических категорий импликации, коннотации, пресуппозиции и контекста. Извлечение подтекстовых значений осуществляется с помощью категории номинации, то есть перевода имплицитного смысла в эксплицитный.

2. Подтекст в художественном тексте обусловлен, помимо свойства многозначности слова, еще и тем, что является невербализованным элементом модели – «художественного текста». На этом основании можно выделить функции подтекста в художественном тексте, которые, в свою очередь, определяют языковую специфику художественного текста как информационного объекта:

а) Предназначенность определенному адресату (находящемуся на среднестатистическом уровне образованности), для которого сложные смыслы в художественном тексте передаются в доступной форме с помощью моделирования как способа познания. С этой точки зрения подтекст обусловлен упрощенной (регрессивной) формой передачи информации, другими словами, подтекст с помощью простых лексических и синтаксических средств передает более сложное содержание в форме «бессознательного».

б) Модель универсума человека, которая создается в восприятии адресата с помощью языка как вторичной моделирующей системы, является способом передачи культурно-значимой информации в понятийно-игровой форме. Игра, как один из способов моделирования, обусловливающий процесс познания на допонятийном, имитационном уровне, является частью представления информации в художественном тексте. С одной стороны, она способствует

постижению действительности на уровне непосредственной чувственности и наглядности. С другой стороны – лучшему усвоению и пониманию передаваемой информации за счет компонента «удовольствия», присущего всем видам игровой деятельности. Понятийное мышление, как один из видов человеческого мышления, в художественном тексте соединяется с игровой моделирующей деятельностью и, таким образом, создаются предпосылки для овладения обширной информацией о мире человека без необходимости усложнения понятийного познания.

в) Художественные тексты предназначены для разных уровней понятийного мышления и для разных целей потребления, что обусловливает их различие в степени насыщенности информацией, закодированной в подтекстовых смыслах. Таким образом, тексты литературы могут быть подразделены на вершинные – обладающие наибольшим количеством неноминированных смыслов, и массовые, в которых значительно меньше подтекста.

3. Определение количества и качества подтекста осуществляется на основе выделения смысловых единиц – лексий и распределения их по категориям плана выражения (другими словами, по принадлежности к области определенного кода). Лексии представляют собой определенную зону смысла, образованного путем множественной внутренней перекодировки значения, и являются одним из основных способов моделирования действительности в художественном тексте. Эффект моделирования при этом осуществляется с помощью языка как вторичной моделирующей системы. Лексия **изображает предмет или явление, не называя его,** тем самым моделирует в восприятии адресата лакуны определений, совмещая их с наглядным изображением «как в жизни» (бессознательное).

4. Категоризация значения лексий осуществляется способом классификации планов выражения как способов кодирования. Код является планом выражения лексии как единицы подтекста (плана содержания) или **формой** воплощения подтекстового смысла. В художественном тексте определяются четыре основных вида кодирования в зависимости от их функций в художественном тексте:

а) **герменевтический** код – код Загадки, вызывающий в подсознании некий вопрос, выполняющий функцию интеллектуальной игры,

б) **акциональный** – код События, моделирует текстовое действие, его функция в тексте - разыгрывание сценария,

в) **семный** – код дополнительного значения, моделирует новое семантическое понятие, функционально выполняет роль языковой игры и моделирования «бессознательного» по Фрейду,

г) **референциальный** – код знания, моделирует представление о чем-то уже известном автору, либо адресату, его функциями являются функция удовольствия (как компонента игровой деятельности) и моделирование «бессознательного» по Юнгу.

ГЛАВА 2. ОПРЕДЕЛЕНИЕ СЕМАНТИКИ ПОДТЕКСТОВЫХ ЗНАЧЕНИЙ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И Б. АКУНИНА «ФМ»

2.1. Лексия и ее роль в семантике подтекста

Дальнейший наш анализ, основанный на извлечении имплицитных значений из эксплицитного вербального текстового выражения, представляет собой детализацию, классификацию и определение роли подтекстовых смыслов в художественном тексте. Мы будем говорить о способах, формах и функциях языкового моделирования подтекста как воплощения визуализированного и чувственно-воспроизводимого (в мысленном представлении адресата) образа-модели.

Единицей подтекста является лексия как зона имплицитного смысла (плана содержания), извлечение которого возможно при соответствующем когнитивном действии.

Способами языкового моделирования подтекста являются: импликация (импликационал, импликатура), коннотация (оценочность, экспрессивность, эмоциональность, стилистическая окрашенность), контекст (интралингвистический и экстралингвистический), пресуппозиция (внешняя – как фоновые знания адресата, и внутритекстовая – как сведения, которые содержались в предыдущем тексте).

Формой моделирования является специфическая система кодирования, в которой кодом является план выражения имплицитных значений художественного текста, то есть определенный, обусловленный культурой, способ «запаковывания» смысла. В художественном тексте выделяется система кодирования, состоящая из четырех кодов: семный – код нового понятия, герменевтический – вопросно-ответный код, референциальный – упоминание о чем-то уже известном (наиболее близкий к эксплицитному выражению), акциональный – код действия и События в тексте.

Функции подтекста определяются по эффекту их воздействия на восприятие адресата: 1) как моделирование «бессознательного»; 2) как имитация игровой деятельности (в форме языковой игры, интеллектуальной игры и (или) «разыгрывания» сценария).

Термин «языковое моделирование» принят нами на основании того, что художественный текст является моделью, существующей для целей познания, и все языковые средства в нем направлены на моделирование условной реальности – мира человека – как эвристической чувственно-воспроизводимой модели (образа), невербализованная часть которой и является подтекстом как способом образования имплицитного значения. В дальнейшем мы станем применять термин «моделирование» в качестве синонима и заменителя термина «образование значения» (поскольку формулировка «образование значения образа» представляет собой определенную тавтологию), имея в виду, прежде всего, языковой способ образования значения, который в художественных текстах существует в виде надстраивания имплицитного значения над эксплицитным языковым выражением.

Поскольку в лингвистике не существует общепринятых легитимных номинаций для подтекстовых смыслов, в силу их иррациональности и индивидуального восприятия, то, с формальной точки зрения, следует говорить только о «смысле». Однако, на основании того, что по способам кодирования информации подтекст определяется, прежде всего, как «значение», разницу между понятиями «значение» и «смысл» [Кобозева 2000: 12 – 13] в отношении подтекста следует считать несущественной в свете проблематики данной работы, поскольку границы этих понятий проницаемы. С точки зрения коммуникативно-прагматического воздействия в дихотомической паре понятий «значение» / «смысл» можно выделить коммуникативную и прагматическую составляющие, в которых, в первом случае (коммуникативном) основной функцией является передача информации, и тогда речь идет, скорее всего, о «значении», а во втором случае функцией является прагматическое воздействие, и здесь значение рассматривается как «смысл». В нашей работе мы рассматриваем только

коммуникативную роль подтекста – то есть способы и формы образования и извлечения имплицитного значения как передачи информации, поэтому понятия «смысл» и «значение» являются для нас синонимами и обозначают только факт невербализованной части «образа» в единицах подтекста. С этой точки зрения существующие определения этих понятий могут реализовываться в подтексте следующим образом: до момента извлечения интуитивно ощущаемой имплицитности можно говорить о «смысле» (опираясь на представление о нем как о довольно расплывчатом и неконкретном образовании), а после извлечения и номинации – мы должны говорить о «значении», поскольку конкретика и определенность являются признаками легитимности извлеченного понятия.

Опираясь на ранее приведенное определение лексии (единица подтекста**,** произвольного размера, как правило, больше чем одно слово, но меньше чем текст, представляющая собой определенную зону смысла, образованного путем множественной внутренней перекодировки, и соотносимая с одной или несколькими областями внетекстовой действительности (бартовским кодом) [Ерохина 2015б: 286]), отметим еще раз, что парадигма уровней текстовых единиц в иерархии усложнения семиологического значения представлена следующим образом: слово (эксплицитная семантика), лексия (имплицитная семантика), текст (сверхглубинная семантика). (Следует отметить, что в отдельном слове также может присутствовать имплицитная семантика при наличии неявного признака в виде коннотации и, таким образом, отдельное слово так же может являться лексией как единицей подтекста.)

2.1.1. Технология извлечения имплицитных значений

Для определения границ лексии воспользуемся синтезом технологий обнаружения дополнительного смысла, которые упоминаются в источниках как «медленное чтение» и «внимательное чтение». (Существуют и другие теории техник чтения, но они не полностью отвечают нашим целям. Так, например, Н. Н. Михайлов упоминает о подобной технике, приведенной в работе Джеффри

Хартмана, где она названа «тщательное прочтение», но в его интерпретации этот термин относится к определению литературной критики как одного из «жанров» художественного текста [Михайлов 2006: 22]. Методика «пристального чтения» в работе М. М. Иоскевич, только называется, но не рассматривается детально [Иоскевич 2014: 204]).

Л. Г. Кайдой предложена «техника внимательного чтения» [Кайда 2000: 55], в которой автор связывает процесс чтения с процессом разгадывания, извлечения «тайного, оставшегося за строками, за пределами слов» [Там же]. Сам предлагаемый в книге принцип «внимательного чтения» является аналогом процесса декодирования, который, по мнению автора, представляет собой «выявление (с точки зрения читателя) реального смысла языковых единиц, отражающих авторскую идею», и в пошаговых операциях которого «неукоснительно соблюдается принцип анализа "от текста"». Мы полностью согласны с автором монографии, но следует добавить, что подобный способ, с одной стороны, требует целенаправленного фиксирования внимания на предмете поиска, и, с другой стороны, требует времени, необходимого для проявления подобного внимания.

Поскольку, по определению И. А. Углановой (со ссылкой на Д. Бродбента), «внимание являет собой результат переработки информации с ограниченной пропускной способностью, а само внимание есть не что иное как фильтр, который расположен на входе в непосредственную память, осуществляющий отбор значимой для индивида информации» [Угланова 2010: 53], то осуществить подобную фильтрацию внимания представляется возможным только в процессе так называемого «медленного чтения», понимаемого как «Изучение шаг за шагом, анализ значения каждого образа, каждого слова» [Эйдис].

Поэтому для выделения лексий, как единиц подтекста, более продуктивным представляется сочетание технологии «внимательного чтения» с технологией «медленного чтения». Следует отметить, что нам не удалось отыскать источники, в которых рассматривались бы этапы данной техники. Не вызывает сомнений, что процесс чтения при подобном способе декодирования (при медленном и

внимательном чтении) становится целенаправленно фрагментированным и состоит из двух этапов. На первом этапе производится определение наличия скрытого смысла в некотором текстовом отрезке. На втором этапе найденное дополнительное значение классифицируется по признаку принадлежности к категории подтекстового кода. Фактически, на первом этапе, при чтении внимание фиксируется и фокусируется на каждом слове текста. Фрагмент текста расширяется до тех пор, пока не возникнет осознанное понимание нового значения (или в отдельном появившемся слове, или новое значение на основе переосмысления всего текстового отрезка). После обнаружения дополнительного значения следует процесс категоризации подтекстовых смыслов и классификации их по принадлежности к одному из текстовых кодов, как это определено у Н. И. Колодиной: «Каждый раз, сталкиваясь с необходимостью познать что-либо, индивид производит формирование мыслительного представления с помощью механизма категоризации, т. е. оценивания и отнесения воспринятого к определенному классу» [Колодина 2002: 74].

Размер фрагментов – лексий – зависит от индивидуального уровня познания каждого конкретного адресата. Так, например, в книге Н. А. Бусс встречается очень характерное наблюдение: «Ребенку могут быть понятны все слова в басне, но мотивы поступков действующих лиц скрыты от него, поэтому он часто лишь наполовину приближается к пониманию мысли, заложенной в басне» [Бусс 1976: 56]. Соответственно, в восприятии наивного адресата, не обладающего высоким уровнем познания, отображаются в основном эксплицитные смыслы художественного текста и большая часть имплицитной семантики остается за гранью его восприятия.

В свою очередь, имплицитное значение в момент его обнаружения и извлечения переводится в плоскость осознанности и переходит из имплицитной семантики в эксплицитную. Таким образом, происходит номинация найденных «новых» подтекстовых смыслов или, другими словами, осуществляется перевод с уровня восприятия текста как визуализированного чувственного представления на уровень семантического понятийного мышления.

Наш анализ, основанный на методе интроспекции (самонаблюдения, от лат. introspecto – «смотрю внутрь» – сознательное направление человеком внимания на свое собственное сознание [Тимофеева 2010: 51]), для категории подтекста представляется в достаточной степени объективным и, с определенной точки зрения, единственно возможным, поскольку, как уже упоминалось, только в границах одного восприятия возможно ощущение разницы в неодинаковых по уровню насыщенности подтекстовыми смыслами литературных текстах.

Кроме того, стоит отметить еще раз и тот факт, что лексия, как иррациональная единица (по аналогии с математикой – как число, не имеющее натурального выражения), способна восприниматься по-разному даже в пределах одного сознания. Приведу пример из личной практики: текст Генри Филдинга «История Тома Джонса найденыша» в пятнадцать лет воспринимался только как любовная история, немного затянутая, но со счастливым концом; в зрелом возрасте – не только как любовная история, но и, скорее, как сатира на двойственную мораль. И то и другое содержание было осмыслено из одного и того же текста. Разница определялась лишь уровнем восприятия или, другими словами, уровнем общефоновых знаний адресата (внешней пресуппозицией). Таким образом, при повышении уровня общефоновых знаний адресата, происходит увеличение количества извлекаемых подтекстовых смыслов.

Отметим также, что критерии подтекста не являются абсолютными. Скорее это своеобразные иррациональные показатели (то есть нельзя сказать, что наличие «такого-то» (N) количества лексий и кодов свидетельствует о том, что художественный текст относится к вершинной литературе, а «такого-то» (M) – к массовой), но данная техника представляется единственно возможной для каждого конкретного адресата, с точки зрения индивидуального понимания разницы смысловой насыщенности текстов художественной литературы.

Процесс номинации подробно охарактеризован в работе Л. М. Лещевой «Лексическая полисемия в когнитивном аспекте». В данном процессе она выделяет четыре этапа:

1. Производится «выбор категории требующей номинации» [Лещева 2014: 84].
2. Затем «вычленяются наиболее характерные признаки данной категории, которые могут выполнять роль дифференцирующих» [Там же].
3. После этого «На основании дифференцирующего признака осуществляется выбор категории из ранее осмысленных и возможных» [Там же].
4. И на четвертом, заключительном, этапе происходит «лексикализация» [Там же].

Эта схема вполне применима и к способу определения подтекстовых единиц.

Процесс распределения лексий по кодам производится одновременно с определением границ лексии. Для анализа художественных текстов мы выделили 4 вида кодов, которые в совокупности представляют собой определенный способ категоризации плана выражения. Планом содержания при этом является подтекстовый смысл лексий как определенной формы отображения художественной реальности – «мира человека». При этом, реальность в художественном тексте всегда является «условной», вымыслом (fiction – фикцией, в англоязычной традиции; это отмечено в учебнике Н. Н. Михайлова: «…фактор «вымышленности» литературных миров, подчеркнутый в английском термине fiction – синониме слова literature» [Михайлов 2006: 14]), но, в качестве модели, она представляет собой отображение реальности истинной, настоящей – «универсума человека». В этой модели, вместе с отображением реальности, присутствуют и особые специфические категории, способствующие моделированию как познавательному процессу. Это категории моделирования бессознательного как способа передачи информации для адресатов, не обладающих достаточным уровнем понятийного мышления, и категория игры как одного из видов допонятийного познания на уровне имитации наглядно-чувственных представлений, в которой присущий ей компонент удовольствия

выполняет роль стимула познавательного процесса. С точки зрения природы художественного текста в процессе моделирования бессознательного и игры, эти категории являются его функциями, поскольку именно с их помощью осуществляется передача информации, для которой в тезаурусе адресата не существует понятийных определений.

В процессе классификации значения лексии по принадлежности к определенному коду прежде всего определяется наличие следующих признаков:1) признак значения неизвестности – **некий вопрос** (герменевтический код); 2) признак имплицитного понятийного значения – **некое новое понятие** (семный код); 3) признак определенного визуализированного действия-события – **некое событие** (акциональный код); 4) признак сообщения о чем-то «уже известном» – **нечто известное** (референциальный код).

Проиллюстрируем вышесказанное на конкретном примере анализа текста Приложения 1.

Так, в названии романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в Лексии № 1 (далее Л1) Приложения 1 (далее П1) сконцентрировано и сжато до двух слов глобальное содержание (феномену концентрации смысла текста в названии посвящено диссертационное исследование П. В. Смородиной «Название как бифункциональная единица текста» [Смородина 2009], в котором говорится о том, что в названии в сжатом или символическом виде содержится квинтэссенция смысла последующего текста; это концентрированное содержание потом, уже в сам*о*м тексте, раскрывается и передается в развернутом виде; поэтому в названии любого художественного текста присутствует герменевтический код и концентрация смысла, понятная вначале только автору текста, раскрывается для адресата только в процессе прочтения текста и только в конце прочтения адресат получает ответ на загаданную названием загадку), и в сознании читателя сразу же возникает вопрос, вернее, два вопроса: «какое преступление?» и «какое наказание?». То есть дополнительный смысл возникает в форме подсознательного вопроса (некий вопрос) – следовательно, эта лексия принадлежит области

герменевтического кода (Герм.). Забегая вперед, отметим, что ответам на эти вопросы посвящен весь роман, но есть и лексии которые содержат эксплицитное выражение закодированных «ответов». Так, лексии № 14. 1112, 1272, 1379, 1397 – 1999, 1448 – 1815 (П1) относятся к описанию «преступления»; особая лексия «Беда! беда!» (Л1953, П1) – символическим образом отражает вопрос философского плана содержания романа; и лексии № 2605 – 2614, 2129 – 2134, 2138, 2189 – 2193, 2226 – 2229, 2345 – 2353, 2634 – 2639 (П1) передают «наказание»: душевные мучения Раскольникова.

(Отметим, что примерно так же обстоит дело и с названием романа Б. Акунина «ФМ» (Приложение 2 – далее П2). Появляющиеся в мысленном представлении варианты расшифровки не оставляют возможности однозначного ответа на вопрос «что это?»: «инициалы Достоевского?», «название диапазона радиовещания?» или (даже) «Фата Моргана» в сокращении, и, поскольку подтекстовое значение лексии определяется по признаку «некий вопрос», мы с полным основанием можем отнести это название к герменевтическому коду).

В первой строке романа Ф. М. Достоевского (Л2, П1): «*В начале июля…*» – подтекста нет – простое указание на время – эксплицитное смыслообразование, следовательно, мы не можем определить здесь границу лексии, скорее всего граница расположена дальше по тексту.

«…в *чрезвычайно жаркое время, под вечер*» (Л2) – для большинства современных читателей в этих данных нет ничего особенного: описание погоды, времени суток, – но для знатоков творчества Ф. М. Достоевского и для его современников здесь содержится прямое указание на конкретный период времени – июль 1865 года, который запомнился необычайной жарой. Здесь можно определить границу лексии «*В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер»*, поскольку в авторской интенции здесь, скорее всего, был подтекст общекультурного знания – то есть референциальный код (Реф.). Итак, мы можем выделить лексию референциального кода, в которой присутствуют: для неискушенных современных читателей, не обладающих необходимыми сведениями, то есть внешней пресуппозицией по данному вопросу, код некоего

авторского знания (автор знает и сообщает читателю о погодных условиях и времени суток), а для современников Ф. М. Достоевского и искушенных (имеющих сведения об истории написания романа, т. е. обладающих внешней пресуппозицией) читателей – код общекультурного знания. Схема кодовых значений в этой лексии выглядит следующим образом – Реф.^{Реф}.

«*…один молодой человек»* (Л3) – в подсознании появляется вопрос «кто таков?», следовательно, это лексия герменевтического кода (Герм.).

«…вышел из своей каморки» – в мысленном представлении адресата возникает образ движения героя, то есть акциональный код, но вариантов для номинирования имплицитного значения множество: «вышел… и вернется», «вышел навсегда», «вышел… зачем и почему?»; «каморка», в свою очередь, может быть вариантом одного из следующих зрительных представлений «каморка с едой, то есть кладовка», «подсобное помещение», «маленькое помещение», соответственно, определить какой конкретно вариант значения в данный момент имеется в виду не представляется возможным, поэтому мы предполагаем, что граница лексии, возможно, находится дальше по тексту (для определения границы должно возникнуть не только интуитивное ощущение нового смысла, но и его номинация).

Присоединив следующий фрагмент: *«которую нанимал от жильцов в С-ком переулке, на улицу*», – получаем довольно определенную семантизированную «картинку» (следовательно, здесь граница лексии): *«вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-ком переулке, на улицу*» (Л4) – образ, в котором присутствует, прежде всего, подтекст семного кода. «Каморка», которую нанимают, вызывает в сознании образ съемного жилья очень маленьких размеров. Из контекста слово «каморка» приобретает коннотацию сниженного уровня оценки, и возникает понимание, что вряд ли человек богат – скорее беден. Поэтому мы можем номинировать значение данной лексии понятием «бедность» и отнести это значение подтекста к семному коду (Сем.), поскольку извлекаемое невербализованное значение представляет собой новое понятие (некое понятие). Одновременно в данной лексии присутствует и значение акционального кода:

«начало движения героя к некоторому событию» (Акц.). Кроме того, возникает продолжение вопроса, сформулированного заглавием: «что за преступление?», «что случится с этим молодым человеком?», вернее, «что случится с этим небогатым молодым человеком?», – это элемент герменевтического кода (тематизация основной загадки) (Герм.). Таким образом, в данной лексии мы наблюдаем сочетание трех кодов – акционального, семного и герменевтического (Акц., Сем., Герм.).

«*…и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту*» (Л5) – описание состояния героя «медленно», «как бы в нерешимости» – явно указывает на некое особое психологическое состояние, причину которого мы пока еще не знаем. Соответственно, в этом отрывке присутствует значение двух кодов: семного (некое понятие – «психологическое состояние героя») и герменевтического (некий вопрос – «какое психологическое состояние?»). Но здесь есть и третье значение, которое при повторном прочтении могут найти лишь читатели, хорошо знакомые с топонимикой Петербурга. «С-кий переулок» и «К-н» мост – по данным литературоведческих исследований [Лурье 2014], это Кокушкин мост и Столярный переулок, в котором жил Достоевский. Для большинства читателей этот код воспринимается как референциальный – код топонимического знания (Реф.). Но для современников, как и в наше время для знатоков творчества Достоевского, возникает еще одно дополнительное значение: Столярный переулок во времена написания романа – одно из самых «питейных» мест Петербурга, то есть возможность преступления в нем гипотетически гораздо выше, чем в любых других переулках, следовательно, мы можем говорить о дополнительном семантическом значении «усиления возможности преступления» (Сем.). Данное дополнительное значение извлекается лишь при наличии общих фоновых знаний, не имеющих ни контекстного, ни пресуппозитивного воплощения в данном тексте. Соответственно, этот надстраиваемый код моделирует свое значение из внешней пресуппозиции (фоновых знаний) адресата. Таким образом, в данной лексии определяется значение трех кодов – акционального, герменевтического, референциального (Акц., Герм., Реф.). Здесь

особенность референциального кода в том, что над ним надстраивается еще одно дополнительное значение. Схему распределения кодов в данной лексии можно представить как: Акц., Герм.,Реф. (+Семн.). (Далее: А., Г., Р., С.).

«*Он благополучно избегнул встречи с своей хозяйкой на лестнице*» (Л6) – в этой лексии возникает вопрос «зачем ему избегать встречи с хозяйкой?», следовательно, это лексия герменевтического кода (происходит тематизация присутствующего в названии вопроса) (Г.).

«*Каморка его находилась под самою кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф чем на квартиру*» (Л7) – в данной лексии мы можем определить код некоего авторского знания, которое сообщает нам о расположении квартиры, но здесь присутствует и еще одно значение, которое можно номинировать тем же словом, что и в лексии №4 – «бедность». И «каморка», и «под самою кровлей», и «походила <…> на шкаф» (то есть очень маленькая) – свидетельства стесненности ее обитателя (как пространственной, так и материальной), следовательно, это – надстраиваемый над первичным (референциальным) кодом – семный код. В данной лексии выделяется следующая система кодов: $Р.^{С}$.

Подобное сочетание (надстраивание друг над другом) нескольких кодов в романе Ф. М. Достоевского позволяет говорить об особенностях авторского стиля писателя: референциальный и акциональный код очень часто имеют еще одно дополнительное значение (чаще всего семного кода – см. Приложение 1). Можно предположить, что подобное специфическое усложнение подтекста является ярко выраженной характеристикой авторского стиля Ф. М. Достоевского. В математической терминологии это можно определить как подтекст в квадрате или значение закодированное в третьей степени, начиная от эксплицитного как значения первой степени (е) (способ кодирования №1 по системе Ю. М. Лотмана – параллельное кодирование элементов двух систем), далее – собственно лексия – вторая степень ($е^2$) (способы кодирования №3 и №4 – парной и множественной перекодировки), и надстраивание над лексией еще одного дополнительного значения – третьей степени ($е^3$), где осуществляется перекодировка элементов уже

извлеченного из второй степени кодирования имплицитного значения. Таким образом, для того чтобы выделить значение надстраиваемого подтекста третьей степени, следует вначале определить подтекст второй степени.

Рассмотрим это на конкретных примерах.

«На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу» (Л23). Вторая степень кодирования (вторичное моделирование) представлена референциальным кодом как кодом изобразительности (который визуализирует в мысленном представлении читателя живописную и чувственно «осязаемую» картину – «образ», построенный в воображении адресата на основе своих прежних чувственных представлений, но в пределах эксплицитного выражения). После обнаружения и номинирования второго уровня подтекста (второй степени кодирования), на его основе надстраивается еще одно значение (третья степень кодирования) – извлекаемое значение принадлежит уже семному коду, номинация может быть представлена как словосочетание «отвратительный город». Таким образом, мы в данной лексии выделяем систему кодов: Р.$^{С.}$

«*Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать*» (Л29). Вторая степень кодирования – акциональный код: герой задумался и продолжил движение (часть события «прогулка»). Надстраиваемый код (третья степень кодирования) – семный: «отстраненность». (А.$^{С.}$).

«*В эту же минуту он и сам сознавал, что мысли его порою мешаются и что он очень слаб: второй день как уж он почти совсем ничего не ел*» (Л34). Вторичное моделирование – акциональный код: осмысление собственного состояния (часть действия в событии «начало движения героя»). Надстраиваемый код (третья степень) – семный: «бедность», обусловлен внутритекстовой пресуппозицией, поскольку, следуя логике изложения и повторяющимся уже неоднократно значениям предыдущих лексий, словосочетание «совсем ничего не

ел» не может быть понято как «заболел и не ел» или «влюбился и не ел», то есть все другие причины, кроме бедности, в данном тексте становятся невозможны. (А.$^{С.}$).

«*Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу*» (Л35). Вторая степень кодирования – референциальный код: обыденное знание «приличествующее в обществе». Надстраиваемый код – семный: «бедность», (Р.$^{С.}$), извлечение значения, как и в предыдущей лексии, происходит на основе внутритекстовой пресуппозиции.

Таким образом, в вышеприведенных фрагментах мы выделили лексии всех кодов, в которых имплицитное значение моделируется разнообразными языковыми средствами в зависимости от нескольких параметров: 1) в зависимости от формы имплицитного значения кода и его структуры; это могут быть акциональный, герменевтический, семный или референциальный код, их сочетания и (или) надстраивания; 2) в зависимости от способа образования имплицитного значения и состава применяемых языковых категорий, обусловливающих имплицитное значение (пресуппозиции, контекста, импликации и коннотации); 3) в зависимости от сложности извлечения подтекстовых значений, то есть от глубины подтекста, или, иными словами, от его уровня.

2.2. Языковые способы, формы и функции моделирования имплицитного смысла в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»; их зависимость от уровня подтекста

2.2.1. Уровни подтекста

Мы уже упоминали, что у Р. Барта художественный текст представлен в образе подводного горного кряжа, который подобен донному основанию как

«средоточию возможных <…> смыслов, поверх которого струится дискурсивный поток» [Барт 2001: 57].

Если продолжить аналогию, то в этом «потоке» и «плывут», сталкиваясь, соединяясь и наслаиваясь друг на друга, лексии в которых соединение кодов образно может быть представлено как соединение атомов в молекуле. И если поток «плотный», то в нем могут присутствовать лексии, содержащие до четырех кодов одновременно (образно это – «большая глубина»), а если где-то «стремнина», то обнажается «дно» потока и слышен «голос автора» (один из видов референциального кода – далее мы рассмотрим его подробнее). Во всех других случаях этот «голос» тоже присутствует, но он заглушается «толщей вод» – значением других кодов.

В этом «потоке», как и в любой реке, существуют разные уровни глубины.

Если вернуться от аллегории к реальности, то можно заметить, что в художественном тексте существует 3 уровня подтекста, которые определяются в зависимости от сложности его извлечения. Сложность извлечения, в свою очередь, зависит от четырех характеристик:

1) от размера лексии – то есть от фактического объема текстового пространства, (чем меньше объем, тем легче выделить дополнительное значение; проще всего в одном слове); основными языковыми способами для этой характеристики являются понятия импликации и контекста (пресуппозиция в отношении размера лексии играет второстепенную роль);

2) от семантического расстояния между компонентами смысла, которое определяется в соответствии с формальным методом, изложенным в исследовании А. И. Новикова и Е. И. Ярославцевой: «о взаимном расположении некоторых элементов… в определенном пространстве, где одни являются более близкими друг к другу, чем иные» [Новиков, Ярославцева 1990: 14] (семантическое расстояние может присутствовать как в одном слове в качестве расстояния между элементами смысла, так и в удаленных друг от друга фрагментах текста, в которых обнаруживается сопряженный подтекстовый смысл: например, в структурах акционального и герменевтического кодов); эта

характеристика важна для определения таких языковых способов моделирования как коннотация, импликация, интралингвистический контекст и внутритекстовая пресуппозиция;

3) от количества кодов в одной лексии (чем больше кодов, тем сложнее и глубже уровень подтекста), здесь смыслоообразующими являются все категории, связанные с подтекстом: коннотация, импликация, контекст и пресуппозиция;

4) от уровня фоновых знаний адресата, то есть от внешней пресуппозиции как общефоновых знаний адресата.

Отметим, что на каждом из уровней подтекста определяется присутствие всех форм подтекстовых значений (кодов) и их сочетаний, но использование языковых способов определенным образом дифференцированно в зависимости от уровня. Кроме того, рассмотренная в первой главе степень кодирования в отношении уровней подтекста распределяется следующим образом: первая степень кодирования (прямое кодирование или соответствие элементов двух систем Означаемое – Означающее) к подтексту не относится, а начиная со второй степени кодирования можно классифицировать уровни подтекста следующим образом: вторая степень кодирования представлена двумя уровнями подтекста (первым и вторым, которые будут рассмотрены ниже), а третья степень кодирования соответствует третьему уровню подтекста.

К первому уровню мы относим: 1) все лексии, представленные одним словом или словосочетанием (в том числе фразеологическим оборотом), обладающие дополнительным значением второго плана (коннотацией); 2) все фигуры речи и тропы; 3) некоторые предикативные конструкции; 4) определенные формы имплицитных значений, выраженные с помощью паравербальных знаков (по определению В. В. Борисовой и С. С. Шаулова «…смысл художественного текста выражен не только вербально, он складывается и из других – паравербальных и невербальных – значений текста» [Борисова, Шаулов 2014: 15]); подобные значения, на наш взгляд, в тексте выражены следующим образом: а) знаками пунктуации, которые являются, во-первых, маркерами экспрессии, во-вторых, как знаки, не обладающие собственной

семантикой, отражают неопределенность и (или) имеют множество возможных значений (восклицательные знаки, вопросительные знаки, многоточия), в-третьих, придают дополнительное значение путем импликации нового смысла приведенной цитаты (кавычки); б) факультативными знаками особой разметки текста – выделение особым шрифтом (курсивом, жирностью), факсимильное изображение (схемы, иллюстрации и т. д.), встречающиеся не в каждом из художественных текстов (но в данном случае, подобные знаки есть в обоих романах). (В дальнейшем в отношении подобных знаков (пунктуационных и знаков особой разметки текста) мы будем применять термин «**паравербаты**», предложенный А. П. Кострикиной, который в ее работе представлен как: «невербальные средства, близкие к вербальным (словесным) и обязательно предполагающие учет коммуникативной ситуации» [Кострикина 2014: 55]).

На первом уровне подтекста для моделирования имплицитного значения используются следующие языковые способы: коннотация, импликация и интралингвистический контекст. Способ кодирования в данном случае определяется по системе Ю. М. Лотмана, как образование значения путем парной внутренней перекодировки (способ №3). Подобные значения довольно легко определяются именно благодаря небольшому семантическому расстоянию между элементами смысла, и обеспечены высокой степенью репрезентации в лингвистической науке. В данном случае семантическое расстояние определяется как минимальное – два значения в одном слове или в ближайшем контексте.

Второй уровень – это уровень подтекстовых значений, определяемых уже собственно лексиями как единицами подтекста (способ кодирования – с помощью парной (№3) или множественной (№4) внутренней перекодировки по классификации Ю. М. Лотмана) и в состав которых входит более одного слова (от двух слов и более, если это предикативный, а не фразеологический оборот). Здесь присутствует фактор сложности восприятия большого объема информации и ее переработки в более компактные, но емкие понятия. Напомним, что емкость в художественном тексте продуцируется путем моделирования в мысленном представлении некоего «образа», всецело обусловленного индивидуальным

чувственным опытом адресата. Именно поэтому оборотной стороной емкости художественного текста является недостаточная однозначность закодированной информации, другими словами, возможность трактовки «образа», прочтений его с различных точек зрения, многозначность. В процессе образования имплицитных значений второго уровня подтекста используются практически все способы: коннотация, импликация (импликационал, импликатура), экстарлингвистический и интралингвистический контекст. Немаловажную роль играет на этом уровне и категория пресуппозиции как внутритекстовой, так и внешней как общефоновых знаний адресата.

Ко второму уровню мы относим и структурные коды: акциональный и герменевтический. Способы кодирования в них такие же, как в семном и референциальном, то есть это способ множественной (№4) внутренней перекодировки по классификации Ю. М. Лотмана. Отличие от других кодов здесь состоит только в семантическом расстоянии между компонентами смысла (их части разнесены в пространстве текста на значительные расстояния друг от друга, из-за чего целенаправленно отслеживать их связь становится еще сложнее). Для запаковывания подтекстовых смыслов здесь применяется языковой способ внутритекстовой пресуппозиции.

Третий уровень – сверхсемантический – включает в себя, во-первых, значение всего текста (его идею как единого информационного сообщения), во-вторых, некоторые значения надстраиваемых кодов (в третьей степени кодирования), в-третьих, все возникающие вопросы общей герменевтики. Это значение так же образуется путем либо множественной внутренней перекодировки (но объем переосмысливаемого фрагмента по сравнению со вторым уровнем подтекста увеличивается на порядок), либо определяется как подтекст в третьей степени кодирования. Представляется, что одним из главных способов моделирования подтекста данного уровня является внешняя пресуппозиция (общефоновые знания адресата).

2.2.2. Языковые особенности образования значений подтекста первого уровня в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

Итак, рассмотрим способы моделирования имплицитного значения для лексий первого уровня подтекста. Отметим еще раз, что в этот уровень входят: 1) все виды лексем с признаками коннотации, 2) все виды тропов, 3) все фигуры речи, 4) некоторые предикативные конструкции: эмоционально-экспрессивные предложения, т. е. побудительные, восклицательные, вопросительные (особенно в случае с риторическими вопросами, которые лишь с формальной точки зрения вопросы – а на деле содержат утверждение в эмоциональной форме и, таким образом, относятся к фигурам речи, которые могут быть понятны лишь адресату с определенным уровнем языковой компетенции, а для наивного адресата могут оставаться просто вопросами), 5) все текстовые построения, в которых использованы приемы выражения паравербальных смыслов, такие как: знаки экспрессии (пунктуационные знаки: восклицательные и вопросительные, многоточия, кавычки), текстовые выделения: шрифты, курсивы, факсимильное изображение (в романе «ФМ» приведен подобный фрагмент письма Ф. М. Достоевского), и т. п.

Способы создания подобных значений в художественном тексте условно можно разделить на два вида: 1) с помощью наличия в текстовом отображении определенных знаков (маркеров, индексов), которые не содержат собственной семантики, но координируют восприятие в необходимом направлении, 2) с помощью лексических единиц, которые обладают имплицитной семантикой, наиболее близкой к эксплицитному выражению (подобное значение наблюдается в коннотации (как закрепленности единичного дополнительного понятия за одним эксплицитным выражением) и в импликации (как в соединении в одном слове двух значений: тропы, фразеологизмы и фигуры речи). Отличие подобных языковых единиц от эксплицитного выражения заключается лишь в особенностях их восприятия, когда адресатом воспринимаются сразу два значения – прямое, как

эксплицитных языковых знаков, и вторичное – переносное – но в достаточной степени известное в силу частого употребления (то есть своеобразное речевое клише, как в случае, например, с фразеологизмами) или состоящее из компонентов с известными адресату лексическими значениями (тропы). При этом вторичное значение чаще всего воспринимается на невербализованном уровне, практически на интуитивном, поэтому относится к разряду имплицитных.

Проиллюстрируем вышесказанное на примерах.

«*На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!..*» (П1, Л137). В данной лексии наблюдается целый комплекс способов выражения имплицитного значения. Во-первых, паравербаты: восклицательные знаки – в данном случае выражающие значения экспрессии. В контексте номинировать данное имплицитное значение можно как «эмоционально выраженное отвращение к себе, сожаление о своей низости». Двоеточие в данном контексте является паравербатом эллиптической конструкции, многоточие передает значение «бессловесное продолжение ощущения сожаления и отвращения». Во-вторых, в данной лексии используются метафора «грязь» которая содержит компонент переносного значения «отвращение», и, в-третьих, прием градации: «грязно, пакостно, гадко». В данной градации использована коннотация усиления отвращения: *грязно* – в значении «недостойно», *пакостно* – оценочная коннотация, которую можно номинировать как «отвратительно»; *гадко* – экспрессивно-оценочная коннотация, возможная номинация – «мерзко». Таким образом, получается следующая нисходящая по уровню оценки парадигма значений «недостойно – отвратительно – мерзко» (высшая степень оценочной коннотации в отрицательной зоне шкалы оценки, по определению О. Ю. Ткаченко [Ткаченко 2011: 68]). Резюмируя, следует отметить, что в данной лексии способами образования подтекстового значения являются: коннотация (в приемах градации, и паравербального выражения смысла), импликация (в метафоре), контекст (в метафоре, в градации и в паравербатах – то есть во всех элементах).

Экспрессия, как выражение эмоций, является неотъемлемой частью художественного текста. Так Л. Г. Бабенко отмечает, что «Можно с уверенностью утверждать, что эмоциональное содержание – непременный компонент семантической структуры текста, оно пронизывает всю ткань произведения, не оставляя равнодушным читателя» [Бабенко 2008: 53]. Из этого утверждения можно сделать вывод, что экспрессия всего лишь компонент значения, само значение при этом может быть выражено только словом как минимальной самостоятельной смысловой единицей языка [Виноградов 1986: 18].

Очень похожий языковой способ запаковывания смысла в подтекст наблюдается и в случае применения паравербатов. Как знаки текста, паравербальные знаки передают не только интонацию, но и многие другие значения (например, определенные виды коннотаций: эмоции, экспрессию и оценку). Мы относим эти знаки к способам образования подтекстовых значений только на том основании, что они, хотя и не содержат семантики по определению, но являются своеобразными маркерами дополнительной имплицитности лексических и синтаксических единиц, которая обусловлена в каждом конкретном случае контекстным окружением паравербата [Кострикина 2014: 55]. Соответственно, обладают значением, придающим векторную направленность восприятию лексических значений языковых единиц с собственной семантикой.

С точки зрения того, что знаки паравербального выражения смысла являются отображенными в тексте знаками, их можно было бы рассматривать как эксплицитные значения текста, но в отношении семантики эти знаки являются всего лишь определенными индексами, зависимыми от контекста в каждом конкретном случае словоупотребления. Например, в лексии «*Медаль*...» (П1, Л275) многоточие является моделированием состояния героя: «задумался о чем-то грустном или важном». Наличие образа «задумчивость» извлекается из внутритекстовой пресуппозиции. Такие же значения содержатся в лексиях № 344 – «да-с...», № 345 – «а я...», № 356 – «гм...» (П1).

Кроме того, пунктуацией выражается не только экспрессия, но и многие другие значения: непонимания, ожидания, хитрости, обмана и т. п. (так,

например, многоточие – это чаще всего фигура умолчания, а вопрос может быть и риторическим).

Отметим, также, что, помимо паравербальных знаков, обладающих имплицитной семантикой лексем, тропов и фигур речи, существуют определенные языковые единицы, дополнительное значение которых не обусловлено ни импликацией, ни пунктуацией. Такие языковые единицы получили в лингвистике название «слова с эмоционально-оценочным ореолом», значение которого, по определению Г. Ф. Гибатовой «… даже потенциально не входит в лексическое значение слова» [Гибатова 2009: 148].

Так, например, в Л1070 – 1075 (П1): «*…и начнет шмыгать моя девочка, туда да сюда... Потом тотчас больница (и это всегда у тех, которые у матерей живут очень честных и тихонько от них пошаливают), ну а там... а там опять больница... вино... кабаки... и еще больница... года через два-три – калека, итого житья ее девятнадцать аль восемнадцать лет от роду всего-с... Разве я* ***таких*** (выделено мной – А. Е.) *не видал? А как они делались? Да вот всё так и делались...*» подобное значение содержится в слове *таких* (значение жалости, боли, сочувствия и презрения) и извлекается из всего интралингвистического контекста.

Существуют также синтаксические конструкции, такие как, например, неполные предложения или определенные фигуры речи, которые вообще не могут быть номинированы однозначным понятием, так как в них даже «… "домысливание" опущенных членов не дает однозначного ответа» [Бабайцева 2015: 328].

Например:

В Л1381 – 1384 (П1): «*Офицер опять захохотал, а Раскольников вздрогнул. Как это было странно!*

– Позволь, я тебе серьезный вопрос задать хочу, – загорячился студент. – Я сейчас, конечно, пошутил, но смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем

вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. Понимаешь? Понимаешь?

– Ну, понимаю, – отвечал офицер, внимательно уставясь в горячившегося товарища».

Неполные предложения, такие как «Понимаешь? Понимаешь?» (риторический вопрос + фигура речи «повтор»), не могут полностью восстановиться даже из контекста, поскольку любое из значений возможно: «понимаешь ли ты, о чем я говорю?», «понимаешь ли ты, как я отношусь к старухе?», «понимаешь ли, какая она ничтожная и отвратительная?», «понимаешь ли ты, что можно или нужно с ней сделать?» и т. п.

Подобное же значение (неопределенности и множественности возможных трактовок) содержится и в Л201 – 203 (П1): «– *Милостивый государь, месяц назад тому супругу мою избил господин Лебезятников, а супруга моя не то что я!* ***Понимаете-с?»*** (выделено мной – А. Е.).

Резюмируя, следует отметить, что мы не можем в полной мере отнести паравербаты к эксплицитным значениям. В крайнем случае, можно говорить об их пограничном расположении: между эксплицитным и имплицитным. К подобным пограничным средствам можно отнести и другие языковые средства: модальные слова, частицы, междометия (как выражение экспрессии), поскольку все они приобретают конкретное лексическое значение только в контексте.

Остановимся подробнее на способе моделирования имплицитного значения первого уровня подтекста с помощью коннотации. Семантическое расстояние в данном случае является наиболее кратким (значения совмещены в одном слове), и выделение подобных лексий не представляет особого труда: все слова или словосочетания, которые наделены экспрессивным, оценочным, стилистическим, эмотивным значением – в обязательном порядке являются лексиями, либо частью лексий (границы лексии определяются смысловыми рамками – интуитивно, границы подвижны и могут разниться в зависимости от уровня познания).

Например: «*Это уж всего сквернее! Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить!*» (П1, Л46), – здесь словосочетание «всего сквернее» – по оценочной шкале О. Ю. Ткаченко [Ткаченко 2011: 38] – находится на самом крайнем отрицательном полюсе семантического поля оценки. Первое предложение лексии: «*Это уж всего сквернее!*», – наделено экспрессивностью, выраженной паравербатом. Второе предложение также наделено экспрессией (восклицательный знак), но, кроме того, оно «осложнено» следующими коннотациями: *глупость* – коннотация отрицательной оценки, способ образования значения: внешняя (языковая) пресуппозиция; «*пошлейшая мелочь*» – *мелочь* в значении (коннотации) «ничтожности», *пошлейшая* – высшая степень отрицательной оценочной коннотации лексемы «пошлость». Способ образования значения – внешняя пресуппозиция. Формой подтекста в данном случае является семный код, как код некоего понятия, номинировать которое в этой лексии можно следующим образом: «герой очень сильно раздосадован своей оплошностью, обратив внимание на детали своей внешности, он расценивает свои упущения (из предыдущего контекста следует, что этим упущением является «приметная» шляпа) как высшую степень своей безответственности по отношению к планируемому предприятию, "замыслу"». Функция подтекста здесь состоит в моделировании бессознательного отношения героя к самому себе и к своим действиям, в эксплицитной форме не выраженного (см. вышеприведенную номинацию), но, с помощью коннотаций (в лексемах), импликаций (в паравербатах) и контекста, передаваемого восприятию адресата.

«*Это было бравое солдатское лицо с седыми усами и бакенами и с толковым взглядом*» (П1, Л1002). В данной лексии наблюдается положительные оценочные коннотации в эпитетах *бравое* и *толковый*, которые позволяют переосмыслить значение всей характеристики персонажа и номинировать ее следующим образом: *бравое* – как «очень положительное, позитивное»; *толковый* (в контексте с седыми усами) – «немолодой и умудренный опытом, справедливый и честный». Таким образом, в лексии можно отметить следующие способы

образования имплицитного значения: коннотация и контекст. Формы подтекста: семный и референциальный код (описание внешности). Функция подтекста в данной лексии – перевод в бессознательное, поскольку коннотации здесь присутствуют в качестве составляющей части значения и находятся не на первом плане восприятия, но направляют его в сторону интуитивного ощущения того, что автор положительно относится к созданному «образу» персонажа.

Напомним, что значение коннотации всецело обусловлено явлением импликации, то есть включением в значение компонентов смысла, воспринимаемого на уровне интуитивного ощущения, но легитимированного в языковом коллективе. То же самое происходит во всех видах тропов, только вместо коннотации в основное значение имплицируется смысловой элемент другой лексемы. Все коннотации и импликации довольно легко определяются при «внимательном прочтении».

Способам формирования значений первого уровня подтекста в лингвистике посвящено множество научных работ [Харченко 1989], [Супрунова 2007], [Золотова 2010], [Балашова 2014]. Многие исследования, посвященные поэтике и связанные с риторикой (в аспекте языковых теорий), тем или иным образом рассматривают факты и способы образования имплицитных значений в языке. Поскольку все тропы и фигуры речи являются двухкомпонентными структурами, то в них всегда можно с помощью контекста выделить основные и добавочные компоненты, в которых основное эксплицитное выражение всегда «осложнено» добавочным. Так, например Н. О. Золотова приводит следующее, очень актуальное для нашей работы определение: «Метафора не только формирует представление об объекте, она также определяет способ и стиль мышления о нем» [Золотова 2010: 58]. В работе Л. В. Балашовой встречаем еще одно важное для нас утверждение: «…метафора представляет собой один из важнейших способов когниции, поскольку она основана на категориальном (таксонимическом) сдвиге…» [Балашова 2012: 3]. Об этом же упоминает Л. В. Супрунова «…метафорическое выражение всегда употребляется вместо некоторого эквивалентного ему буквального выражения» [Супрунова 2007: 103]. Кроме того,

она приводит очень актуальную для нас точку зрения Макса Блэка.: «метафора имеет два различных субъекта – главный и вспомогательный, которые можно рассматривать как «системы», механизм метафоры при этом заключается в том, что к главному субъекту прилагается система «ассоциируемых импликаций», связанных со вспомогательным субъектом» [Там же: 104].

На основании вышеприведенных высказываний мы можем уточнить определение импликации для целей нашей работы следующим образом: **импликация** (и коннотация как ее разновидность) – это способность языковых единиц «осложнять» значение такими элементами смысла, которые не выступают на первый план восприятия, а представляют собой воспринимаемые на интуитивном уровне дополнительные значения «вспомогательного субъекта», прилагающиеся к «главному субъекту» (эксплицитному значению) языковой единицы (в данном случае – лексии), с помощью которых осуществляется увеличение емкости (то есть уменьшение текстового объема с одновременным повышением смысловой насыщенности) художественного текста.

Проиллюстрируем вышесказанное на примерах.

«*Она **ангел!***» (П1, Л693). Метафора. Главный субъект – «человек, похожий на ангела», вспомогательный субъект – «обладающий безукоризненными (с точки зрения морали) душевными качествами». Общее извлекаемое значение (номинация): «человек, обладающий безукоризненными духовными качествами» (минимум 5 слов). Форма моделирования – семный код: некое понятие. Способ языкового моделирования – импликационал. Функция подтекста в данной лексии – языковая игра и, с ее помощью, перевод в бессознательное по Фрейду. Отметим, что все тропы выполняют игровую функцию в двух аспектах: языковой игры и перевода в «бессознательное». Языковая игра определяется в них как вид нестандартного употребления значения в контексте, то есть привлекает внимание адресата именно как необщеупотребительное понятие (ангел (др. -греч. ἄγγελος, ангелос «вестник, посланец») – *в религиозной мифологии бесплотное существо, исполняющее приказания бога* [ТСУ]) в общеупотребительном контексте «она – Идеал чего-нибудь, лучшее воплощение, олицетворение чего-нибудь (разг., с

оттенком восхищения; устар.) [Там же]». Перевод в бессознательное (по Фрейду) заключается в передаче информации (не выраженной эксплицитно) об отношении матери к своей дочери: отношения любви, гордости, восхищения.

«*Он знал* ***бездну источников*** (главный субъект «много», вспомогательный «способы возможного приобретения», извлекаемое значение «много способов возможного приобретения» - семный код, импликационал), *где мог* ***почерпнуть*** (главный субъект – «приобрести, получить», вспомогательный – «получить достойным, благородным образом», номинация «получить достойным благородным образом» – семный код, импликационал)» (П1, Л1092). Лексия состоит из 7 слов. В общем интралингвистическом контексте она приобретает следующее значение: «он знал множество способов и мест, где мог бы заработать благородным, достойным образом» – 13 слов. Форма моделирования в данной лексии – семный код. Способ образования подтекстового значения – импликационал. Функция – языковая игра и перевод в бессознательное по Юнгу (как коллективное бессознательное), поскольку эти метафоры – *бездну источников* и *почерпнуть* – отображают, прежде всего, знания, закрепленные в культуре: *бездна* – как «беспредельность» [ТСУ], *источники* – как «то, что дает начало чему-то» [ТСО], *почерпнуть* – как «взять, позаимствовать откуда-нибудь» [СЕ].

«*А впрочем, я вижу, что это* ***деликатная струна*** (Выделено мной – А.Е.)» (П1, Л2839). Эксплицитная номинация: «особое душевное качество (главный субъект), свойственная субъекту в высокой степени чувствительность к различению возвышенного и пошлого (вспомогательный субъект)» – 14 слов, вместо двух. (Форма моделирования – семный код – некое понятие. Способ моделирования – импликационал. Функция – моделирование бессознательного по Фрейду).

Существующие описания семантики фразеологических оборотов также свидетельствуют о присутствии в них подтекста: «Основу семантики фразеологических оборотов представляет фразеологический образ или «то

наглядное представление, своего рода «картинка», на фоне которой воспринимается целостное значение фразеологических оборотов, как обобщенно-переносное, как «метафорический или метонимический дериват, возникший в результате глобального переосмысления первоначального смысла словесного комплекса…» [Сарян 2009: 101–102].

Например, в Л1858 (П1) «– *Эй, Алена Ивановна,* ***старая ведьма****! Лизавета Ивановна****, красота неописанная*** (выделено мной – А.Е.)» во фразеологизмах выражена не только панибратское отношение говорящего, но и оценка им внешних качеств героинь: *старая ведьма* – прямая негативная коннотация; *красота неописанная* – выражение иронии, несоответствия буквальному смыслу, то есть коннотация оценки, насмешки. (Форма моделирования – семный код, способ моделирования – импликационал, функция – моделирование бессознательного – панибратского отношения – с помощью языковой игры).

Тот же принцип импликации дополнительного значения наблюдается и в других тропах, фигурах речи и стилистически маркированных языковых образованиях. Например, в лексии «*И каждый раз молодой человек, проходя мимо, чувствовал какое-то* ***болезненное*** *и* ***трусливое*** *ощущение, которого стыдился и от которого морщился*» (П1, Л9) с помощью эпитетов моделируется душевное состояние и оценка этого состояния *болезненное и трусливое*; извлекаемое значение (с помощью ограничения контекстом *стыдился*) – «неловкость»; форма подтекста – семный код, способ – импликационал, функция – моделирование бессознательного по Фрейду.

«*Время* ***серенькое*** (главный субъект – «бледно серое», вспомогательный «неяркое, пасмурное, унылое» – семный код), *день* ***удушливый*** («жаркий, некомфортный» – семный код) (выделено мной – А. Е.), *местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти*» (П1, Л1138). Способ – импликационал, форма – семный код, функция – моделирование бессознательного по Фрейду.

В сравнительном обороте «… *похожей на куриную ногу*…» (П1, Л79) (напомним, что речь идет о сравнении с шеей процентщицы Алены Ивановны) – к основному субъекту добавляется импликация вспомогательного: «тощей и

жилистой» или (в представлении современного адресата) «водянистой в пупырышках», но и в том и в другом случае основной импликацией становится признак «отвращение», который формируется на неосознанном уровне восприятия и может быть номинирован как «противная». (Форма подтекста – семный код, способ – импликационал, функция – моделирование бессознательного по Фрейду).

Сравнение *как песчинка* в контексте «*тут он был уже наполовину спасен и понимал это: меньше подозрений, к тому же тут сильно народ сновал, и он стирался в нем, как песчинка*» (П1, Л1955 – 1956) представляет собой образ, передающий оценку размера и значимости Раскольникова в человеческом обществе, можно даже предположить определенную аллегорию в этом сравнении, то есть значение «ничтожный». (Семный код, импликационал, моделирование бессознательного: по Фрейду и по Юнгу).

« – Еще бы! – заметил, зевая, хозяин» – (П1, Л260) (С., А.), – коннотация, обусловленная восклицательным знаком и контекстом, определяется как крайнее выражение презрения. (Семный код первого уровня – коннотация, паравербат). Акциональный код (второй уровень подтекста) – моделирует действие («…*заметил, зевая*…»), которое и является контекстом, определяющим направленность экспрессии, выраженной восклицательным знаком. (Форма моделирования всей лексии: сочетание семного и акционального кодов; способы – импликационал, контекст; функция подтекста – игровая репрезентация (мысленное «разыгрывание» как представление движения героя: «говорит и зевает») и моделирование бессознательного (отношение говорящего к предмету речи – равнодушие с долей цинизма: паравербат выражает эмоцию, представляющую собой в данном контексте смесь «возмущения», которое передано восклицательным знаком и «равнодушия» – в словах «… *заметил, зевая…»*).

Данный способ языкового моделирования с помощью импликации путем включения в основное значение дополнительных компонентов – импликационала

– можно отметить во всех тропах и риторических фигурах, во всех случаях применения паравербатов.

Все вышеприведенные примеры взяты нами из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», как из текста, который востребован и актуален для адресата в течение довольно значительного периода времени, и который, невзирая на изменения ценностных ориентиров и трансформации способов познания, произошедших в культуре (таких как, например, изменение информационных потоков: появление кино, телевидения, интернета), остается содержательным для познавательного процесса с точки зрения изучения «универсума человека».

Рассмотрим теперь примеры первого уровня подтекста в романе Б. Акунина «ФМ».

«*Я сама… Сама!*» (П2, Л1679) (С.) – паравербаты в данной лексии являются признаками семного кода, который может быть номинирован следующим образом: многоточие – передает мысленное действие героини «задумалась о том, какую интонацию следует добавить к вербализованному нейтральному смыслу слов *я сама*, чтобы полностью передать свою интенцию; второй паравербат реализует результат мысленного процесса, выраженного ранее многоточием и завершает передачу смысла интонационно (выражением уверенности и решительности). Извлекаемая номинация может быть представлена следующим образом: «никто, кроме меня, не смеет меня обыскивать и унижать». Форма моделирования: семный код; языковые способы – импликационал, контекст; функция подтекста – моделирование бессознательного по Фрейду (отношение говорящей к себе, самооценка).

«*Пристав в сердцах хлопнул себя по колену и вскочил.*» (П2, Л155) (А., С.) – в данном примере акциональный код выражен глаголами движения *хлопнул, вскочил*, а семный выражен фразеологизмом *в сердцах*, который в словарях имеет варианты значения: 1) *в порыве гнева, раздражения*, 2) *сгоряча* [СЕ]. В контексте с глаголами движения это значение семного кода приобретает совершенно определенный, почти эксплицитный, смысл, который все-таки не перестает быть подтекстовым, поскольку для его номинирования (вербализации) требуется

направленное когнитивное усилие, хотя и обусловленное общеязыковым значением. То есть это подтекст первого уровня. Форма моделирования: сочетание семного и акционального кодов; способы – импликационал, контекст; функция подтекста – игровая репрезентация (мысленное «разыгрывание» как представление движения героя: *«…хлопнул <…> вскочил»*) и моделирование бессознательного («*в сердцах»)* по Фрейду.

«*Это был господин немолодых уже лет, чопорный, осанистый, с осторожною и брюзгливою физиономией*» (П2, Л907) (Р., С.) – в этом примере наблюдаются негативные коннотации в словах: 1) *чопорный* – оценочная негативная коннотация, которая в соединении с эпитетом *осанистый* может быть номинирована как «высокомерный, желающий произвести впечатление на окружающих, больше чем того заслуживает»; 2) *брюзгливою (физиономией)* – негативная оценочная коннотация, в соединении с контекстом *осторожною*, при извлечении подтекстового смысла может быть номинирована как «человек, который подозревает всех и опасается подвоха от окружающих (наверное, судит по себе), и при этом презирает всех вокруг и непроизвольно демонстрирует это презрение выражением своего лица». Форма моделирования: референциальный и семный коды; языковые способы – импликационал, контекст; функция подтекста – моделирование бессознательного (по Фрейду и по Юнгу).

Таким образом, мы можем сделать предварительный вывод о том, что в тексте Б. Акунина «ФМ» на первом уровне подтекста используются как коннотация и импликация, так и контекст, в равной мере отвечающие за создание невербализованного слоя значений художественного текста.

Соответственно, языковые способы моделирования на первом уровне подтекста в романе Б. Акунина «ФМ» ничем не отличаются от языковых способов моделирования на первом уровне подтекста в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Отличия в применении языковых средств первого уровня подтекста, используемых авторами анализируемых текстов, будут рассмотрены в третьей главе нашей работы.

Таким образом, мы можем резюмировать, что первый уровень подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» является наиболее легко извлекаемым имплицитным значением. Это обусловлено, во-первых, близким семантическим расстоянием между эксплицитными и имплицитными компонентами смысла, во-вторых, наличием индексов и маркеров в текстовом отображении, способствующих координированию восприятия в необходимом направлении, в-третьих, закрепленностью данного (дополнительного, переносного) значения в основном лексическом значении как его компонента, не выступающего на первый план восприятия. Основной формой моделирования имплицитного значения «художественного образа» на первом уровне подтекста является форма семного кода. Для образования имплицитного значения первого уровня подтекста используются следующие языковые средства: коннотация, импликация (на уровне импликационала), интралингвистический контекст. Извлечение значений первого уровня подтекста не требует слишком большого объема фоновых знаний адресата (внешней пресуппозиции). По уровню фоновых знаний требуется лишь понимание эксплицитного выражения, понимание значений лексических единиц (слов, устойчивых словосочетаний и т. п.) и свойств паравербатов. Кроме того, адресат должен уметь находить дополнительный смысл с помощью ближайшего контекста и (или) нестандартного употребления языковых единиц.

2.2.3. Языковые особенности образования значений второго уровня подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

Второй уровень подтекста характеризуется большей, по сравнению с первым, сложностью извлечения имплицитного значения. Здесь подтекстовое

значение может быть образовано не только на основе импликации дополнительных компонентов (в том числе коннотации) в отдельном слове или ближайшем контексте, но и на основе переосмысления совершенно, на первый взгляд, немаркированных языковых единиц. В данном случае значение образуется по четвертому способу в системе Ю. М. Лотмана (множественной внутренней перекодировки). Данный вид значений относится ко второму уровню подтекста, поскольку для его извлечения необходимо не только объединение множества текстовых элементов в единое смысловое целое, но еще и наличие общефоновых знаний у адресата, которые позволяют найти основание для подобного объединения. Чаще всего это происходит на основе интралингвистического контекста и внешней пресуппозиции.

Подтекст второго уровня может быть смоделирован всем комплексом известных языковых способов образования имплицитного значения. Безусловно, коннотация и импликация занимают на этом уровне не последнее место. Отличие коннотации и импликации подтекста второго уровня от коннотации и импликации подтекста первого уровня состоит в невозможности выделить отдельное слово в категорию лексии. Как правило, лексема, обладающая имплицитной семантикой, оказывает воздействие на всю лексию и осуществляет смысловую редукцию, определяемую в соответствии с контекстом.

Второй уровень подтекста, как было сказано выше, обусловлен увеличением размера текстового пространства (семантического и текстового расстояния), необходимого для появления имплицитного значения. Таким образом, речь идет о лексиях, размер которых больше, чем одно слово (словосочетание).

На этом уровне в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» представлены все виды подтекстовых форм (кодов): семный, герменевтический, акциональный и референциальный; кроме того, наблюдаются как единичные кодовые значения в лексии, так и сочетания кодов.

2.2.3.1. Образование значения семного кода в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Семный код из всех кодов представляется наиболее характерным, «подтекстовым», поскольку с его помощью в восприятии формируются новые невербальные смыслы, относимые к понятийным значениям, а при извлечении этих смыслов из подтекста и переводе их в эксплицитную форму (или, собственно, номинации) семантический уровень мышления обогащается дополнительной единицей понимания – определенным понятием, образуемым на основе переосмысления значения эксплицитных смыслов, с учетом воздействия пресуппозиции, контекста, импликации и коннотации.

Как наиболее «подтекстовый», передающий дополнительное понятийное значение, этот код является формой передачи информации о дополнительных характеристиках глубины и полноты выстраиваемого с его помощью художественного образа (как в отношении визуализированного представления, так и в отношении понимания абстрактной сущности явлений и предметов), то есть «переводом в бессознательное».

С этим же кодом связано понятие сверхидеи и образа автора, но эти понятия относятся к более высокому уровню подтекста и будут частично рассмотрены в параграфе «третий уровень подтекста». С этой точки зрения очень актуальным является определение В. А. Звегинцева: «Семантика, в ведомство которой мы предварительно отнесем всю значимую систему языка <...>, является конструирующим весь язык стержнем. Единицы разных уровней языка, естественно, обладают разными видами семантики, или, как принято говорить, обладают значениями разного порядка» [Звегинцев 2007: 75].

По своей функции, которую семный код выполняет в процессе моделирования художественного образа, он соответствует, прежде всего, моделированию бессознательного (по Фрейду). При образовании имплицитного значения семного кода используются практически все языковые способы: импликация (импликационал и импликатура), коннотация, контекст и

пресуппозиция. Отметим (для нашего исследования это весьма актуально), что в обоих романах образование значения второго уровня подтекста происходит с применением практически одинаковых языковых способов.

Рассмотрим это на конкретных примерах.

Так, имплицитное значение лексий семного кода второго уровня подтекста может быть образовано **с помощью коннотации**, как языкового способа моделирования.

В данном случае происходит переосмысление значения всей лексии на основе изменения восприятия с помощью одного коннотированного слова.

«*Были тут и многие разные причины, так что раньше шести недель Дуня никак не могла рассчитывать вырваться из этого ужасного дома*» (Р., С.) (П1, Л674). Лексия по большей части состоит из немаркированных языковых единиц, которые по отдельности не обладают скрытыми значениями – все лексемы: *были, тут, многие, разные, причины* и т. д. по тексту, – не содержат ни экспрессии, ни эмоциональности, ни оценки, ни стилистической окрашенности. Исключениями являются два слова: эпитет *ужасного*, и глагол *вырваться* (который приобретает экспрессивность уже в контексте). Эпитет *ужасный* обладает экспрессивной коннотацией не в значении прямой оценки физических характеристик дома, а в значении характеристик его психологической атмосферы (на основе внутритекстовой пресуппозиции), то есть в значении метафоры (здесь налицо компонент коннотации в эксплицитном выражении и импликации в переносном). С помощью этого эпитета, возникает неноминированное ощущение и упомянутой атмосферы, и страха Дуни, и сочувствия матери, то есть происходит переосмысление всего текстового отрезка – всей лексии. Эту эмоциональную коннотативную составляющую дополняет глагол *вырваться*, который, в свою очередь, обладает дополнительным значением «повышенного уровня стремления к перемещению из какого-либо места» – то есть обладает дополнительным значением экспрессии, усиленной в контексте. (Если провести эксперимент и убрать из фразы эти лексемы: эпитет и экспрессивный глагол, – то значение изменится кардинально, из него исчезнет вся глубина (и психология, и страх, и

сочувствие) моделируемого образа, все художественное изображение станет нейтральным, сухим, безэмоциональным: «были тут и многие разные причины, так что раньше шести недель Дуня никак не могла рассчитывать уехать из этого дома»). Таким образом, форма моделирования в данной лексии: семный и референциальный коды. Дополнительное значение семного кода образовано с помощью импликационала, который изменяет значение всего контекста. Референциальный код – код истории, которую рассказывает автор (в форме письма матери) – авторское знание. Способ моделирования референциального значения – контекст и пресуппозиция (внутритекстовая и внешняя). Функция подтекста – моделирование бессознательного по Фрейду (отношения матери к произошедшим в жизни ее дочери событиям: негативная оценка и передача эмоций, которые могут быть номинированы как «страх, сочувствие и надежда на лучшее»).

«… *то и разнесла всю историю, в короткое время, не только в городе, но и по уезду*» (Р., С.) (П1, Л690). Все слова в этой лексии – нейтральные, не содержат коннотаций. Лишь одно слово – метафора *разнесла*, в значении «разболтала, не сохранила в тайне, то есть поступила не по совести, и не в соответствии с представлениями о благородном поведение, которое обусловлено ее положением в дворянском сословии» – меняет вектор отношения не только к персонажу (Марфе Петровне), которая поступила не лучшим образом, но и передает значение, характеризующее оценку последствий действий Марфы Петровны для репутации сестры Раскольникова – Дуни. Это значение извлекается на основе внешней пресуппозиции, то есть знания о том, как тяжело человеку терпеть клевету. Таким образом, коннотация данной метафоры – негативная оценка. Форма моделирования – семный код (с помощью одного коннотированного слова) и референциальный код. Способ языкового моделирования семного кода – импликационал, референциального – интралингвистический контекст (сообщение об истории (судьбе Дуни) как авторское знание). Функция – моделирование бессознательного – ценностного отношения матери Раскольникова к Марфе

Петровне, номинация которого может быть выражена следующим образом: «осуждение и порицание неблагородного поведения».

«*Кроме того, в оправдание Дуни, явились, наконец, и свидетельства слуг, которые видели и знали гораздо больше, чем предполагал сам господин Свидригайлов*». (Р., С.) (П1, Л698). Значение меняет свой вектор с нейтрального описания на выражение облегчения от осознания справедливого решения вопроса с помощью вводного слова *наконец*, которое, на первый взгляд, не обладает дополнительной семантикой (в значении вводного слова по данным словарей это может быть: 1) «выбор чего-нибудь возможного и допускаемого в ряду других», 2) «выражение недовольства, нетерпения» [ТСО]), но в восприятии адресата, поскольку слово многозначно, оно на интуитивном уровне воспринимается в первом значении (как наречия) «в конце чего-нибудь, длившегося, продолжавшегося, в конечном итоге» [ТСО]; это происходит в результате влияния интралингвистического контекста и внутритекстовой пресуппозиции. Извлеченное значение, которое может быть представлено в виде номинации «в конце мучений Дуни», образовано с помощью коннотации «выражение облегчения». Семный код, способ моделирования – импликационал. Референциальный код – сообщение об истории (авторское знание). Способ моделирования – контекст и внутритекстовая пресуппозиция. Функция семного кода – моделирование бессознательного по Фрейду.

«…*но зато вполне убедилась в невинности Дунечкиной*» (Р., С.) (П1, Л703). Семный код появляется вместе с оговоркой *но зато*, которая в данном контексте представляет собой «выражение удовлетворения от справедливости». Способ моделирования – импликационал. Референциальный код – как и в предыдущих примерах. Функция – моделирование бессознательного по Фрейду (моделирование удовлетворения с помощью непреднамеренной оговорки).

«*Он схватил шляпу и вышел*» (А., С.) (П1, Л835) – здесь *схватил* …и *вышел* – это, безусловно, моделирование движения героя, в мысленном представлении адресата воссоздается зрительный образ движения. С помощью глагола *схватил*, содержащего оценку скорости (дополнительную коннотацию) и контекста «*Он*

прилег головой на свою тощую и затасканную подушку и думал, долго думал. Сильно билось его сердце, и сильно волновались его мысли. Наконец ему стало душно и тесно в этой желтой каморке, похожей на шкаф или на сундук. Взор и мысль просили простору. Он схватил шляпу и вышел, на этот раз уже не опасаясь с кем-нибудь встретиться на лестнице; забыл он об этом» (П1, Л832 – 836), моделируется некое душевное состояние, а не только торопливость, как это следует из общеязыкового значения. Таким образом, в данной лексии содержатся следующие коды: акциональный (способ моделирования – визуализация в восприятии движения героя, «разыгрывание сценария» как части определенного текстового события) и семный (способ моделирования – импликационал + контекст). Функция – моделирование динамического аспекта восприятия и бессознательного чувственного восприятия (по Фрейду): «визуализация поведения персонажа, передающая движение и внутренние душевные переживания».

«*Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый*» (Р., С.) (П1, Л988). Коннотация содержится лишь в метафоре *жирный*, но редуцирует бессознательное восприятие в направлении отрицательной оценочной коннотации ко всему «образу». Форма подтекста – семный код, способ – импликационал, функция – моделирование бессознательного по Фрейду.

«*Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать*» (Р., С.) (П1, Л1077). Семный код: значение предающее отношение героя – отрицательная оценочная коннотация с помощью экспрессивности выраженной в словах *к черту*, способ образования – коннотация, контекст, паравербаты (многоточия выражают задумчивость Раскольникова «*куда-то… к черту*»). Функция семного кода – моделирование бессознательного по Фрейду. Референциальный код – общеизвестные сведения из области социологии, способ образования – с помощью контекста («*это, говорят, так и следует*») и внешней пресуппозиции (социологические «теории» в обыденном представлении).

Функция референциального кода – моделирование бессознательного по Юнгу (коллективного бессознательного).

Кроме того, имплицитное значение семного кода может быть образовано с помощью **контекста и пресуппозиции**. В этом случае происходит переосмысление значения всей лексии на основе множественной внутренней перекодировки всех элементов значения. Данный способ можно охарактеризовать на основе определения В. В. Борисовой и С. С. Шаулова: «… понимание есть <…> интеграция смысла. Оно предполагает также неслучайность любой детали в тексте и ее семантическую функциональность и целесообразность» [Борисова, Шаулов 2014: 16].

Приведем примеры:

«*Всё тело его было **как бы разбито; смутно** и **темно** на душе*» (выделено мной – А. Е.) (Р., С.) (П1, Л1269). В этой лексии присутствует сочетание двух кодов: референциального и семного. Значение первого сравнительного оборота *как бы разбито* можно с полным основанием отнести к референциальному коду. Хотя формально метафорическое значение, как дополнительное, является семным кодом, но в данном контексте оно является очень «стертой метафорой», которая имеет только один вариант значения: «болезненное состояние», – следовательно, воспринимается как очень близкое к эксплицитному выражению. Зато вторая метафора – *смутно и темно* – представляет собой нестандартное употребление языковых единиц и в данном контексте может быть номинировано как «угнетенное состояние психики, угрызения совести и невыясненность всех аспектов своего духовного представления», которое передано с помощью вышеприведенной метафоры в очень «экономной» форме – два слова вместо тринадцати. При этом главным субъектом является значение «плохо», а вся остальная вышеприведенная формулировка является вспомогательным субъектом – импликационалом. Форма – семный код. Функция – моделирование бессознательного.

«*А уж Дарья Францевна, женщина **злонамеренная*** (выделено мной – А. Е.) *и полиции многократно известная, раза три через хозяйку наведывалась*» (Р., С.)

(П1, Л331) – в этой лексии так же сочетаются два кода: 1) референциальный – поскольку в лексии описывается, во-первых, известное автору качество героини и, во-вторых, читателю предоставляются сведения о совершенных ранее действиях (*раза три наведывалась)*; 2) семный – некоторые события, которые в общем контекстом окружении характеризуют хозяйку с отрицательной стороны (*полиции <…> известная;* назойливая – *раза три наведывалась*), в сочетании с эпитетом *злонамеренная* предполагают дополнительное значение: «негодяйка», «подлая». Это значение усиливается для адресатов, обладающих суммой сведений обусловленных интралингвистическим контекстом и внешней пресуппозицией, то есть знанием того, что «известный полиции» не является положительной характеристикой. Для адресата, в фоновых знаниях которого данное значение отсутствует, семный код обусловлен только эпитетом «злонамеренная», который в эксплицитной форме обладает отрицательной оценочной коннотацией и номинация которого может быть представлена как «преднамеренно злая». Способ – импликационал. Функция – моделирование бессознательного (для адресата с высоким уровнем познания – по Фрейду, для адресата с низким уровнем познания – по Юнгу).

В лексии «*Помню, батюшка, очень хорошо помню, что вы были, – отчетливо проговорила старушка, по-прежнему не отводя своих вопрошающих глаз от его лица*» (А., С.) (П1, Л86) – дополнительное значение образуется на основе переосмысления фразы в соответствии с внешней пресуппозицией (в фоновых знаниях адресата содержатся сведения о том, что если кто-то долго не отводит взгляд, значит он слишком заинтересован данным предметом) и внутритекстовой пресуппозицией , поскольку ранее в тексте уже говорилось, что «*жилица оглядывала из щели пришедшего с видимым недоверием*» (Л73) и «*в ее глазах мелькнула вдруг опять прежняя недоверчивость*» (Л82). Номинировать имплицитное значение здесь можно следующим образом: «Старушка говорит, что помнит посетителя, говорит очень четко, потому что не доверяет посетителю, смотрит на него внимательно и вопросительно, словно хочет спросить о чем-то, но боится и не решается спросить прямо». Акциональный код визуализирует

образ (разыгрывает действие) с помощью контекста: смотрит, говорит. Семный код (значение «боится, не доверяет») моделируется с помощью контекста и внутритекстовой пресуппозиции. Функции данных кодов – моделирование бессознательного и «разыгрывание сценария».

«*…на этот раз уже не опасаясь с кем-нибудь встретиться на лестнице; забыл он об этом*» (Р., С.) (П1, Л836). *Забыл он об этом* – переосмысление фразы происходит в рамках контекста и внутритекстовой пресуппозиции (как упоминалось в одном из предыдущих примеров: моделируется некое душевное состояние), в дополнительном значении передается не факт забывчивости, а последствия этого душевного состояния (в медицине это называется запредельное торможение, в психологии – фокусирование внимания на одной какой-то важной проблеме под влиянием сильной эмоции). Значит, дополнительное значение семного кода образуется на основе внешней пресуппозиции (общефоновых знаний), внутритекстовой пресуппозиции и контекста. Референциальный код – авторское знание – внешняя пресуппозиция и контекст. Функция – моделирование бессознательного.

Идентичные значения, способы и функции языкового моделирования, можно наблюдать и в лексии «… *как будто торопясь туда за делом, но, по обыкновению своему, шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою, чем очень удивлял прохожих. Многие принимали его за пьяного*» (Р., С.) (П1, Л.838).

В другом примере: «*Правда, ему уже сорок пять лет, но он довольно приятной наружности и еще может нравиться женщинам, да и вообще человек он весьма солидный и приличный*» (Р., С.) (П1, Л727), – немаркированные значения большей части лексем, переосмысляются в контексте, где вводное слово *правда* является не просто оговоркой, а оговоркой «по Фрейду», то есть содержит невербализованные мотивы говорящего. Как вводное слово, оно представлено в эксплицитном виде, но, в то же время, наличие в его содержании этимологического варианта значения (определяемого в антонимической паре значений «правда\ложь») передает бессознательное ощущение неловкости со

стороны матери Раскольникова. Именно потому, что употреблена данная лексема (отметим, что ее можно было заменить любым другим вводным словом: «только», «хотя» и т. п.), в восприятии присутствует и ее этимологическое значение. Здесь *правда* может иметь значение «оправдания» со стороны матери, подсознательного стремления обмануть сына (Раскольникова) и неосознанного «сообщения» об этом в подтексте. Таким образом, мать Раскольникова непреднамеренно «проговаривается» об истинном своем отношении к жениху и о своей попытке обмана. На этом фоне эпитеты «солидный» и «приличный», в общеязыковом значении обладающие коннотацией положительной оценки, редуцируются в восприятии вплоть до противоположного. То есть функцией подтекста в данной лексии является моделирование бессознательного (по Фрейду). Способ моделирования – контекст. Формы – семный и референциальный коды.

«*А Петр Петрович, по крайней мере по многим признакам, человек весьма почтенный*» (Р., С.) (П1, Л733). Дополнительное значение образовано с помощью избыточности в языковом обороте *по крайней мере по многим признакам*. С помощью смыслового повтора текст сигнализирует о нестандартности языкового употребления и содержащейся в этой нестандартности дополнительной семантической нагрузки. Мы можем номинировать это скрытое значение как «неизвестно каков он на самом деле, этот Петр Петрович, но формально, и нам хотелось бы, чтобы это было так, он человек положительный и хороший, хотя мы и не верим в это, и, скорее всего, обманываемся на его счет». Дополнительное значение в этом нестандартном языковом употреблении является способом моделирования подтекста с помощью контекста. Референциальный код такой же, как и в предыдущем примере. Функции – моделирование бессознательного.

«*…но во многом разделяет, как он сам выразился, "убеждения новейших поколений наших" и враг всех предрассудков*» (Р., С.) (П1, Л735). Союз «но», в контексте с предыдущей лексией «*В первый же свой визит он объявил нам, что он человек положительный*» редуцирует значение всей лексии вплоть до противоположного. Извлекаемое в данном контексте, благодаря нестандартному употреблению союза «но», значение лексии можно номинировать следующим

образом: «Петр Петрович считает, что положительный человек не может разделять убеждения современной молодежи, а должен следовать узаконенной в обществе системе старых моральных ценностей, которые молодежью считаются предрассудками, но он хочет казаться «положительным человеком» и старается сделать так, чтобы в среде молодых людей его считали «своим». В данном контексте при «внимательном прочтении» выявляется ложный силлогизм и логическая ошибка: если «положительный» человек не должен разделять этих взглядов, но разделяет – следовательно, он уже не «положительный», и это поведение в рамках культуры и морали определяется как «лицемерие». Семный код, способ моделирования – импликационал и контекст. Референциальный код – авторское знание, и знание обыденное – внешняя пресуппозиция. Функция – моделирование бессознательного (по Фрейду – в семном коде, по Юнгу – в референциальном).

«*кажется, добрый*» (Р., С.) (П1, Л741). Дополнительное значение вводного слова *кажется* обусловлено контекстом, как присутствием этимологического значения лексемы и нестандартным употреблением в качестве вводного слова. Из общепринятых представлений о морали мы можем утверждать, что добрый человек не может таковым казаться, он может только на самом деле быть добрым. *Кажется* в этом контексте приобретает признак скрытой многозначности и возможность восстановления этимологически первичного значения «мерещится» [ТСО], «обманывает», «неправда», то есть здесь наблюдается своеобразная языковая игра. Учитывая дальнейшее развитие этого слова и его антономасию в последующем тексте, эта игра слов представляется небеспочвенной (в лексиях № 855 – 857: *«"**кажется,** доброго", как замечает сама Дунечка. Это **кажется** всего великолепнее! И эта же Дунечка за это же **кажется** замуж идет*!»). Форма – семный код, способ моделирования – контекст и импликационал. Функция – языковая игра как моделирование бессознательного (по Фрейду).

«*Конечно, ни с ее, ни с его стороны особенной любви тут нет*» (Р., С.) (П1, Л745). Значение слова «особенной» в сочетании с общепринятым понятием «любви» как некоего абсолютного критерия чувств – обозначает, что «никакой

любви нет вообще». Семный код, способ – с помощью контекста. Референциальный – код обыденного знания, способ образования значения – внешняя пресуппозиция. Функции данных кодов – моделирование бессознательного (по Фрейду и по Юнгу).

«*…и он, наверно, без лишних слов, сам предложит*» (Р., С.) (П1, Л785). Референциальный код – история сватовства, способ – контекст, функция моделирование бессознательного по Юнгу. Семный код моделируется с помощью внешней пресуппозиции и контекста (употребление вводного слова *наверно* и его этимологическое значение в подобном контексте передает неуверенность не только в сам*о*м предполагаемом факте (или действии), но и в личности героя, о котором идет речь). Функция – моделирование бессознательного по Фрейду.

«(*еще бы он в этом-то отказал Дунечке)*» (Р., С.) (П1, Л786). Референциальный код – обыденное знание: «не принято в приличном обществе отказывать невестам в помощи», способ образования значения – внешняя пресуппозиция. Семный код: *еще бы* и *в этом-то* номинируются как «праведное негодование и предвосхищение отказа жениха, а также предположение (практически уверенность) в низком уровне его моральных качеств». Способ моделирования – коннотация нестандартного употребления в контексте. Функции подтекста – моделирование бессознательного (по Юнгу в референциальном коде, по Фрейду – в семном).

Примером образования значения подтекста только из **внешней пресуппозиции** могут быть лексии, в которых описываются симптомы определенных явлений или состояний. Если эти симптомы знакомы адресату, то они несут в себе определенный смысл, являясь отгадкой на зашифрованную с их помощью определенную текстовую загадку.

Так, в лексии «*Ни за что на свете не пошел бы он теперь к сундуку и даже в комнаты*» (С.) (П1, Л1786) извлекаемое значение «страха и отвращения» формируется только на основе внешней пресуппозиции, поскольку только человек, уже встречавшийся с ужасом смерти (в действительности или в процессе

изучения других художественных текстов, что в данном случае еще раз подтверждает их предназначение для целей познания), может определить причину подобного поведения героя.

Или, например в лексии «*хотел было улыбнуться, но вдруг подбородок его запрыгал*» (С.) (П1, Л417) для того, чтобы извлечь значение «хотел обмануть, но не смог сдержать выражение своих чувств» – адресату необходимо знать, что подобный симптом свидетельствует о крайней степени волнения и желания сдержать слезы, то есть имплицитное значение может быть извлечено только на основе внешней пресуппозиции.

Имплицитное значение из лексии «*велела же тебя обнять крепче и переслать тебе бессчетно поцелуев*» (С.) (П1, Л810) извлекается также на основе внешней пресуппозиции, где адресат должен знать, что подобная форма является формой завершения письма (как жанра) и выражает добрые чувства адресанта письма к его адресату.

Сочетание внешней пресуппозиции с интралингвистическим контекстом наблюдается в следующих лексиях: «*Он сдернул петлю и поскорей стал разрывать ее в куски, запихивая их под подушку в белье*» (А., С.) (П1, Л2020), где лексема *запихивая* обладает негативной коннотацией очень близкой по значению словосочетанию «засовывать с отвращением», а в контексте приобретает еще и импликацию «в панике». Здесь значение извлекается, во-первых, из внешней пресуппозиции, то есть знания адресата о том, что если не скрыть улики, то героя ждет неминуемое разоблачение, и, во-вторых, из интралингвистического контекста, когда становится понятно, что герой опасается этого разоблачения; «*… он встал было на ноги, повернулся в своей каморке и упал опять на диван*» (А. , С.) (П1, Л1418) – состояние героя моделируется на основе интралингвистического контекста (ранее в тексте неоднократно отмечалась впечатлительность, совестливость и чувствительность героя) и внешней пресуппозиции (знания о том, что человек, у которого есть совесть и сочувствие, не может быть равнодушным убийцей, поэтому переживает и иногда настолько сильно, что даже не может двигаться).

Таким образом, мы можем резюмировать, что семный код, как один из самых «подтекстовых», присутствует в обоих романах: Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ». Способами образования значения здесь являются все языковые средства: коннотация, импликация, контекст и пресуппозиция. Функциями его в художественном тексте являются, прежде всего, моделирование бессознательного по Фрейду, как неосознаваемого плана содержания в отношении глубины и полноты художественного образа.

2.2.3.2. Образование значения референциального кода в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

Рассмотрим языковые способы моделирования референциального кода.

Код референций как простого знакового выражения отмечен и назван так в работах Э. Сепира [Сепир 1993: 205]. По определению Умберто Эко: «Упоминание или референция есть функция использования выражения» [Эко 2013: 164]. Об этом же говорит и Н. Н. Михайлов: «отношения между лингвистическими знаками, использованными в сообщении, и соответствующими реалиями <...> принято называть референциальными (от англ. «to refer» – указывать на что-то), поскольку считается, что они указывают на предмет или явление объективной реальности, «представленные» в данном тексте данным знаком» [Михайлов 2006: 41].

Учитывая то обстоятельство, что в художественном тексте имплицитный смысл закодирован определенным образом (вторичным моделированием), то референциальный код в этом плане как раз и вызывает в восприятии интуитивное ощущение чего-то уже известного. То есть референция – это простое упоминание в тексте какого-то уже известного автору или читателю (или обоим) факта (или сообщения). С этой точки зрения, референциальный код является формой подтекста, наиболее близкой к эксплицитной форме передачи информации. Это код некоего абсолютного знания: авторского или всеобщего. В свою очередь, авторское знание состоит из: 1) передачи всем известного, общедоступного

знания и обыденных сведений, 2) сообщения нового знания (авторская дефиниция). Всеобщее знание условно можно подразделить на: 1) интертекст, 2) философски-бытовое (общекультурное) знание, 3) научное знание (в пределах доступных пониманию).

У референциального кода в художественном тексте две функции: 1) функция сообщения как информации о чем-то уже известном, 2) функция предоставления удовольствия как одна из функций игровой деятельности, связанная с категорией «узнавания» уже известного [Кузьмина 2009: 16].

В исследовании Р. Барта «S/Z» перечислены следующие разновидности референциального кода: 1) гномический код – универсальный код человеческой мудрости (**гно́ма** (др.-греч. γνώμη – мысль, мнение) – нравоучение, образное изречение, выражающее некий философский смысл или правило мудрости) [СИС]; 2) код этнической психологии; 3) код литературы (а также истории литературы); 4) общая психология (и психология художника); 5) риторический код (портрет и др. жанры риторики); 6) искусство; 7) история; 8) мифология; 9) пословичный код; 10) эвфемизмы; 11) код женитьбы; 12) хронология;13) стереотипы; 14) блазон (**блазон** - (от фр. **blason** - щит) обозначает устное или письменное описание элементов, составляющих герб) [СИС]; 15) типология женщин; 16) психология влюбленных и т. п. [Барт 2001].

Все эти виды являются в первую очередь авторским знанием.

В свою очередь, авторское знание может можно охарактеризовать с точки зрения следующей парадигмы: 1) фоновое, в которое входят: а) бытовое (хронология, обряды, стереотипы), б) философско-мировоззренческое (литература, пословичный код, гномический код, эвфемизмы), в) научное (по разным направлениям науки: биология, физиология, все виды психологических кодов, сведения медицинского характера, сведения из истории, социологии и т. п.), г) общекультурное (учитывающее среднестатистический уровень познания: искусство, мифология, риторика, блазон и т. п.) знание; 2) «интертекст» – как элементы, заимствованные из тех текстов, авторство которых известно или, по крайней мере, предполагается; 3) художественную дефиницию, которая, по

определению О. Ю. Ткаченко, «…может соотноситься с определяемым понятием и изменять его общеязыковое значение как напрямую, так и опосредованно» [Ткаченко 2011: 126] и является способом моделирования нового понятия и (или) изменения вектора ценностного отношения к уже известному понятию.

Отличительной особенностью референциального кода в художественном тексте является тот факт, что все что сказано (от первого до последнего слова) – сказано определенным субъектом – автором (это может быть и коллективный автор, как в случае народного эпоса). Категория подтекста, выраженного понятием «голос автора», присутствует во всех видах кодов только на том основании, что автор все это придумал, написал, воплотил в данной языковой модели. Поэтому все, что сказано в художественном тексте – это подтекст, в котором незримо присутствует субъективное начало, некий «демиург», по определению М. М. Бахтина, который словно «проговаривает» этот текст [Бахтин 2000: 206–226].

Соответственно, подтекстовое значение «голос автора» присутствует вообще во всех лексиях. Это совершенно определенным образом отражено в работе Ю. Кристевой: «…субъект рассказывания, названный нами трансцендентным субъектом, скрывается прежде всего за самим процессом рассказывания. <...> Психоаналитики (Лакан) подметили тот факт, что субъект рассказывания всегда маскирует себя под субъект готового высказывания (и наоборот)» [Кристева 2004: 555].

Обратимся к примерам.

«Квартирная же хозяйка его, у которой он нанимал эту каморку с обедом и прислугой, помещалась одною лестницей ниже, в отдельной квартире, и каждый раз, при выходе на улицу, ему непременно надо было проходить мимо хозяйкиной кухни, почти всегда настежь отворенной на лестницу» (П1, Л8) – голос автора в данной лексии обнаруживается в самом факте того знания, которое предоставляется читателю, как некий отвлеченный голос истины, голос, передающий «достоверную» информацию. Отметим, что никто кроме автора, который все это придумал, не может этого знать, но, поскольку форма передачи

информации здесь – моделирование информационного сообщения (то есть нет субъекта, кроме автора, которому можно передать функцию рассказывания), на этом основании оно может быть отнесено только к авторскому знанию.

Другой пример: *«А впрочем, я слишком много болтаю. Оттого и ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого болтаю, что ничего не делаю. Это я в этот последний месяц выучился болтать*» (П1, Л19) – эта лексия передает информацию от имени героя повествования, но, поскольку герой является художественным образом как ментальным созданием автора, здесь можно определить только авторское знание. Как и в описательных лексиях: *«…в тонких чертах молодого человека. Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен*» (П1, Л28).

Аналогичные описательные лексии встречаются и в романе Б. Акунина: «*Росту пониже среднего, полноватый и даже с брюшком, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого*» (П2, Л9), а также в лексии «*Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье. Однако же те, кто знал Порфирия Петровича по службе, не обманывались округлостью его неспешных движений и плавной вкрадчивостью речей. Да и новые сослуживцы уж успели заметить, что человек он толковый, хотя и не без странностей*» (П2, Л11).

Такие же значения можно извлечь в следующих лексиях: П1 – № 37, 58, 76, 78, 81, 91, 95 и т. п.; П 2 – № 12, 16, 21, 28, 30, 45 – 48, 80, 88, 96, 106, 107, 110, 145, 148, 154, 159, 211, 212, 217, 220, 222 и т. д.

К референциальному коду относятся и все лексии, содержащие компоненты цитации (прямой или опосредованной) из других текстов. Это - так называемый «интертекст». По определению Ю. Кристевой: «… всякое поэтическое означаемое отсылает к множеству иных дискурсных означаемых, и поэтому в любом поэтическом высказывании можно прочесть сразу несколько иных дискурсов.

<...> Мы будем называть такое пространство **интертекстом**» [Кристева 2004: 270].

Вставные образы из других текстов призваны повторить то впечатление, которое было оказано на адресата в прототексте, вызвать такие же ассоциации в связи с изображаемыми в художественном тексте событиями, то есть эти интертекстовые включения соответствуют по функции той же коннотации, только формой моделирования дополнительного (имплицируемого) значения выступают уже испытанные ранее адресатом впечатления от других текстов. В отношении способа языкового моделирования, применяемого для понятия интертекста, мы можем говорить о понятии **импликатуры** как включения довольно значительного объема (прототекста) дополнительного значения.

Стоит отметить, что «интертекст», в понимании заимствования литературных текстов, очень часто принадлежит и к области семного кода если используется как своеобразная отсылка к смыслу прототекста, как напоминание о впечатлении оставшемся после прототекста. «Отсылка к тому или иному произведению потенциально влечет активизацию той информации, которая содержится в этом исходном тексте или "прототексте", и актуализация которой приводит к образованию нового смыслового симбиоза – "интертекста" или "текста в тексте"» [Олизько 2000: 131].

Подобные примеры можно найти в обоих текстах. Так, в романе Ф. М. Достоевского встречаем цитату из какой-то, по-видимому, известной в его время песенки: «*Целый год жену ласкал, / Цел-лый год же-ну лас-кал..*» (П1, Л154) *«По Подьяческой пошел, / Свою прежнюю нашел...*» (П1, Л156). Функция референции в данной лексии – моделирование как «разыгрывание» сценария (изображаемая с помощью цитаты визуализированная «картинка» вызывает в восприятии образ поющего человека, то есть производящего определенное действие), и моделирование бессознательного по Юнгу (коллективного бессознательного), в котором представлен образ современного Ф. М. Достоевскому фольклора, как иллюстрации присущего роману колорита определенной исторической эпохи. Способами моделирования в данном случае

являются импликатура (как имплицитное включение большого отдельного фрагмента интертекста) и контекст: интралингвистический – как значение сопутствующее и проявляемое в контексте, окружающем цитату, и экстралингвистический – знание фольклора 19 века.

Цитаты из Евангелия: «"*Се человек*!"» (П1, Л235) [Гладков 2011] и опосредованные цитаты, имитирующие евангельские тексты: «*Приидет в тот день и спросит: "А где дщерь, что мачехе злой и чахоточной, что детям чужим и малолетним себя предала? Где дщерь, что отца своего земного, пьяницу непотребного, не ужасаясь зверства его, пожалела?"*»; «*И скажет: "Прииди! Я уже простил тебя раз... Простил тебя раз... Прощаются же и теперь грехи твои мнози, за то, что возлюбила много..."»; «И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: "Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!" И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: "Свиньи вы! образа звериного и печати его; но приидите и вы!" И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: "Господи! почто сих приемлеши?"»; «И скажет: "Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего..."*» (П1, Л№№ – 470, 471, 475, 476). Функция данных импликатур – моделирование бессознательного во всех проявлениях. По Юнгу – как коллективного бессознательного, определяющего ценностное отношение, принятое в данном типе культуры (в данном случае в православии) как отношение сочувствия к человеку опустившемуся. По Фрейду – моделирование путем приведенной цитаты отношения отца к себе и своей дочери, который таким образом пытается оправдать себя и защитить любимую дочь.

Пример опосредованной цитаты находим в лексии «*но я все-таки знаю, что сестра моя скорее в негры пойдет к плантатору или в латыши к остзейскому немцу*» (П1, Л905), в данном случае импликатура общепринятых в культуре представлений «негр на плантации – раб», «латыш – слуга (раб) остзейских немцев», служит цели (выполняет функцию) построения художественного образа (моделирования) сестры Раскольникова Дуни (бессознательное по Юнгу) и

моделирования отношения Раскольникова к сестре (бессознательного по Фрейду) как закодированного в подтексте отношения не только уважения к Дуне, но и гордости за нее (и, отчасти, за себя).

Все вышеприведенные цитаты в использовании способов импликатуры выполняли функцию не только «узнавания» известных текстов, но и функцию формирования определенного ценностного отношения к изображаемым событиям. Поэтому в них помимо референциального обнаруживался и семный код (некое новое понятие). Формой подтекстовых значений в данном случае будет сочетание референциального и семного кодов. В данном случае семный код является надстраиваемым над референциальным кодом, и, таким образом, представляет собой третью степень кодирования – Р. $^{С.}$.

Но если интертекст заимствуется из очень известных текстов (например, из литературных произведений, которые не только изучаются в школе, но и становятся объектами частых цитаций, экранизаций и т. п., то есть переходят в разряд сначала речевых «клише», а потом и речевых «штампов»), то в этом случае интертекст относится только к области референциального кода. В такой форме он, скорее всего, выполняет роль стимула познавательного процесса как получения удовольствия от моделирования очень легковоспроизводимых в мысленном представлении, из-за факта известности, «образов». Особенно это распространено в массовой литературе, когда узнавание известных текстов, доставляет читателю довольство собой.

Например, упоминаемая в романе Б. Акунина цитата из очень известной песенки: «*…про чижика-пыжика, что выпил рюмку, выпил две, зашумело в голове*» (П2, Л244), на определенном этапе познания воспринимается как речевой штамп и вызывает в восприятии негативную оценку всего текста (как предназначенного для адресата, обладающего невысоким уровнем познания), но адресату с невысоким уровнем познания (например, ребенку) этот интертекст вполне может доставлять удовольствие от сознания своей «образованности», как узнавание «известного» текста.

Кроме того, стоит отметить еще одну особенность референциального кода. В определенных контекстах в качестве референциального можно рассматривать единицы, которые формально принадлежат области семного кода.

Приведем примеры.

«*Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту обыденную* ***дребедень*** (выделено мной – А. Е.)*, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать,…*» (П1, Л14) – коннотация оценки, присутствующая в слове *дребедень*, по формальным признакам является семным кодом, но в данном контексте, эта коннотация представляется очень незначительной, относящейся лишь к содержанию речи второстепенного персонажа, который в данный момент не является основным объектом внимания автора художественного текста (основная линия сюжета текста относится к главному герою (Раскольникову), имени которого на момент появления вышеуказанной коннотации мы пока еще не знаем). Таким образом, эта коннотация воспринимается на едва осознаваемом уровне мышления, а присутствие в ее значении негативной (пренебрежительной) оценки, сравнимо с незначительной редукцией смысла референции, как информации о содержании разговоров главного героя с хозяйкой.

Аналогичное значение находим в лексии «*Сверху, под белою простыней, лежала заячья шубка, крытая красным гарнитуром; под нею было шелковое платье, затем шаль, и туда, вглубь, казалось всё лежало одно* ***тряпье*** (выделено мной – А. Е.)» (П1, Л1744) – оценочная коннотация «тряпье» в данном случае воспринимается как очень смутный, почти неосознаваемый компонент. Для комментария употребления обратимся к понятийной системе, используемой в работах В. И. Заики, который разграничивает образы и референты. Образ в художественном тексте – это «задаваемая планом выражения схема действий воображения», а референт – это «результат воображения предмета, то, что представляет себе человек, воспринимающий художественный текст» [Заика

2012: 44]. Референты по образам воображаются из материала – опыта конкретного воспринимающего сознания [Там же: 42-43]. В рассматриваемом примере «*лежало одно* ***тряпье***» семный код формально является элементом образа и должен обеспечивать создание референта, способного вызывать чувственно-эмоциональное переживание. Однако в данном случае это чувственно-эмоциональное переживание в восприятии адресата практически отсутствует, то есть данная форма коннотации не формирует референт, который бы находился на первом плане эмоционального восприятия. Именно потому, что слово с коннотацией изображает незначительные второстепенные детали внешней обстановки, в данном фрагменте способом кодирования является не семный код, а референциальный (по Р. Барту и Э. Сепиру – то есть как простое упоминание об уже известном).

Еще один пример подобного имплицитного значения: «*Полы только что окрашены, среди комнаты стоят* ***кадочка*** *и черепок с краской и с* ***мазилкой***» (выделено мной – А. Е.) (П1, Л1939) – оценка размера предметов не является в данном случае семным кодом, относится к области «изображения» – референции, то есть к референциальному коду.

Точно такое же значение находим в романе Б. Акунина «*…кое-что надобно было подправить и подкрасить, прибавить* ***уютца****, а самое головоломное — найти место для книг,* ***покамест*** *лежавших в коробках. Прежний жилец обходился одним-единственным* ***шкапом****, в котором содержались лишь пыльные тома с законоуложениями*» (выделено мной – А. Е.) (П2, Л3). Здесь стилистические вкрапления не содержат нового смысла в отношении темы романа, а лишь напрямую иллюстрируют способ мышления главного героя романа Б. Акунина «ФМ» (напомним, что главным героем романа является не Раскольников, а Порфирий Петрович) – здесь также присутствует только референциальный код – код изображения обстановки (живописный код) и образа мыслей героя (код авторского знания – голос автора) (Р.).

Безусловно, по формальным признакам и в этих лексиях есть код дополнительного значения (коннотации) и, следуя формальной логике, можно и в

них найти отголоски семного кода, но интуитивно определяется в первую очередь значение простой референции (изображения окружающего контекста) и лишь интерферентно (аналогично затухающим колебаниям в физике), почти на уровне математической погрешности, присутствует дополнительное значение. На этом основании мы не станем относить эти лексии (и им подобные) к семному коду, хотя формально это, безусловно, возможно. (Напомним, что анализ производится методом интроспекции, и на этом основании актуальность выбора значения определяется на уровне интуиции адресата, то есть иррационально, соответственно уровню познания).

Особый случай референциального кода представляет собой художественная дефиниция (в определении О. Ю. Ткаченко [Ткаченко 2011]). Художественные дефиниции как форма подтекста (референциальный код – авторское знание) встречаются в обоих исследуемых романах.

Приведем несколько примеров.

«*Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся...*» (П1, Л18).

«*Бывают иные встречи, совершенно даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно, прежде чем скажем слово*» (П1, Л172).

«*… – бедность не порок, это истина. Знаю я, что и пьянство не добродетель, и это тем паче. Но нищета, милостивый государь, нищета – порок-с. В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто*» (П1, Л198).

«*Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!»* (П1, Л226).

«*Милостивый государь, милостивый государь, ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели!*» (П1, Л249).

«*В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостию, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу*» (П1, Л1133).

«*Чудак же в большинстве случаев частность и обособление, так что в «типические характеры» Порфирий Петрович никак не подходил*» (П2, Л213).

«*Из этой истории следует, что человеку ни в каком возрасте не следует ставить на жизни крест, ибо все еще может повернуться*» (П2, Л223).

Во всех вышеприведенных цитатах можно отметить совершенно особый, не характерный для общей культурной традиции взгляд на определенную проблему, выраженный от имени автора. Подобные изменения вектора ценностного отношения, являются способами прямого прагматического и риторического воздействия в художественном тексте. «Голос автора» в них наиболее заметен и наиболее легко извлекается из подтекста именно за счет нестандартного мнения (оценки), отличающегося от общепринятого.

Кроме того, в категорию референциального кода мы относим и все лексии, в которых передаются смыслы, соответствующие общепринятому в культуре значению. Данный тип значений с полным основанием можно отнести к референциальному коду «обыденного бытового знания». Например:

«*Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу*» (П1, Л35). Извлекаемое значение, основанное на внешней пресуппозиции, «приличные, уважающие себя люди таких лохмотьев не носят» (в этой лексии, как упоминалось ранее, содержится еще и семный код, передающий понятие «бедность», но он является надстраиваемым, то есть его значение извлекается из имплицитного значения референциального кода как кода второго уровня

(который мы сейчас рассматриваем), и это надстраиваемое значение принадлежит к третьему уровню подтекста).

«*В подобных мелких квартирах таких домов почти всё такие звонки*» (П1, Л68). Значение извлекается из внешней пресуппозиции – знания о подобных квартирах и их звонках.

«"*Это у злых и старых вдовиц бывает такая чистота", – продолжал про себя Раскольников*» (П1, Л100) – бытовое общекультурное суждение, вложенное автором в уста героя, основано на внешней пресуппозиции.

« – *Сайку я тебе сею минутою принесу, а не хошь ли вместо колбасы-то щей? Хорошие щи, вчерашние*» (П1, Л587) – бытовое знание о культуре (продукты и блюда принятые в русской культуре, стилистические особенности речи «низкого сословия» – прислуги).

«*Вот-с, батюшка: коли по гривне в месяц с рубля, так за полтора рубля причтется с вас пятнадцать копеек, за месяц вперед-с. Да за два прежних рубля с вас еще причитается по сему же счету вперед двадцать копеек. А всего, стало быть, тридцать пять. Приходится же вам теперь всего получить за часы ваши рубль пятнадцать копеек*» (П1, Л122) – бытовое знание о денежных мерах и принципах расчетов; «*Берут с собою одну бабу, толстую и румяную. Она в кумачах, в кичке с бисером, на ногах коты, щелкает орешки и посмеивается*» (П1, Л 1179) – бытовое знание о внешнем облике русской «бабы».

Значение референциального кода, извлекаемое в форме общеизвестных истин (бытовая «философия»), содержится в следующих примерах: «*Хотя, с другой стороны, что ж странного? Если полицейский чиновник в неурочное время без стука врывается в кабинет пристава следственных дел, хорошего не жди*» (П2, Л23); «*Начальству ведь все равно – был свидетель, не было, лишь бы дело закрыть и отрапортовать*» (П2, Л61); «*На ростовщичестве много нажиться можно, особенно если сердца не иметь*» (П2, Л89); «*Старухи, особливо жадные, удивительно неохочи духовную писать. Желают проживать вечно-с*» (П2, Л92); «*Легко сказать! Приезжий чиновник был в генеральском чине, лично известен государю. Да если такой человек, находясь на ревизии, отдаст*

Богу душу в хоть сколько-то подозрительных обстоятельствах – беда. Взамен нагрянет целая следственная комиссия и камня на камне не оставит» (П2, Л260); «*ибо как же иначе – такой большой человек скоропостижно скончался*» (П2, Л276);«*Какому же начальству понравится чиновник, который чуть что в столицы пишет и комиссии призывает?*» (П2, Л308).

Все значения, извлекаемые из подобных «цитаций» общеизвестных культурных стереотипов, формируются на основе внешней пресуппозиции как суммы сведений, уже имеющихся у адресата. Если во внешней пресуппозиции адресата данных сведений до момента знакомства с текстом не было, то подобные значения предстают в качестве авторской дефиниции как определения нового знания о предмете. Функцией подобных общекультурных лексий референциального кода является моделирование бессознательного по Юнгу (коллективного бессознательного как суммы сведений закрепленных в ценностных представлениях данного типа культуры).

Референциальный код, выраженный в некоторых лексиях, извлекаемое значение которых приближается к мировоззренческим определениям и формулированию ценностных ориентиров данного типа культуры, в художественном тексте можно классифицировать как философское знание.

Примерами могут служить следующие лексии: «*Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют*» (П1, Л447); «*А что там какие-нибудь неровности в характере, какие-нибудь старые привычки и даже некоторое несогласие в мыслях (чего и в самых счастливых супружествах обойти нельзя)*» (П1, Л751, 752); «*Дело ясное: для себя, для комфорта своего, даже для спасения себя от смерти, себя не продаст, а для другого вот и продает! Для милого, для обожаемого человека продаст! Вот в чем вся наша штука-то и состоит: за брата, за мать продаст! Всё продаст! О, тут мы, при случае, и нравственное чувство наше придавим; свободу, спокойствие, даже совесть, всё, всё на толкучий рынок снесем»* (П1, Л908, 909); *«Мало того, свою собственную казуистику выдумаем, у иезуитов научимся и на время, пожалуй, и себя самих успокоим, убедим себя, что так надо, действительно надо для доброй*

цели» (П1, Л912); *« И простpет к нам pуце свои, и мы припадем... и заплачем... и всё поймем! Тогда всё поймем*!..» (П1, Л477).

Примеры научного знания в художественном тексте – явление нехарактерное в силу причин, рассмотренных нами в первой главе нашего исследования, поскольку научное знание либо оперирует терминами как наиболее компактными и емкими языковыми единицами, являющимися агнонимами для большинства адресатов художественного текста, либо использует высокую степень избыточности для ограничения и конкретизации однозначных, научных понятий. Поэтому все встречающиеся в художественных текстах научные термины чаще всего используются чисто с иллюстративной или стилистической целью. Следует отметить, что в выбранном отрывке текста Ф. М. Достоевского нами не обнаружено значений референциального кода, передающих специализированное научное знание (ни в виде терминов, ни в виде расширенного избыточного описания научных понятий). В тексте Б. Акунина данный вид референциального кода выполняет скорее декоративно-стилистические функции (хотя, для наивного адресата подобные сведения могут содержать определенную ценность).

Например.

«*Знаете такое слово?– От латинского intuitio, что означает «постижение истины, неопосредованное логикой»,– блеснул Заметов, показывавший дорогу*» (П2, Л161).

«*Учинили вскрытие, при котором присутствовали чуть не все городские врачи. Определили causa mortis – разрыв сердечного мускула, и все подписались под соответствующим документом*» (П2, Л267).

Таким образом, следует отметить, что способами образования значений референциального кода во всех случаях являются, прежде всего, внешняя пресуппозиция и контекст. Функцию его можно определить как моделирование бессознательного по Юнгу. Разницы по способам образования подтекстового смысла и по функции данного вида подтекста в анализируемых текстах (Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ») не

выявлено, однако, по количеству этих кодовых значений наблюдается незначительная разница, которая будет рассмотрена в третьей главе нашей работы.

2.2.3.3. Образование значений акционального кода в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

Подтекстовое значение акционального кода выражается, прежде всего, в моделировании в восприятии адресата своеобразных текстовых «действий» или некоторых «Акций», то есть в разбивке повествования на определенные «События», которые отобраны автором в качестве примеров (или, другими словами, в качестве иллюстраций) своей текстовой задачи. Это так называемый «уровень монтажа» по определению А. А. Брудного: «Уровень монтажа предполагает последовательное перемещение от одного относительно законченного элемента текста к другому, расположенному после него: читаемый текст как бы монтируется в сознании испытуемого из последовательно сменяющих друг друга предложений, абзацев, глав» [Брудный 1998: 139].

Об этом же говорит в своей работе Н. В. Пушкарева: « …монтажный принцип построения прозы с высокой степенью расчлененности текста предоставляет читателю возможность выявить подтекстовый смысловой уровень» [Пушкарева 2013: 100]. У Р. Барта акциональный код определен следующим образом: «…достаточно обратиться к простейшим (и потому как может показаться маловажным) проайретизмам (акциональный код – А. Е.), стандартная парадигма которых строится по типу: начинать/заканчивать или длиться/прекращаться. В этих <…> случаях <…> явление или процесс, устанавливаемые с помощью нотации, увенчивается концовкой, и <…> начинает подчиняться определенной логике» [Барт 2001: 65]. Этот способ языкового моделирования образно охарактеризован в работе Л. Г. Бабенко: «Наряду с текстовой универсалией «человек» в литературном произведении сопряжены не менее важные универсалии «время» и «пространство», которые нерасторжимыми

узами связаны между собой» [Бабенко 2008: 53]. Кроме того, следует отметить и высказывание Е. А. Огневой: «Текст по своей природе процессуален и динамичен. Сценарий управляет процессом осмысления текста, связывая в единое целое смысловые блоки, вырабатываемые в результате его интерпретации» [Огнева 2009: 265]. Эти «смысловые блоки» и есть События (или по-другому «акции»), то есть единицы акционального кода.

В свою очередь, каждое такое «Событие» в процессе повествования разбивается на определенные фрагментированные отрезки и действия, моделирующие конкретные «этапы действий», которые можно образно охарактеризовать как моделирование «движения в кадре». Другими словами, все, что мы в извлекаемом значении можем представить как движение персонажей, относится к акциональному коду, аналогичному коду кинематографическому. Моделирование событий в художественном тексте в языковом выражении имеет определенную специфику: прежде всего акциональный код определяется в связи с применением форм глаголов, отображающих действия (как основных языковых единиц обладающих семантикой движения). Форма глаголов в данном случае чаще всего имеет прошедшее время, и в этом еще раз проступают черты моделирования, когда автор, как создатель повествования, рассказывает о событиях как уже совершившихся и известных ему фактах – именно этим обусловлена форма прошедшего времени. Соответственно, форма прошедшего времени является отображением «уже произошедшего когда-то и известного автору» (напомним, что во всех лексиях художественного текста голос автора является, если не первостепенным, то уж присутствующим в подтексте – обязательно). С другой стороны, в восприятии адресата эти формы (прошедшего времени) отражаются совершенно определенным образом – они становятся «незаметными», действие мыслится как происходящее в данный момент, как реальное моделируемое настоящее. Форма прошедшего времени формально отображает код авторского знания о событии, но при моделировании действий код авторского знания заглушается кодом События и отодвигается на второй план восприятия. Кроме того, все речевые действия в форме диалогов, изображенные в

художественном тексте, так же могут быть отнесены к акциональному коду, поскольку являются действиями персонажей (в воображаемом мире художественного текста герои произносят эти слова, т. е. совершают это действие – «говорят», и читатель их мысленно воспроизводит, то есть словно бы «слышит»). Таким образом, все слова с семантикой движения, все речевые действия, такие как «произнесение» реплик персонажами, в том числе речевые действия как перфомативы (в соответствии с определением Дж. Остина [Остин 1999: 332]), а также проявления своеобразной мини-герменевтики, когда вопросы и ответы выстраиваются в форме диалога и не являются фактически вопросами (поскольку ответы получают сразу же; см. об этом ниже в параграфе «герменевтический код») – являются признаком присутствия акционального кода в подтекстовом значении.

Очень характерно в этом плане высказывание Н. Зоркой: «Рассказчик, конечно же, знает все наперед, однако пространство действия (понимания) для читателя формируется по мере того, как автор-повествователь в каждый следующий момент предлагает ему новый материал (события, факты, детали), позволяющий двигаться от незнанию к знанию, от необъяснимости произошедшего к восстановлению причинного порядка» [Зоркая 1996: 74]. Примерно об этом же говорит К. А. Андреева в работе «Когнитивные аспекты литературного нарратива»: «… мы можем определить нарратив как передачу прошлого опыта и его значения с использованием последовательности предложений в прошедшем времени, где их порядок отражает реальную последовательность событий» [Андреева 2004: 30].

Исключением являются формы прямой и несобственно прямой речи, которые передают внутреннее состояние и мысли персонажей. Данную языковую форму можно отнести к референциальному коду, поскольку мысленное действие сложно увидеть зрительно (только отдельную симптоматику, выражающуюся во внешних проявлениях, например: «*Тотчас же всё отлегло, и мысли его прояснели. "Всё это вздор, – сказал он с надеждой, – и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива,*

кусок сухаря, – и вот, в один миг, крепнет ум, яснеет мысль, твердеют намерения!» (Р.С.) (П1, Л147)), можно только предположить, что автор «знает» о чем думает и что чувствует его герой, и, зная это, сообщает читателю. Соответственно, данные формы подтекстовых смыслов мы относим к референциальному коду.

Рассмотрим примеры образования значений акционального кода в романах Ф. М. Достоевского и Б. Акунина.

Подтекст акционального кода романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» можно условно разделить на следующие «События», которые практически соответствуют композиции романа и делению на главы (в данном случае мы выделили События в той части романа, которая проанализирована и представлена в Приложении1):

Часть 1. Глава1. Посещение старухи: «проба». Глава2. Знакомство с Мармеладовым. Глава 3. Письмо матери. Глава 4. Размышления о письме матери. Встреча с пьяной девушкой. Глава 5. Сон Раскольникова. Встреча с торговцами. Глава 6. Суеверия Раскольникова. Встреча в трактире. Приготовления к преступлению. Препятствия к преступлению. Глава 7. Убийство.

Часть 2. Глава 1. Забытье после убийства. Сокрытие улик. Поход в контору. Глава2. Перепрятывание улик. Встреча с Разумихиным. Унижение на улице. Галлюцинация. Болезнь. Артельщик: деньги от матери. История происшествий во время болезни (рассказанная Разумихиным).

Каждое из «Событий» условно можно разбить на определенные «этапы». Каждый такой этап представлен «действиями», которые и представляют собой лексии акционального кода.

Например, Событие: Посещение старухи: «проба», – условно разделено на следующие этапы: «Дорога к старухе», «Встреча со старухой», «Уход от старухи», «Вход в трактир».

Если соединить лексии акционального кода (см. П1) друг с другом, выстраивается определенная последовательность, которая и отображает логику развития событий художественного текста. Заметим, что, с этой точки зрения,

логика всецело зависит от прагматики авторского замысла и подчиняется воплощению определенной «модели универсума». При этом, как показал дальнейший анализ, последовательность событий и прагматика классического произведения (в тексте Ф. М. Достоевского) значительно отличается от прагматики Событий акционального кода романа массового (в тексте Б. Акунина). Выявленные языковые способы, форма и функция моделирования акционального кода в обоих романах представляются идентичными.

Так, у Ф. М. Достоевского соединение лексий акционального кода может выглядеть следующим образом (лексии иррациональны, и на этом основании возможны варианты):

«Дорога к старухе»: «(*один молодой человек) вышел из своей каморки*» (Л4); «*нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал*» (Л15); «"*На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – подумал он с странною улыбкой*» (Л16); «(*Чувство глубочайшего омерзения) «мелькнуло на миг*» (Л27); «*и пошел*» (Л30); «*Изредка только бормотал он что-то про себя, от своей привычки к монологам*» (Л32); «*молодой человек вдруг остановился и судорожно схватился за свою шляпу*» (Л42); «"*Я так и знал! – бормотал он в смущении, – я так и думал!*» (Л45); «*Он даже шел теперь делать пробу своему предприятию*» (Л55); «*С замиранием сердца и нервною дрожью подошел он*» (Л57); «*проходя в четвертый этаж*» (Л63); «*и позвонил в старухину квартиру*» (Л66); «*Он так и вздрогнул*» (Л70). (Всего в данном этапе содержится 13 лексий акционального кода).

«Встреча со старухой»: «*Немного спустя дверь приотворилась на крошечную щелочку*» (Л72); «*жилица оглядывала из щели пришедшего с видимым недоверием, и только виднелись ее сверкавшие из темноты глазки*» (Л73); «*и отворила совсем. Молодой человек переступил через порог в темную прихожую*» (Л75); «*Старуха стояла перед ним молча и вопросительно на него глядела*» (Л77); «*Должно быть, молодой человек взглянул на нее каким-нибудь особенным взглядом, потому что и в ее глазах мелькнула вдруг опять прежняя недоверчивость*» (Л82); «*поспешил пробормотать молодой человек с*

полупоклоном» (Л84); « *– Помню, батюшка, очень хорошо помню, что вы были, – отчетливо проговорила старушка, по-прежнему не отводя своих вопрошающих глаз от его лица*» (Л86); «*и опять, по такому же дельцу... – продолжал Раскольников*» (Л88); «*Старуха помолчала, как бы в раздумье, потом отступила в сторону и, указывая на дверь в комнату, произнесла, пропуская гостя вперед: – Пройдите, батюшка*» (Л90); «*и быстрым взглядом окинул он всё в комнате, чтобы по возможности изучить и запомнить расположение*» (Л94); «*с любопытством покосился на ситцевую занавеску перед дверью во вторую, крошечную комнатку, где стояли старухины постель и комод и куда он еще ни разу не заглядывал*» (Л101); «*– Что угодно? – строго произнесла старушонка, войдя в комнату и по-прежнему становясь прямо перед ним, чтобы глядеть ему прямо в лицо*» (Л103); «*И он вынул из кармана*» (Л105); «*– Много ль за часы-то, Алена Ивановна?» \ «–А с пустяками ходишь, батюшка, ничего, почитай, не стоит*» (Л109); «*– рубля-то четыре дайте, я выкуплю, отцовские. Я скоро деньги получу.» \ «– Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с*» (Л111); «*– Полтора рубля! - вскрикнул молодой человек*» (Л112); «*– Ваша воля. – И старуха протянула ему обратно часы*» (Л113); «*Молодой человек взял их*» (Л114); «*– Давайте! – сказал он грубо*» (Л116); «*Старуха полезла в карман за ключами и пошла в другую комнату за занавески*» (Л117); «*Молодой человек, оставшись один среди комнаты, любопытно прислушивался и соображал*» (Л118); «*Старуха воротилась*» (Л121); «*– Вот получите-с*» (Л123); «*Молодой человек спорить не стал и взял деньги*» (Л125); «*Он смотрел на старуху и не спешил уходить, точно ему еще хотелось что-то сказать или сделать, но как будто он и сам не знал, что именно*» (Л126); «*– Я вам, Алена Ивановна, может быть, на днях, еще одну вещь принесу... серебряную... хорошую... папиросочницу одну... вот как от приятеля ворочу... – Он смутился и замолчал*» (Л127); «*– Ну тогда и будем говорить, батюшка. – Прощайте-с..*» (Л128); «*– Прощайте, Алена Ивановна!*» (Л132). (Всего: 27 лексий акционального кода).

«Уход от старухи»: «*Раскольников вышел в решительном смущении. Смущение это всё более и более увеличивалось. Сходя по лестнице, он несколько*

раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно пораженный» (Л133); «*И наконец, уже на улице, он воскликнул*» (Л134); «*Он шел по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже в следующей улице*» (Л140). (3 лексии акционального кода).

«Вход в трактир»: «*Оглядевшись, он заметил, что стоит подле распивочной*» (Л141); «*Долго не думая, Раскольников тотчас же спустился вниз*» (Л143); «*Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностию выпил первый стакан*» (Л146); «*задремавший на лавке и изредка, вдруг, как бы спросонья, начинавший прищелкивать пальцами, расставив руки врозь, и подпрыгивать верхнею частию корпуса, не вставая с лавки*» (Л152); «*причем подпевал какую-то ерунду, силясь припомнить стихи…*» (Л153); «*Или вдруг, проснувшись, опять*» (Л155); «*Он сидел особо, перед своею посудинкой, изредка отпивая и посматривая кругом*» (Л159). (Всего 7 лексий).

В Событии общее количество единиц акционального кода – 50 лексий.

В романе Б. Акунина (в имитации рукописи Ф. М. Достоевского) условно можно выделить следующие События и Этапы: Глава 1. Событие – «У Порфирия Федорина». Этапы: «обустройство квартиры»; «приход Заметова»; «сообщение об убийстве»; «поход в больницу».

Действия в лексиях (П2):

Обустройство квартиры: «*Порфирий Петрович занимался делом хлопотным, но небесприятным – обустраивал казенную квартиру*» (Л3); «*… новый же обитатель любил не только юридическое, но и вольное чтение, так что пришлось заказывать столяру два десятка поместительных полок, которые только нынче прибыли и устанавливались на место*» (Л4); «*С наслаждением вдыхая запах стружки и свежего лака, надворный советник (таков был чин новосела) аж примурлыкивал от удовольствия, собственноручно расставляя по рядам*» (Л5); «*Порфирий Петрович сам прикрепил к оконной раме отличный немецкий градусник, показывавший температуру и по Реомюру, и по Цельсию*» (Л13); «*… с досадою понаблюдал за тем, как ползет кверху серебристый столбик, и вздохнул, увидев, что сие восхождение остановилось, чуть-чуть не*

дойдя до отметки 38» (Л14); «*Взяв в руку шляпу и надев поверх пропахшей потом рубашки сюртук, пристав прошел через небольшой коридорчик в кабинет, откуда удобнее было попасть на улицу, однако дверь в следующую комнату, приемную, открыть не поспел – створки сами распахнулись ему навстречу. На Порфирия Петровича, едва не сшибив его с ног, налетел распаренный молодой человек*» (Л20). (Всего: 6 лексий).

Приход Заметова: «*– Пардон! – вскричал Заметов, отскакивая несколько назад. – Виноват, зашиб! Ваше высоко…благородие! Ваше высокоблаго…родие!*» (Л24); «*… и принял меры. Взял письмоводителя за руку, крепко тряхнул*» (Л27); «*… вымолвил чиновник, переводя дух*» (Л29); «*… опять заволновался, заневнятничал Александр Григорьевич, да вдруг как крикнет*» (Л34). (Всего: 4 лексии).

Сообщение об убийстве: «*Он смешался, захлебнувшись словами*» (Л37); «*Пристав же на миг смежил желтоватые припухлые веки и меленько перекрестился. Не обмануло предчувствие-то*» (Л38); «*– Вы вот что-с, – тонким пронзительным голосом сказал надворный советник, крепко взяв Заметова за рукав и ведя к столу, где стоял графин с водой. – Вы перво-наперво выпейте воды-с… Вот так-с. А теперь сядьте в кресло*» (Л39); «*Выпив воды и усевшись, Александр Григорьевич немного успокоился, и оказалось, что он умеет говорить и связно, и толково*» (Л41). (Всего: 4 лексии).

Поход в больницу: «*– Постойте-с, – встрепенулся он вдруг*» (Л54); «*Когда они с письмоводителем вышли на улицу, чтоб направиться в Обуховскую больницу, надворного советника ударила новая мысль, тревожная*» (Л64); «*– А она сильно зашиблена, сестра эта? Не помрет-с?*» (Л65); «*Александр Григорьевич развел руками*» (Л67); «*Уже не обращая внимания на жару, он несолидной рысцой припустил вдоль улицы, Заметов за ним*» (Л69); «*На углу Сенной пришлось остановиться, чтоб перевести дух*» (Л70); «*Посокрушался так не долее минуты, потом побежали дальше и очень скоро уже шагали по длинному больничному коридору*» (Л75); «*Потребовали к себе доктора. Тот вышел, устало потирая переносицу. На заданный дрожащим голосом вопрос:*

«Скажите-с, жива ль доставленная полицией Лизавета Шелудякова? И ежели жива, не пришла ли в память?» – ответил, что отлично жива, от удара оправилась, ибо ушиб невелик, и говорить вполне может» (Л77). (Всего: 8 лексий).

Общее количество единиц акционального кода в Событии – 21 лексия.

Во всех вышеприведенных примерах можно определить следующие способы образования подтекстового смысла: контекст и внутритекстовую пресуппозицию (импликация, которая встречается в вышеприведенных лексиях, относится к образованию значения семного кода). Функция подтекстовых значений в данном случае (в отношении акционального кода) – разыгрывание в мысленном представлении «сценария», монтаж эпизодов, иными словами, моделирование действий как перемещений, движений персонажей и их речевых действий.

Данные выборки лексий акционального кода (в обоих романах) очень напоминают популярные в настоящее время издания «кратких содержаний классических текстов», когда изучающим предмет «литература» предлагается для ознакомления с текстами, предписанными школьной программой, ознакомление в их сокращенном варианте, якобы отражающем его содержание (т. е. для целей повышения уровня образования). При этом именно подобное «сокращение» текста лишает адресата почти всей закодированной информации (смысла), которая содержится в других видах кодовых значений, то есть ограничивает его познание только визуализацией действий героев, выраженной в лексиях акционального кода.

Резюмируя, следует отметить, что форма акционального кода для моделирования дополнительного значения использует такие языковые средства как контекст и внутритекстовая пресуппозиция. Функцией акционального кода является «разыгрывание» действия как временно*й* и смысловой последовательности Событий.

2.2.3.4. Образование значения герменевтического кода, текстообразующая роль герменевтического кода

И, наконец, обратимся к одному из наиболее важных с точки зрения подтекста как компонента структуры всего художественного текста герменевтическому коду.

Герменевтический код представляет собой своеобразный «механизм» привлечения и удержания читательского внимания, который очень образно представлен в книге А. Н. Есина «Власть слова»: «Сюжет – это последовательное распределение читательского внимания. Что-то вроде устройства, которое без промедления, один за другим включает магниты на рельсе. <…> По монорельсу мчится лоточек, тележка с книгами, а разгоняют его, подтягивая к себе, передавая один другому, специальные магниты. <…> Как только читательское внимание ослабло, снова включается напряжение, и тележка побежала, набирая победительный ход» [Есин 2004: 42].

Этими «магнитами», на наш взгляд, являются лексии «герменевтического кода».

Наиболее наглядно природу этого кода можно проиллюстрировать примером из практики известного диктора Владимира Герцика, который, начиная свою карьеру на радио, от волнения допустил оговорку. Ему доверили прочесть очерк о милиционере, который спас тонувшую женщину. Текст начинался словами «Тонула женщина. Могучий весенний поток относил ее все дальше и дальше от берега…».

«Но переволновавшийся диктор патетически заявил: «Тонула лошадь…». Покрылся холодным потом, но тут же нашелся и продолжал: «А рядом тонула женщина. Могучий весенний поток относил ее все дальше и дальше от берега…» [Виноградова 2015], и далее диктор зачитал весь текст, в котором больше про лошадь упоминаний не было. Через неделю редакция была завалена письмами слушателей с вопросами «Что же стало с лошадью?».

Герменевтический код описан у Барта следующим образом: «Задача герменевтического кода заключается в выделении таких (формальных) единиц, которые позволяют сконцентрировать, загадать, сформулировать, ретардировать и, наконец, разгадать загадку (некоторые из этих единиц иногда отсутствуют, но чаще повторяются; строгий порядок их появления не обязателен)» [Барт 2001: 64]. Об этом же говорит и Э. Рэнд: «С построением сюжета тесно связана проблема его приостановки для поддержания читателя в состоянии неизвестности, беспокойства, дабы сохранить его интерес к дальнейшим событиям» [Рэнд 2011: 51].

Эти загадки и средства ретардации, на наш взгляд, и являются теми самыми «магнитами на рельсах», которые всякий раз обещают читателю разгадку, но утаивают или задерживают окончательный ответ до самого конца произведения. То есть герменевтический код – это заданный текстом вопрос, на который текст обязан дать ответ. Если на какие-то из заданных вопросов текст не отвечает (что может быть связано с недостаточной информативной емкостью художественного текста, как в приведенном примере с текстом «тонула лошадь») и нет возможности получить ответ из самого текста, то у читателя возникает ощущение плохого качества текста, эффект разочарования.

Этот аспект может быть связан как с недостатками самого текста, так и с уровнем восприятия адресата. Недостатками текста в подобных случаях можно считать отсутствие в тексте значимой для ответа информации. Отсутствие отгадки, связанное с уровнем читательского восприятия, характеризуется отсутствием определенного опыта и знаний у адресата или, другими словами, отсутствием внешней пресуппозиции как общефоновых знаний адресата. То есть смысл присутствует (заложен автором), но не осознается – таковы тексты высокохудожественной литературы в восприятии неискушенного читателя. Так, в книге В. В. Борисовой и С. С. Шаулова отмечено, что «наивное прочтение художественной литературы, характерное, например, для детей младшего школьного возраста <…> еще не учитывает художественной условности

искусства и не предполагает «отстраненного» взгляда»» [Борисова, Шаулов 2014: 13].

Если сравнить принцип построения художественного текста со структурами других текстов, например, со структурой научной работы, то можно отметить определенную общность: и в том, и в другом случае герменевтический код (вначале задается вопрос – в конце дается ответ) является основным структурообразующим принципом (что служит еще одним доказательством того, что художественный текст, так же как и научная работа, является объектом, существующим для целей познания). Отличия художественного текста от научной работы, как известно, заключается в способе познания. В научной работе преобладает логико-понятийный способ, в художественном тексте познание в основном осуществляется с помощью чувственно-образных представлений. И вопросно-ответный принцип герменевтического кода, и, в особенности, заключительный его элемент – получение ответов, и в том и в другом случае свидетельствует об онтологической схожести данных объектов.

Структура данного кода включает также, помимо вопроса, тематизации, формулирования загадки и ответа, еще и многочисленные средства ретардации («герменевтический код предполагает наличие множества морфем, позволяющих отсрочить ожидание» [Барт 2001: 136]): **отсроченный ответ** (дискурс, применяя фабульные приемы, формулирует загадку, но ответ не получен по внешним обстоятельствам повествования), **частичный ответ** (ответ лишь на часть вопроса или часть ответа на вопрос), **обман** (настоящий обман читателя дискурсом), **ложный ответ** (дискурс признает его ошибочность), **экивок** (содержит часть ответа, но не называет его), **блокировка** (дискурс объявляет о неразрешимости загадки).

Как правило, первый элемент герменевтического кода содержится в названии произведения, поскольку в названии чаще всего в сжатом виде сконцентрирован весь смысл будущего текста.

П. В. Смородина в своем исследовании «Название как бифункциональная единица текста» дает следующее определение: «Название рассматривается как

лингвистическая категория, передающая обобщенно закодированный в нем смысл озаглавленного им текста» [Смородина 2009: 164]. В отношении герменевтического кода известный и понятный автору концентрированный смысл не может и не должен быть понятен читателю, он должен лишь будить интерес. Информация адресату поступает не в полном объеме и требует своего восполнения, заставляя прочитывать текст в поисках недостающей части информации. Недостаточность информации, связанную с концентрацией смысла в названии, можно проиллюстрировать примером любого художественного текста.

«Преступление и наказание» – минимальный круг возникающих в сознании адресата вопросов можно описать так: «Какое преступление?» и «Какое наказание?». Остальные лексии герменевтического кода минимально тематизируются вопросами «Кто такие?» и «Что с ними случится?».

Другой пример – название романа Б. Акунина «ФМ».

Сам жанр подобных произведений (мы имеем в виду – детективный жанр) дает направление восприятию как поиску ответа на совершенно определенные вопросы. В массовой (формульной, по определению Дж. Г. Кавелти [Кавелти 1996: 47]) литературе тематизация осуществляется, прежде всего, благодаря разделению произведений на жанры. Так, например, детективы – это преступление и поиски преступника. Вся тематизация детектива заключается в выделении вопроса и ответа «кто, как и почему совершил преступление?». Жанр любовных романов эксплицитно воплощает истории счастливого замужества героинь. Вопрос, который тематизируется жанром дамского романа чаще всего: «как выйти замуж за миллионера?» (реже – «как хотя бы просто выйти замуж?»). Приключенческие романы, как правило, описывают поиски и находку сокровищ разнообразного свойства: от археологических артефактов и старинных рукописей до банального денежного вознаграждения в конце романа. Эту тематизацию можно сформулировать в виде вопроса «как внезапно разбогатеть?».

Таким образом, можно сделать предварительный вывод о том, что **герменевтический код в текстах массовой литературы является чисто структурным кодом, почти эксплицитным, заданным самим жанром**

произведения. Смысл его лежит практически на поверхности и тематизируется для восприятия адресата средствами, не включенными в сам текст (реклама, указания на обложках книг, или разделов в интернете и т. п.).

Внутренние элементы герменевтического кода (формулирование и ретардирование загадки) распределяются в тексте таким образом, чтобы элемент «формулирование ответа» появился лишь в конце. Именно этот аспект восприятия – ожидание отгадки, стремление получить ответ на поставленные вопросы (загадки) и заставляет читателя продолжать чтение. (Заметим также, что в некоторых случаях, если уровень текста ниже уровня интеллектуальных потребностей адресата и не приносит им никакого нового знания, то адресаты, не располагающие временем на чтение неинтересного текста, просто открывают последние страницы и находят ответ на загадку).

Классические литературные тексты, помимо внешнего сюжетного вопросно-ответного кода, содержат также вопросы, которые не относятся напрямую к сюжету, а заставляют искать смыслы, связанные с общим представлением о «мире человека». Таким образом, можно предположить, что герменевтический код можно рассматривать на двух уровнях: внешнем – структурном, и внутреннем – философско-содержательном, который заставляет читателей задумываться не только о получении ответов на эксплицитные текстовые загадки, но и искать ответы на вопросы мировоззренческого плана, вопросы, которые рассматриваются в свете общей герменевтики.

В текстах, где герменевтический код определен жанром произведения, не представляет труда выделить лексии данного кода.

Так в романе Б. Акунина (в имитации рукописи Ф. М. Достоевского), первый вопрос связанный с тематизацией детективной загадки возникает только в лексиях № 22–23: «*Вот ведь странно. Ничего отталкивающего и тем более пугающего во внешности Заметова не было, а между тем, едва взглянув на его лицо, Порфирий Петрович ощутил очень неприятный спазм в сердце, стиснувшемся от скверного предчувствия*» (Л22); «*Хотя, с другой стороны, что ж странного? Если полицейский чиновник в неурочное время без стука врывается*

в кабинет пристава следственных дел, хорошего не жди» (Л23) Возникающий вопрос «что же случилось?» получает ответ в лексиях № 35 и № 42: «*Убили! Злодейским образом! Сразу двоих!*» (Л35); «*На Екатерингофском, процентщицу Шелудякову, в собственной квартире. Ударом по голове*» (Л42). Таким образом, обнаруживается, что в лексии № 35 содержится частичный и ложный ответ – убили не двоих, а одну «*процентщицу Шелудякову*»; здесь же возникает основной детективный вопрос «Кто убил?» ответ на который будет получен только в лексии № 2068: «*То был барин, которого они недавно видели на лестнице. Господин Свидригайлов, вот как его звали*».

Необходимо отметить, что произведения Ф. М. Достоевского в этом отношении уникальны и не вполне характерны. Используя предрасположенность читателя к потреблению легкого чтения, применяя внешнюю фабульную структуру детективного сюжета, Ф. М. Достоевский включает в свои тексты множество мировоззренческих смыслов, весьма далеких от поверхностного прочтения сюжета, и, таким образом, внедряет в сознание адресата множество нового знания. С помощью нехитрого механизма внешнего герменевтического кода Ф. М. Достоевский привлекает внимание неискушенного читателя и удерживает его, но в то же время читатель непроизвольно получает ту порцию смыслов, которые, по мнению Ю. М. Лотмана, способны давать читателю язык «на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном прочтении» [Лотман 1998: 35].

Иными словами, загадка «кто, как и зачем убил старуху-процентщицу» не является главной в герменевтике «Преступления и наказания». Она раскрывается в первой главе романа, и единственный вопрос внешнего герменевтического кода (детективного) «поймают или не поймают», который и является текстообразующим в «Преступлении и наказании» отступает на второй план. При этом, возникающие в процессе чтения текста Ф. М. Достоевского мировоззренческие вопросы (например о возможности или невозможности для человека совершения преступления, о неизбежности наказания если не мирского то внутреннего, душевного мучения и т. п.) не получают ответа в самом тексте, но

заставляют искать его в других источниках (в других текстах или в размышлениях о жизни).

Помимо вопроса, связанного с концентрацией смысла в заглавии, в тексте Ф. М. Достоевского можно выделить такие «загадки» как, например, в первых же строках романа: «*один молодой человек*» – вопрос «кто таков?» (Л3); «*вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С – м переулке, на улицу*» – вопрос «зачем вышел?» (Л4); «*и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К – ну мосту*» (Л5) – вопрос «почему медленно и в нерешимости?».

Ответы на эти вопросы распределены в тексте следующим образом.

«Кто таков?» – ответ содержится в лексии № 83 « – *Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц*», перед этим неоднократно упоминается «*молодой человек*» (в лексиях № 9, 37, 42, 59, 75, 82); «*юноша*» (в лексии № 25); «*он*» (в лексиях № 6, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 29, 32, 34, 35, 37, 39, 45, 50, 52, 53, 55. 57, 61. 64, 69, 70). Происходит ретардация загадки «кто таков?». Способ образования подтекста – контекст и внутритекстовая пресуппозиция. Функция – языковая интеллектуальная игра – поиски и ожидание отгадки.

На вопрос «зачем вышел?», экивок содержится в лексии № 16: «*На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – подумал он с странною улыбкой*» и в лексии № 21: «*Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на это? Разве это серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу*». В этих лексиях вопрос повторяется и тематизируется «Какое дело?» и «что такое «это»?» – частичный ответ содержится в лексии № 55: «*Он даже шел теперь делать пробу своему предприятию*», но в этой же лексии, поскольку ответ частичный, возникает другой вопрос «что за предприятие?». Ретардация «экивок» содержится в лексиях №№ 1379–1380: «*Нет, вот что я тебе скажу. Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил, и уверяю тебя, что без всякого зазору совести, – с жаром прибавил студент*», а также в лексии № 1387: «*Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощию посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленьице тысячами добрых дел? За одну жизнь – тысячи*

жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика!».

В лексии № 1403 содержится частичный ответ: «*такие же точно мысли».* Окончательный, полностью эксплицитный ответ содержится только в лексиях № 1684–1687: «*Ни одного мига нельзя было терять более. Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было*».

На вопрос «почему медленно и в нерешимости?», который еще раз возникает в лексии № 9: «*И каждый раз молодой человек, проходя мимо, чувствовал какое-то болезненное и трусливое ощущение, которого стыдился и от которого морщился*», – частичный ответ содержится в лексии № 34: «*В эту же минуту он и сам сознавал, что мысли его порою мешаются и что он очень слаб: второй день как уж он почти совсем ничего не ел*», но также возникает вопрос – «почему не ел?».

Вопрос, который возникает в лексии № 6 («*Он благополучно избегнул встречи с своею хозяйкой на лестнице*»): «Зачем ему избегать хозяйку?», – получает ответ практически сразу же в лексии № 10: «*Он был должен кругом хозяйке и боялся с нею встретиться*». Поскольку между вопросом и ответом все-таки есть прослойка в виде нескольких лексий, то в данном случае мы можем говорить о стандартном употреблении герменевтического кода как кода загадки, который образуется способом контекста и внутритекстовой пресуппозиции. Функция которого – ожидание и поиск ответа – игровая функция – интеллектуальная игра. Способами образования значения герменевтического кода выступают контекст (интра- и экстралингвистический) и пресуппозиция как внутритекстовая, необходимая для создания вопросно-ответной последовательности, так и внешняя как фоновые знания адресата, которая позволяет найти вопросы философского плана содержания художественного текста. Такие как, например, возникающие в лексиях № 1574 («*"Так, верно, те, которых ведут на казнь, прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге"*». Вопрос «как это, следовать на казнь?» не может

получить определенного ответа в тексте и остается в сознании как философский, требующий другого уровня познания, и заставляющий стремиться к этому уровню), и в лексии № 1571 («*Тут заинтересовало его вдруг: почему именно, во всех больших городах, человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно наклонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость*»), а также в лексии № 1518 (*«Вопрос же: болезнь ли порождает самое преступление или само преступление, как-нибудь по особенной натуре своей, всегда сопровождается чем-то вроде болезни? – он еще не чувствовал себя в силах разрешить*»).

Следует отметить, что в обоих текстах присутствуют особые случаи употребления герменевтического кода. Это своеобразная «мини-герменевтика». Особое строение вопросно-ответного характера, которое свойственно, прежде всего, диалогической речи, но наблюдаются и в некоторых других случаях.

Например.

В лексиях № 142 – 143 (П2):

Вопрос: « *– А что дверь-с?*», сопровождается ответом: «*– Незаперта была, вовсе. Я еще подивилась. Алена Ивановна всегда засовом укрывались*».

Вопрос: *«– Так-так, — ободряюще закивал Порфирий Петрович. – И что же вы, вошли-с?»*, получает незамедлительный ответ: «– Вошла».

Вопрос: «*– И куда же-с? В комнаты*?», ответ: «– *В комнаты*».

Или в лексиях № 195 – 197 (П2).

Вопрос: «*– По макушке, – задумчиво протянул Порфирий Петрович. – Сзади-с. Отсюда что следует?*», продолжается в реплике: «*– Что? — спросил капитан*», и получает ответ: «*– А то, что убитая преступника не опасалась, так что сама в комнаты провела, да еще спиною к нему оборотилась. И во-вторых-с, что он росту выше среднего, ибо бил сверху и пришлось прямо в маковку*».

Или в романе Ф. М. Достоевского в лексиях № 616 – 626:

Вопрос: «*– Ну, ты помаленьку, а то испужаешь; страшно уж очинна. За сайкой-то ходить али нет?»*, ответ: *«– Как хочешь*».

Вопрос: «*– Да, забыла! К тебе ведь письмо вчера без тебя пришло.*

– Письмо! ко мне! от кого?

– От кого, не знаю. Три копейки почтальону своих отдала. Отдашь, что ли?

– Так неси же, ради бога, неси! – закричал весь в волнении Раскольников, – господи!

Через минуту явилось письмо».

Ответ: *«Так и есть: от матери, из Р-й губернии».*

В лексиях № 907 – 908 вопрос: «*Почему же теперь соглашается? В чем же штука-то? В чем же разгадка-то?*», сопровождается ответом: «*Дело ясное: для себя, для комфорта своего, даже для спасения себя от смерти, себя не продаст, а для другого вот и продает! Для милого, для обожаемого человека продаст! Вот в чем вся наша штука-то и состоит: за брата, за мать продаст! Всё продаст!*»

Аналогичные построения мини-герменевтики содержатся в лексиях (П1) № 593 – 594, 668, 694 – 695,845 – 846, 923 – 924, 962, 998 – 999, 1007 – 1010, 1116 – 1117 и т. п.

Или, например, в романе Б. Акунина (П2) вопрос: «*– Как же тогда?*» (Л1909), сопровождается немедленным ответом: «*– Сегодня возьмем, беспременно сегодня. При полной доказательности и по всей форме, так что уж не отопрется*» (Л1910).

Этой же функции соответствуют лексии, в которых содержатся риторические вопросы с немедленными ответами: «*Вы спросите: откуда мы узнаем, кого, где и, главное, когда наш студент пожелает умертвить на сей раз? Ну, первый вопрос, насчет кого, весьма прост. Петра Петровича Лужина, вреднейшую из всех населяющих вселенную вшей – именно таковым теперь должен считать жениха своей сестры Раскольников*» (П2, Л1913 – 1915), в которых вопрос становится несущественным и которые только по формальному признаку (наличия паравербата – вопросительного знака) можно отнести к герменевтическому коду, а по сути, выраженное риторическим вопросом содержание является утверждением и относится скорее к референциальному, чем к герменевтическому коду.

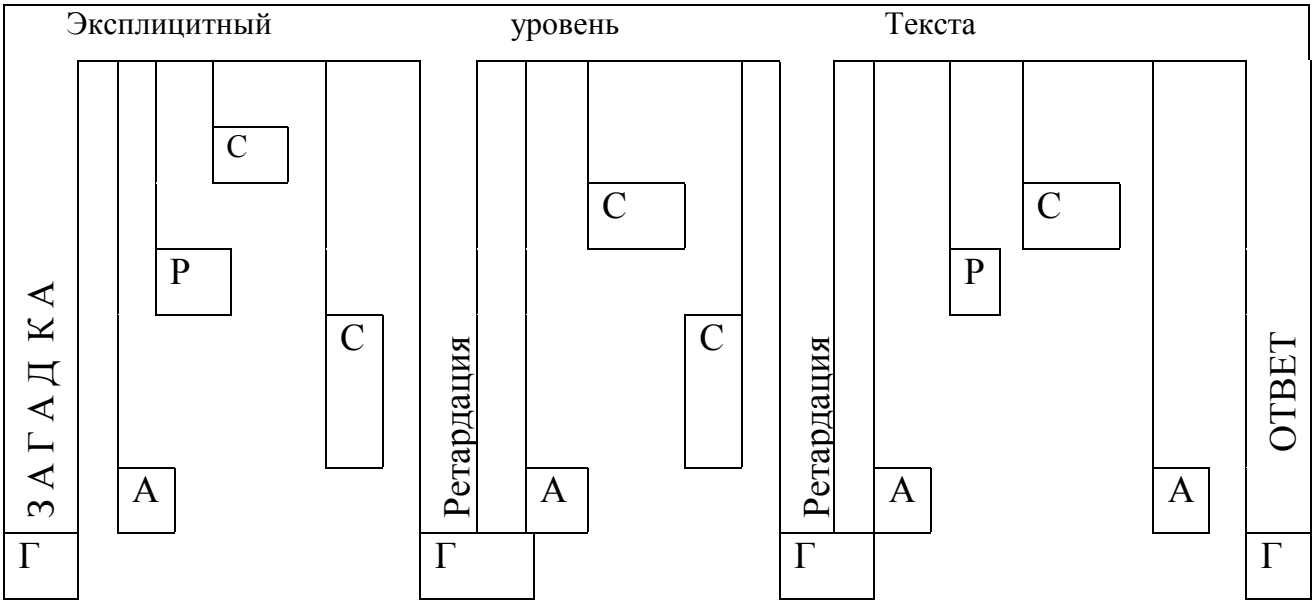
Подобные текстовые построения не являются в чистом виде герменевтическим кодом, поскольку в них не наблюдаются средства ретардации, ответ в тексте дается сразу же. Зато другая функция – разыгрывание действия – наблюдается в них вполне отчетливо. Это функция игры как разыгрывание сценария, моделирование определенного События как живого, происходящего здесь и сейчас действия. Таким образом, подобные вопросы и ответы отнесены нами к акциональному и референциальному кодам на том основании, что функции, которые они выполняют в художественном тексте, являются функциями сообщения как моделирования бессознательного в форме языковой игры и функциями разыгрывания сценария. Способ моделирования в подобных мини-герменевтических образованиях – интралингвистический контекст.

Итак, основная функция герменевтического кода в художественном тексте – привлечение и удержание внимания читателя. Ее воплощение в тексте обусловлено моделированием игрового процесса – отгадывания загадки. Другими словами, герменевтический код моделирует интеллектуальную игровую деятельность в процессе развертывания Событий художественного текста (то есть моделирует сам процесс поиска смыслов, учит способам их отыскания), предоставляя «отгадку» только в самом конце повествования, либо, на высшем уровне подтекста, не предоставляя отгадки, но заставляя искать ответы на философские вопросы в процессе дальнейшего познания «универсума человека».

Для представления сущности герменевтического кода мы предлагаем еще одну аналогию: сравнение с миром точной науки – физики. Так, если семный код представить соответствующим понятию материи, акциональный сравнить с понятием времени, референциальный – с понятием качества (свойства) материи, то тогда герменевтический код соответствует понятию энергии. Таким образом, герменевтический код можно охарактеризовать как главный энергетический двигатель всего текста.

Его структурные элементы: «тематизация – формулирование загадки – средства ретардации (отсрочки ответа) – и формулирование ответа» – распределены на весь текст и представляют собой своеобразный каркас, внутри

которого происходит встраивание и распределение всех других кодовых единиц. С учетом количества и качества подтекста в произведениях художественной (классической и массовой) литературы можно выстроить условную схему расположения лексий и кодов в текстовом пространстве.



Условные обозначения: Г - герменевтический код , А – акциональный, С - семный, Р – референциальный.

В процессе анализа выбранных текстов (Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание» и Б. Акунин «ФМ»), мы обнаружили герменевтический код в обоих романах. При этом в обоих романах присутствуют единицы основного структурообразующего кода в виде вопросов, тематизаций, ретардаций и ответов. Кроме того, в тексте Ф. М. Достоевского, в отличие от текста Б. Акунина, помимо основного структурообразующего герменевтического кода (вопрос – ретардация – ответ), наблюдаются и лексии, которые содержат в своем подтекстовом значении только вопрос. В них отсутствует не только тематизация, но и ретардация, и ответ.

Таким образом, мы можем резюмировать: герменевтический код обладает определенными признаками, позволяющими структурировать текст таким образом, чтобы удерживать внимание адресата, загадывая ему «загадку» вначале

текста, а в конце (вместе с предоставлением ответа) передавать адресату сведения в форме «разгадки».

Структурные особенности герменевтического кода требуют отдельного исследования и не укладываются в рамки нашей работы, но для целей анализа и сравнения художественных текстов по количеству и качеству подтекста мы можем отметить, что в тексте Ф. М. Достоевского, помимо лексий основного структурообразующего герменевтического кода, нами выявлены лексии, которые содержат только вопросы, на которые нет ответов в данном тексте.

2.2.4. Языковые особенности образования значений третьего уровня подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

Третий уровень подтекста, исходя из вышеприведенных критериев, определяется наибольшей сложностью извлечения смысла для перевода его в эксплицитное выражение (номинации).

В данном случае мы говорим о том, что трудность извлечения этих смыслов состоит, во-первых, в повышенной емкости художественного образа, то есть в соединении в одном текстовом пространстве значений трех или четырех кодов. Трудность извлечения может быть связана и с повышенной степенью кодирования, когда дополнительный смысл возникает на основе уже извлеченного из эксплицитного выражения подтекста. То есть происходит извлечение подтекста третьей степени сложности (напомним, что первая степень – это прямое значение эксплицитного выражения, вторая степень – подтекст, который появляется при извлечении подтекстовых значений на основе переосмысления эксплицитных выражений, и третья степень – соответственно – это подтекст, который появляется на основе переосмысления уже извлеченных подтекстовых значений). Трудность извлечения может быть связана и с невозможностью найти определенные значения (например, ответы на некоторые возникающие в процессе прочтения текста вопросы).

По составу кодов подтекст третьего уровня не отличается от второго. На третьем уровне используются и семный, и акциональный, и референциальный, и герменевтический коды. Наибольшее значение имеют герменевтический и семный коды.

Отметим, прежде всего, что включение в лексию значений всех четырех кодов уже само по себе является признаком третьего уровня. В некоторых случаях включение в лексию трех кодовых значений и их извлечение требует особого напряжения внимания и немалых умственных усилий, поэтому, на наш взгляд, тройное кодирование так же относится к третьему уровню подтекста.

Кроме количества кодов, соединенных в одном текстовом пространстве (лексии), параметром, который позволяет говорить о третьем уровне подтекста, мы считаем повышение степени кодирования, которое проявляется в извлечении дополнительных значений уже после извлечения подтекста второго уровня. То есть мы говорим о надстраивании значений в степени.

Например: «*Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать*». (П1, Л29) Вторая степень кодирования – акциональный код: герой задумался и продолжил движение (часть события «прогулка»). Надстраиваемый код (третья степень кодирования) – семный: «одержимость». (А.$^{С.}$).

«*В эту же минуту он и сам сознавал, что мысли его порою мешаются и что он очень слаб: второй день как уж он почти совсем ничего не ел*» (П1, Л34). Вторичное моделирование – акциональный код: осмысление собственного состояния (часть действия в событии «начало движения героя»). Надстраиваемый код (третья степень) – семный: «бедность», обусловлен внутритекстовой пресуппозицией, поскольку, следуя логике изложения и повторяющимся уже неоднократно значениям предыдущих лексий, словосочетание «совсем ничего не ел» не может быть понято как «заболел и не ел» или «влюбился и не ел», то есть все другие причины, кроме бедности, в данном тексте становятся невозможны. (А.$^{С.}$).

«*Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу*» (П1, Л35). Вторая степень кодирования – референциальный код: обыденное знание «приличествующее в обществе». Надстраиваемый код – семный: «бедность». (Р.$^{С.}$). Извлечение значения, как и в предыдущей лексии, происходит на основе интралингвистического контекста и внутритекстовой пресуппозиции.

К этому же, третьему, самому сложному по трудности извлечения значения и перевода его в эксплицитную форму, уровню мы относим значения герменевтического кода, которые являются основой философской герменевтики. Подобные вопросы неизменно присутствуют в высокохудожественных текстах, поскольку заложенная в них интенция к познанию более всего отвечает природе художественного текста как объекта культуры, предназначенного для повышения уровня познания в человеческом обществе. Эти вопросы стимулируют познавательный процесс, направляя его в русло поиска необходимых сведений в других текстах и в окружающей действительности.

Мы уже говорили, что сам герменевтический код определенным образом организовывает и структурирует пространство художественного текста. Но, если в массовых текстах все вопросы, в конце концов, получают «ответы», то герменевтический код в высокохудожественных и в классических произведениях структурирован не так прямолинейно.

Это тот слой значений, который разрабатывается в общей герменевтике.

Начало герменевтики многие исследователи связывают с именем Фридриха Шлейермахера. По мнению М. Хайдеггера основа концепции Шлейермахера – «искусство правильно понимать речь другого, преимущественно письменную» [Хайдеггер 1993: 278].

В исследовании Р. М. Габитовой герменевтика Шлейермахера определяется как «разработка «общей» универсальной герменевтики» и основной акцент понимания сущности герменевтики направлен на сам процесс понимания текстов и выявление его закономерностей и принципов [Габитова 1978: 54].

Уже в этих достаточно разных мнениях и оценках содержится зерно герменевтики – разные трактовки одного и того же текста. Герменевтика в широком философском смысле – это искусство понимания текста, искусство трактовки текста, искусство интерпретации текста. Разночтения определяются той разницей между индивидуальным восприятием языковых единиц, которую предполагал в своем исследовании еще Шлейермахер. Его последователи: В. Дитльтей, Х.-Г. Гадамер и М. Хайдеггер, – каждый со своей позиции рассматривали сущность этих разночтений. Так, у В. Дильтея герменевтика связана с историчностью (изменением в связи с историческими процессами мироосмысления и миропонимания всей структуры понимания текстов) [Дильтей 2001]. В исследованиях Х.-Г. Гадамера основной акцент перемещается в сферу метода, с помощью которого постигается сущность герменевтики [Гадамер 1988]. У М. Хайдеггера понимание герменевтики основывается на том, чтобы с ее помощью «правильно» относиться к бытию, к себе и другим. Хайдеггер не указывает, что же является «правильным», но предполагает, что это все то, что позволяет человеку чувствовать себя свободным и независимым от навязанных идеологией мнений [Хайдеггер 1993].

Все эти и подобные вопросы мы можем отметить в тексте Ф. М. Достоевского. Очень характерный пример подобных вопросов содержится в лексии «*Впрочем, все эти вопросы были не новые, не внезапные, а старые, наболевшие, давнишние. Давно уже как они начали его терзать и истерзали ему сердце. Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения*» (П1, Л951).

Таким образом, в отношении герменевтики высокохудожественных текстов, то есть загадок, которые возникают при чтении, нет никакой возможности (и необходимости) сформулировать однозначный и точный вопрос и ответ. Каждый адресат имеет возможность найти и извлечь информацию, которая отвечает его внутренним запросам и потребностям.

Это утверждение связано с пониманием того, что информационная емкость художественного текста как модели состоит в синтезе нескольких видов знания, объединенных в одном объекте. Таким образом, постигая один уровень или одну сторону феноменологической сущности некоторого явления (чувственную сторону универсума, т. е. психологическую и физиологическую составляющую), человек получает представление и о другой стороне того же явления (социологической, этической и т. д.).

Следовательно, в тексте должно быть закодировано множество значений, которые, соединяясь в текстовых единицах – лексиях, позволяют выявить смыслы, относящиеся к разным сторонам означаемого. Таким образом, если информация не содержится в данном тексте, то адресат, не получая ответа на вопрос, вынужден искать его вне текста, то есть присутствие подобных вопросов стимулирует адресата на поиски ответов в других источниках, а значит, стимулирует процесс познания и способствует ему.

Рассмотрим способы запаковывания смысла на третьем уровне кодирования, связанные с соединением в одной лексии трех и четырех кодов.

Данное явление нам удалось обнаружить прежде всего в анализируемом тексте Ф. М. Достоевского. Отметим, что в приведенном в Приложении 1 исследовании по составу кодов соединение в одной лексии значений нескольких кодов происходит примерно в четвертой части всех выявленных подтекстовых значений: на 2932 лексии приходится 498 лексий с тройной кодировкой и 54 лексии с полной кодировкой (все четыре кода). То есть 552 лексии третьего уровня подтекста, что составляет примерно одну пятую от всего количества лексий.

При этом в тексте Б. Акунина подобных сложных кодировок представлено 54 с тройным значением, и всего 2 лексии с полной кодировкой. По отношению к общему числу лексий это (56 : 2243 = 0.023) – примерно одна пятидесятая часть от всего количества лексий.

Таким образом, разница по данному параметру определяется как отношение 1:10, то есть у Ф. М. Достоевского сложных лексий в 10 раз больше.

Рассмотрим примеры.

«Мы уже рискнули сказать несколько слов на этот счет Петру Петровичу» – (П1, Л771). В данной лексии присутствует три вида кодовых значений – (А., Р., С.). Акциональный код визуализирует действие – *рискнули сказать* – выполняет функцию моделирования как разыгрывания одного из представленных в письме матери сценариев «сватовства Лужина». Способ моделирования – с помощью контекста (глаголов действия). Референциальный – код авторского сообщения (в форме письма матери Раскольникова) об истории сватовства, способ моделирования – контекст и внешняя пресуппозиция. Семный код образован с помощью коннотации в слове *рискнули*, которая приобретается только в интралингвистическом контексте. В общеупотребительном значении элемент «опасность» является одним из основных эксплицитных элементов значения лексемы *рискнули*, но с помощью нестандартного употребления слова в данном контексте (поскольку значение «опасность» не присутствует в концепте «сватовство») приобретает коннотацию имплицитного значения, которое можно номинировать следующим образом: «мы очень сомневаемся в том, что он тебе захочет помочь, но мы готовы подвергнуть себя опасности и попросить об этом Петра Петровича». Присутствие в лексии акционального кода добавляет к номинации форму глаголов прошедшего времени: «мы очень сомневаемся в том, что он тебе захочет помочь, но мы готовы и уже подвергнули себя опасности, и попросили об этом Петра Петровича». Референциальный код добавляет в номинацию к известному матери Раскольникова имени Петра Петровича его статус в отношении Дуни, то есть информацию о его обязанностях в отношении невесты (как это было принято в дворянском обществе девятнадцатого века – референция бытового знания – муж оплачивает все расходы по содержанию супруги и помогает ей в решении ее проблем): «мы очень сомневаемся в том, что он тебе захочет помочь, но мы готовы подвергнуть себя опасности, и уже подвергнули себя опасности, и попросили об этом Петра Петровича, поскольку он

жених и должен будет помогать потом своей жене». Таким образом, в данном контексте функция акционального кода – разыгрывание сценария, функция референциального кода (сообщение о фактах известных матери – авторское знание, и передача сведений о приемлемом в обществе – бытовое знание) – моделирование бессознательного по Юнгу: функция семного кода заключается в моделировании бессознательного по Фрейду, которое словно «прорывается» в непреднамеренных значениях коннотации и контекста.

Другой пример – соединение четырех кодов в лексии № 1291: *«"Господи! – молил он, – покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой*...» (П1)– акциональный код выражен изображением молитвы как визуализированного действия, референциальный – закодирован в изображении религиозного действия, семный – содержится в паравербатах и экспрессии, которая в результате применения паравербатов распространяет свое действие на весь фрагмент (лексию), а также в коннотации лексемы *проклятой* (отрицательная оценочно-экспрессивная коннотация), герменевтический код запакован в возникающий вопрос «что это «проклятая»?», и даже содержащийся в следующей лексии ложный ответ «*мечты моей!*» (П1, Л1292), не позволяет считать его ответом, а продолжает волновать читателя, заставляя стремиться к отгадке (ответ будет дан в этом же тексте: «проклятая мечта» окажется преступлением – и, таким образом, значение данного герменевтического кода относится к структурному его варианту «вопрос – ретардация – ответ»).

Резюмируя, мы можем отметить, что третий уровень подтекста является наиболее сложным для извлечения и номинирования подтекстовых смыслов, как наиболее «запакованный» его вариант. Для извлечения имплицитных значений третьего уровня подтекста требуется, прежде всего, наличие внешней пресуппозиции (общефоновых знаний адресата). Третий уровень подтекста извлекается, во-первых, в форме открытых вопросов, которые возникают в восприятии адресата и не получают ответа в тексте, во-вторых, в форме надстраивания кодов в третьей степени, и, в-третьих, в форме соединения в одном текстовом пространстве (лексии) трех или четырех кодовых значений. При этом

языковые способы образования значений используются такие же, как и на втором уровне подтекста – коннотация, импликация, пресуппозиция и контекст. Функции подтекста третьего уровня: 1) со стороны определенных кодов он выполняет ту же роль что и на втором уровне (акциональный код – игровая функция как разыгрывание сценария, референциальный – бессознательное по Юнгу, семный – бессознательное по Фрейду, герменевтический – игровая функция как интеллектуальная игра), но в соединении нескольких кодов воплощен наиболее содержательный и емкий вариант текста как информационного объекта; 2) со стороны общей герменевтики – выполняет функцию стимулирования познавательного процесса.

На основании вышеприведенных данных и данных, приведенных в приложениях №1 и №2, можно предположить, что в массовой литературе не только значительно меньше подтекста, но даже там, где он присутствует, он воплощается в гораздо более простых и доступных для восприятия формах и, таким образом, воплощение разных сторон моделируемого объекта происходит в упрощенном виде. Сочетание трех или четырех кодов в лексиях массовой литературы явление не характерное.

ВЫВОДЫ

Основной текстовой единицей, передающей подтекстовое значение, является лексия как единица плана содержания. Единицами плана выражения являются коды, которые образуют следующие виды значений: семный – новое понятие, референциальный – нечто уже известное, акциональный – визуализация действия и движения в мысленном представлении, герменевтический – код, который вызывает у адресата вопросы и предоставляет ответы (ответ на последний из вопросов должен содержаться в самом конце текста, для того, чтобы удерживать внимание читателя).

Технология извлечения лексий и кодов заключается в применении «медленного» и «внимательного» чтения до момента появления в восприятии

новой номинации (лексия) и категоризации нового значения по признаку вида кодирования (код).

В процессе анализа текстов определился уровень сложности извлечения подтекста. В результате, подтекст для целей нашего исследования представлен в виде трех уровней, в которых сложность извлечения зависит от четырех характеристик: 1) от размера лексии; 2) от семантического расстояния между компонентами смысла; 3) от количества кодов в одной лексии; 4) от уровня фоновых знаний адресата (внешней пресуппозиции).

К первому уровню мы относим: 1) все лексии, представленные одним словом или словосочетанием (в том числе фразеологическим оборотом), обладающие дополнительным значением второго плана (коннотацией); 2) все фигуры речи и тропы; 3) некоторые предикативные конструкции; 4) определенные формы имплицитных значений, выраженные с помощью паравербальных знаков.

На втором уровне происходит усложнение способов кодирования и, как следствие этого, увеличение текстового объема и семантического расстояния. Лексии второго уровня обладают б*о*льшим размером, семантическое расстояние в них может быть значительным, особенно в лексиях акционального и герменевтического кодов, которые являются структурными и структурообразующими в художественном тексте. Второй уровень подтекста является уровнем, на котором формируется подтекст в форме лексий. На этом уровне становится возможной категоризация по коду как смыслоразличительному признаку. При этом в значениях семного кода происходит воплощение новых, неизвестных адресату ранее, понятий, в форме описания зрительно-чувственных представлений с помощью простых лексических средств (бессознательное по Фрейду). Таким образом, семный является кодом, который наиболее насыщен новой информацией о мире человека. Референциальный код передает сведения, ранее уже известные (прежде всего автору, а при извлечении – адресату). Является кодом, в котором передается информация о культуре, ее законах и стереотипах (бессознательное по Юнгу), а также информация о точке зрения

автора и его оценке предаваемых сведений (художественная дефиниция). Акциональный код воплощает имитационно-динамические характеристики модели универсума человека и состоит из Событий, в которых элементарные Действия объединены в Этапы. Герменевтический код – структурообразующий, энергетический двигатель текста, поскольку задаваемые с его помощью «вопросы» (загадки текста), удерживают внимание адресата вплоть до получения «ответов» (отгадки). Герменевтический код, значения которого в результате извлечения предстают как вопросы, не имеющие ответов в тексте (вопросы общей герменевтики), относится к третьему уровню подтекста.

На третьем уровне подтекста находятся самые крупные и самые сложные для извлечения значения текстовые образования. Образно этот уровень можно назвать «сверхсемантическим». Он включает в себя, во-первых, значение всего текста (его идею как единого информационного сообщения), во-вторых, некоторые значения надстраиваемых кодов (в третьей степени кодирования), в-третьих, соединение в одной лексии трех или четырех видов кодовых значений и, в-четвертых, все возникающие вопросы общей герменевтики.

В анализируемых текстах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ», по языковым способам образования имплицитного значения и функциям подтекста разницы не выявлено. На всех уровнях в обоих текстах подтекстовый смысл образуется с помощью языковых категорий коннотации, импликации, пресуппозиции и контекста. Функциями кодов в одинаковой мере в обоих текстах являются: в семном коде – моделирование бессознательного по Фрейду, в референциальном – моделирование бессознательного по Юнгу, в акциональном – моделирование игровой составляющей (разыгрывание сценария), в герменевтическом – разыгрывание вопросно-ответной последовательности (интеллектуальной игры).

Разница в вышеназванных текстах выявлена только по количеству подтекстовых единиц (лексий) и по количеству определенных кодовых значений и их сочетаний.

ГЛАВА 3. ЕМКОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЕЕ ЗАВИСИМОСТЬ ОТ СПЕЦИФИКИ ПОДТЕКСТОВЫХ ФОРМ В ТЕКСТАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И Б. АКУНИНА «ФМ»

3.1. Смысловая емкость текста и ее зависимость от количества информации, извлеченной из подтекста

Если рассматривать художественный текст как модель универсума человека (существующую для целей познания) природа которого состоит в том, что информация передается в виде модели, созданной в воображении с помощью языковых знаков, то количество информации (с точки зрения теории информации), которое изначально заложено в тексте, зависит исключительно от намерений и способностей автора. В свою очередь, извлечение закодированной с помощью двойного (тройного и т. д.) кодирования информации адресатом (читателем), зависит, прежде всего, от уровня познания самого адресата. Соответственно, чем выше уровень познания, тем больше информации адресат способен извлечь из текста, но верхний предел объема информации зависит от авторской интенции.

Ранее мы, опираясь на работу Г. И. Богина [Богин 1994], упоминали, что в результате овладения определенным объемом сведений о мире в понятийной языковой форме (то есть информацией, передаваемой с помощью языковых знаков) в сознании человека появляется первый базовый (семантический) уровень мышления, который в процессе развития и образования обогащается новыми понятиями, накопление которых, в свою очередь, приводит к качественному повышению уровня мышления (в том числе и с помощью укрупнения единиц кодирования, то есть освоения терминологического тезауруса). Таким образом происходит усвоение и накопление той информации, которая циркулирует в виде текстов в человеческой культуре. По мере усложнения понятийного мышления расширяется и усложняется тезаурус адресата, который на верхнем уровне

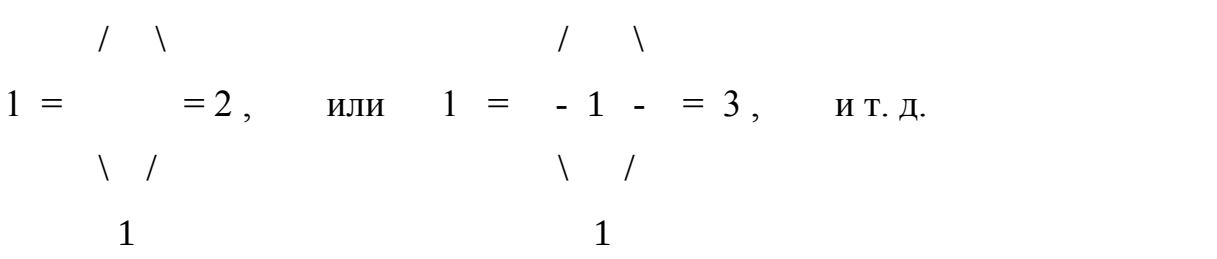
(обладающем достаточной степенью понятийной сложности – терминологическом, научном) трансформирует мышление и переводит его на так называемый суперординаторный уровень, связанный с наивысшей степенью абстрагирования от наглядного восприятия.

Поскольку художественный текст, как мы выяснили, находится на полпути между имитационно-игровым и терминологически-научным способом познания, то по способу и характеру моделируемого содержания его можно назвать имитационно-языковым объектом. Это свойство художественного текста заложено в его природе. Об этом как о вторичном моделировании говорил Ю. М. Лотман [Лотман 1978]. С точки зрения теории информации, сущность данного моделирования состоит в построении воображаемой модели мира человека («художественного образа»), который воссоздается в мысленном представлении на основе первичного моделирования объектов действительности, выраженной эксплицитно языковыми знаками (когда означающее соответствует означаемому). Языковые средства художественного текста не только передают некоторое содержание, выраженное эксплицитно, но и переводят восприятие в непосредственно-чувственное познание путем регрессивного перевода сложных понятий на допонятийный уровень мышления, то есть на уровень получения информации воспринимаемой интуитивно (на неосознаваемом, невербальном, уровне мышления) в виде воспроизведенного в воображении визуализированного «образа». Информация при этом передается в форме невербализованных значений «художественного образа», который формируется в пределах и на базе эксплицитного языкового выражения. Этот способ передачи информации (в виде той части «образа», которая восполняется из опыта индивидуального предыдущего чувственного восприятия адресата и является способом вторичного языкового моделирования, когда в восприятии присутствуют неноминированные «детали» образа, то есть смысл, надстраиваемый над эксплицитным выражением) в художественном тексте получил название «подтекст».

Извлечение подтекста происходит с помощью категории номинации путем перевода смысла из имплицитного состояния в эксплицитное. Подтекст

обнаруживается в любом текстовом фрагменте при появлении в восприятии нового, неназванного в тексте, но воспринимаемого (визуально и чувственно) значения. Подобные текстовые отрезки по предложенной в работе Р. Барта «S/Z» [Барт 2001] терминологии мы называем лексиями.

Эксплицитное выражение чаще всего предполагает одно значение в соответствии с контекстом. Единица информации, извлекаемая в этом случае, равна количеству, заложенному в эксплицитное выражение, то есть 1 = 1. В случае наличия подтекста, количество информации, извлекаемой из эксплицитного выражения, увеличивается пропорционально количеству извлекаемых подтекстовых значений. Наиболее наглядным примером, на наш взгляд, в этом отношении является изучение языка детьми или иноязычными адресатами, когда в первую очередь изучается эксплицитный смысл языковых единиц, а затем на более высоком уровне познания появляется возможность получения другого, заложенного в тексте имплицитного значения языковых единиц. Так, например, метафорические и фразеологические обороты в дословном переводе не передают имплицитную информацию и лишь дополнительные пояснения для неискушенного адресата могут проявить смысл выражения. (Например, в этот корпус значений попадают пословицы и фразеологические обороты: «семеро по лавкам», «как кур в ощип», «цыплят по осени считают» и т. п.). Схематично это можно представить так:



Соответственно, в данном случае мы вправе говорить о повышении смысловой емкости художественного текста, или о том, что в одной подтекстовой языковой единице (лексии) содержится смысла больше, чем в эксплицитном выражении. Таким образом, подтекстовые смыслы способны аккумулировать в

себе и передавать адресату больше информации, чем это было бы возможно, если бы информация передавалась только в эксплицитном виде.

В этом аспекте следует рассматривать не только многозначность, имплицитность и коннотативные составляющие смысла (которые являются языковыми способами образования имплицитного значения преимущественно на первом уровне подтекста), но и способность художественного текста выражать с помощью простых лексических средств неноминированные значения, связанные с повышенным уровнем сложности передаваемых понятий (которые, по нашему определению, относятся ко второму уровню подтекста, более сложному для извлечения). Языковыми способами образования имплицитного значения в данном случае являются не только коннотация и импликация, но и внутритекстовая пресуппозиция и интралингвистический контекст. Наиболее сложные для извлечения подтекстовые смыслы, относимые к третьему уровню подтекста, на наш взгляд, могут быть образованы с учетом, прежде всего, внешней пресуппозиции адресата. Все остальные языковые способы в них так же могут быть задействованы, но, скорее, как дополнительные элементы образования имплицитного значения третьего уровня подтекста

Приведем пример из работы Г. Хазагерова, который в связи с осмыслением понятия «остраннение» поясняет: «Если вы, например, захотите разоблачить светские условности, сделайте вид, что не знаете слов «поклон», «книксен», а скажите: «Он сделал движение туловищем, как будто собирался упасть, но удержался на ногах; она же, продолжая на него смотреть, подогнула оба колена, словно собираясь сесть на низкую скамеечку, но затем распрямилась снова» [Хазагеров 2001: 65], цит. по [Заика 2006: 50]. Данный пример наглядно иллюстрирует прием передачи информации в форме описания действия, увиденного глазами неискушенного адресата, не знакомого с понятиями «книксен» и «поклон». Механизм передачи информации в художественном тексте с помощью подтекста основан именно на аналогичном «описании видимого глазу»: передаче сложных (в том числе научных), неизвестных адресату или запрещенных цензурой, понятий с помощью простых лексических средств.

Понятия, закодированные в «художественных образах» (то есть описания, которые вызывают зрительные и чувственные представления), не всегда могут быть извлечены наивным адресатом, но легко извлекаются адресатами с достаточным уровнем фоновых знаний (внешней пресуппозицией).

Кроме того, количество и качество подтекстовых смыслов как «запакованных» значений текста совершенно определенно зависит от коммуникативных целей автора. Если адресант (автор) преследует в большей степени цели передачи какой-либо информации, то количество и качество подтекста зависит только от его таланта и способности к кодированию подобных значений. Если же коммуникативные цели автора лежат в другой плоскости (например, в области стремлений к коммерческому успеху), то в «модели-художественном тексте» применяются и определенные виды подтекста, в первую очередь связанные с игровой составляющей художественного текста как способом получения удовольствия.

Выполнение целей и задач адресанта (автора) зависит от выбора языковых средств создания подтекста и связано, прежде всего, с теми функциями, которые способны выполнять в художественном тексте отдельные виды кодов.

Так, например, **семный код** обладает возможностью передавать информацию о сложных понятиях и явлениях универсума человека не с помощью развернутых определений (обладающих повышенным уровнем избыточности) и не с помощью научных терминов (являющихся агнонимами, то есть неизвестными или смутно понимаемыми большинством читателей), а с помощью простых лексических и синтаксических средств, понятных для большинства адресатов со средним уровнем познания, на который и рассчитан художественный текст как объект культуры.

Референциальный код – предоставляет адресату информацию в наиболее близком к эксплицитному виде, то есть в форме общеизвестных истин и фактов или в форме сведений, априори известных автору текста, то есть применяется в функции транслятора культурных ценностей (бессознательного по Юнгу) или в функции эксплицитного способа передачи новой информации как способа

изменения оценки отдельных явлений универсума человека (художественной дефиниции).

Герменевтический код, с одной стороны, является структурообразующим кодом для всех художественных текстов (выполняет структурообразующую функцию), а с другой стороны, выполняет роль стимула процесса познания, то есть выполняет игровую функцию в форме интеллектуальной игры, воплощая в художественном тексте вопросно-ответный принцип.

Акциональный код полностью отвечает за игровую функцию художественного текста. Здесь игра закодирована в форме мысленного разыгрывания определенного сценария, составленного из Событий, отвечающих за передачу смысла в соответствии с авторской интенцией.

Сравнительный анализ двух аналогичных как по сюжету, так и по составу действующих лиц художественных текстов (Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание» и часть романа Б. Акунина «ФМ», имитирующая первоначальную «утерянную» рукопись Ф. М. Достоевского) выявил разницу в смысловой насыщенности подтекстом. Не только количество подтекстовых единиц (лексий и кодов) отличает эти тексты друг от друга. Соотношение по отдельным видам кодовых значений имеет в данном случае не менее важное значение.

Если допустить (как это интуитивно чувствуют все читатели художественной литературы, обладающие достаточным уровнем фоновых знаний), что разница в текстах вершинной и массовой литературы определяется как разница по количеству извлекаемой информации, то выделение языковых единиц подтекста (лексий и кодов) является материализованным подтверждением обоснованности подобного интуитивного (невербализованного) ощущения.

В результате проведенного анализа можно утверждать, что «вершинные» тексты предоставляют адресату больше новой информации о мире человека, а «массовые» не только содержат меньшее количество информации, но и качество извлекаемых смыслов в массовых текстах гораздо утилитарнее, информация, извлекаемая из подтекста в массовых текстах, по большей части, удовлетворяет лишь потребности в получении удовольствия.

Рассмотрим результаты проведенного сравнительного анализа количества единиц подтекста, а также выделенных кодовых значений и форм.

3.2. Языковые особенности и разница, выявленная на первом уровне подтекста романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

В работе А. В. Гольдман отмечено, что в художественном тексте можно выделить два вида стилизации «первичную – естественную, без которой не может существовать никакая речь, и вторичную – искусственную, являющуюся подражанием чужому стилю в художественной речи» [Гольдман 2005: 53].

А. П. Окусов и Е. А. Рыбалка полагают, что «…подражание, имитация, воспроизводство есть необходимые приемы всякой деятельности, а значит, представляют собой форму культуры» [Окусов, Рыбалка 2011: 11]. Опираясь на это утверждение, мы можем отметить, что роман Ф. М. Достоевского соответствует основному методу передачи информации в игровой имитационной форме и является первичной имитацией. Тексту же Б. Акунина соответствует иное определение, приведенное в той же работе: «Высокая культура подражания, обеспечивающая высокое качество созданного продукта заменяется обманной имитацией, приводящей к конструированию подделки. В результате открытая и гласная имитация предъявляет заменитель, символическое обозначение или игровое воплощение, предполагающее условное тождество реальной фигуры и изображающего ее игрока, или **тщательно скрываемая имитация предлагает свое обманное подобие оригинала, выдавая суррогатный заменитель за полноценный продукт**» (выделено мной – А.Е.) [Там же].

Подтверждение этому мы находим в тексте Б. Акунина в следующих языковых элементах. Например, на первом уровне подтекста в романе Б. Акунина можно отметить значительное количество стилистически маркированных слов с преобладанием подтекстовых значений «имитации» речевых особенностей «исторической эпохи». Это, прежде всего, слова со значением просторечия:

небесприятным (П2, Л3), *уютца* (П2, Л3), *покамест* (П2, Л3), *поместительных* (П2, Л4), *аж примурлыкивал* (П2, Л5), *ни в прочих заграницах* (П2, Л16), *на цепке* (П2, Л18), *сшибив* (П2, Л20), *заневнятничал* (П2, Л34), *прибьют кого до смерти* (П2, Л46), *верстенку* (П2, Л71), *холостяковского* (П2, Л73). Отметим, что все вышеприведенные примеры взяты не из речи персонажей, где данный прием был бы оправдан целью имитации речевых особенностей персонажей, эти примеры взяты из речи автора, то есть представляют собой тот слой информации, который адресат извлекает из текстовой категории «повествующий субъект» (по классификации компонентов художественной модели, представленной в [Заика 2006]). Данный повествующий субъект (по другой терминологии «образ автора»), характеризует автора анализируемого текста, прежде всего, с точки зрения манипулятивных речевых техник [Денисюк 2004], поскольку снижение уровня авторской речи доставляет наивному адресату определенного вида удовольствие от мнимого осознания более высокого уровня своей образованности, что является прямой манипуляцией со стороны автора (снижение уровня речи автора является своеобразным способом лести адресату, и удовлетворяет тщеславие наивного адресата).

В речи персонажей Б. Акунин также использует стилистически маркированную лексику, но в данном случае она соответствует понятию моделирования и ее применение выглядит вполне оправданно.

Например: «– ***Пардон!*** *– вскричал Заметов, отскакивая несколько назад. — Виноват,* ***зашиб!*** (выделено мной – А. Е.)» (П2, Л24). Подобные стилистические средства с избытком применены и в речи Лизаветы: «*Алена Ивановна, говорю, что это вы? Упали?* ***Зашиблись****?» На* ***кортки*** *присела, хотела помочь. Вдруг* ***шорохнуло*** *сзади.*» (П2, Л151). «– *Не* ***насмелилась*** (выделено мной – А. Е.)» (П2, Л154) и т. п.

Отметим также, что в романе Б. Акунина просторечие чаще всего встречается в речи Порфирия и в речи Заметова, то есть персонажей, которые принадлежат к образованному слою общества. В отличие от этого, в романе Ф. М. Достоевского просторечие применяется в основном только в речи Настасьи

и приказчика (то есть оправдано сословными характеристиками), лексика немки Амалии иллюстративно изображает немецкое произношение, то есть оправдана функцией моделирования речевых особенностей персонажа.

Вполне вероятно, что адресат, который не знаком с оригиналом (а также с другими текстами той эпохи) не сможет заметить чрезмерность употребления просторечных слов и, таким образом, может получить неверную информацию о характере речевых особенностей той эпохи. В то же время, для искушенного адресата это является очевидным фактом и вызывает недоверие не только к качеству и точности передаваемой информации, но и к коммуникативным целям автора.

Очень наглядным случаем снижения уровня авторской речи можно считать изменение текста Ф. М. Достоевского, которое не связано с задачами соединения секвестированных фрагментов в логическое целое (таких как, например: «*Он уже надворный советник, Петр Петрович Лужин*» (П1, Л720); «*Это Петр Петрович Лужин, дальний родственник Марфы Петровны…*» (П2, Л860) – в этой лексии у Б. Акунина местоимение *он*, вполне обоснованно заменено на местоимение *это*).

Обратим внимание на следующие фрагменты: в тексте Ф. М. Достоевского: «*Главное же затруднение состояло в том, что Дунечка, вступив прошлого года в их дом гувернанткой, взяла* ***вперед*** (выделено мной – А. Е.) *целых сто рублей, под условием ежемесячного вычета из жалованья, и, стало быть, и нельзя было место оставить, не расплатившись с долгом*» (П1, Л657); в тексте Б. Акунина: «*Главное затруднение состояло в том, что Дунечка, вступив прошлого года в их дом гувернанткой, взяла* ***наперед*** (выделено мной – А. Е.) *целых сто рублей под условием ежемесячного вычета из жалованья, и, стало быть, и нельзя было место оставить, не расплатившись с долгом*» (П2, Л839).

Причиной замены нейтрального и общеупотребительного наречия *вперед* (в значении «заранее») может быть стремление как можно точнее (то есть эксплицированнее) донести до читателя значение «заранее». В просторечном слове *наперед* это значение является единственным [ТСУ] (хотя и маркированным стилистически), а в нейтральном возможны варианты (вперед – как наречие места

«двигаться вперед», и как наречия образа действия «взять деньги вперед»), но, безусловно, в данном контексте только очень неискушенному адресату будет затруднителен выбор правильного варианта значения. Таким образом, можно говорить о том, что в данном случае Б. Акунин увеличил уровень эксплицитности, применив вместо нейтрального, но многозначного слова, стилистически маркированное, но имеющее единственное значение слово.

На основании вышеизложенного мы можем сделать предварительный вывод о том, что одним из основных приемов в романе Б. Акунина на первом уровне подтекста является коннотация, которая воплощена, прежде всего, в стилистически маркированных элементах речи не только персонажей, но и автора.

В отличие от этого, в романе Ф. М. Достоевского, из языковых способов образования имплицитного значения коннотация (в форме стилистически маркированных слов, которых, заметим, на фоне употребления в основном общелитературной лексики довольно немного) не является основным. Гораздо больше подтекстовых значений на первом уровне подтекста в романе Ф. М. Достоевского воплощено с помощью категории импликации. Это, прежде всего, множество метафорических и фразеологических оборотов, в которых импликация (в качестве импликационала) является основным языковым способом образования подтекстовых значений. Кроме того, более частое употребление в тексте Ф. М. Достоевского риторических фигур и паравербатов также является свидетельством того, что основным языковым способом создания подтекстовых смыслов на первом уровне подтекста здесь является импликация.

Так, например, фигуры повтора в лексии № 245 (П1) в речи Мармеладова: «*Пусть, пусть я подлец,…*» содержат следующие кодовые значения: Р. – референциальный код, извлекаемое значение «знание героем социально-этических норм», номинировать данный смысл можно следующим образом «в обществе осуждается подобное поведение, и я осознаю, что нарушаю приемлемые социально-этические нормы»; С. – семный код на первом уровне подтекста выражен наличием смыслового оценочного значения слова *подлец* в результате присутствия которого изменяется и вторичный смысл всей лексии, то есть на

втором уровне подтекста извлекаемое значение лексии можно номинировать как фразу «я знаю, что в соответствии с социально-этическими нормами общества мой поступок неприемлем и отвратителен, но я ничего не могу с этим поделать, поскольку пристрастие к пьянству пересиливает мои благие намерения». Данное значение извлекается на основе интралингвистического контекста и внутритекстовой пресуппозиции, а передается автором таким языковым способом как риторическая фигура повтора («*Пусть, пусть…*»). Таким образом, мы можем отметить, что емкость текста, переданная всего в четырех словах и в одном паравербальном знаке, равна эксплицитному выражению, состоящему из 21 слова.

Аналогичное значение наблюдается и в лексиях: № 263 («*Знаете ли, знаете ли вы, государь мой, что я даже чулки ее пропил? Не башмаки-с, ибо это хотя сколько-нибудь походило бы на порядок вещей, а чулки, чулки ее пропил-с!*»), № 268 («*…и я это чувствую. Разве я не чувствую?*»), № 280 («*И я не осуждаю, не осуждаю, ибо сие последнее у ней и осталось в воспоминаниях ее, а прочее всё пошло прахом!*»), № 288 («*…и меня им корит, и я рад, я рад, ибо хотя в воображениях своих зрит себя когда-то счастливой...*»), № 368 («*Ну так божия человека не знаете! Это – воск... воск перед лицом господним; яко тает воск!..*»), № 398, 402, 405 («*Слышите, слышите?*»), № 410 («*И я не осуждаю; нет, этого я не осуждаю!..*»), № 412 – 415 («*…малявочкой меня назвала: "Малявочка, говорит, ты эдакая!" И наедине-с, понимаете ли? Ну уж что, кажется, во мне за краса, и какой я супруг? Нет, ущипнула за щеку: "Малявочка ты эдакая!" – говорит*.»), № 447 («*Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют!*»), № 448 («*А это больней-с, больней-с, когда не укоряют!..*»), № 343 («*…а потом так обе и заснули вместе, обнявшись... обе... обе... да-с... а я...*»), № 362 – 364 («*а Капернаумов хром и косноязычен, и всё многочисленнейшее семейство его тоже косноязычное. И жена его тоже косноязычная... В одной комнате помещаются, а Соня свою имеет особую, с перегородкой… Гм, да... Люди беднейшие и косноязычные...*»), № 629 («*Настасья, уйди, ради бога; вот твои три копейки, только, ради бога, скорей уйди!*»), № 791 – 794 («*Знаешь что, бесценный мой Родя,* ***мне кажется, по некоторым*** *соображениям, впрочем,*

отнюдь не относящимся к Петру Петровичу, а так, ***по некоторым*** *моим собственным, личным, даже, может быть, старушечьим, бабьим капризам,* ***мне кажется,*** *что я, может быть, лучше сделаю, если буду жить после их брака особо, как и теперь живу, а не вместе с ними*»), № 855 – 858 («*кажется, доброго», как замечает сама Дунечка. Это* ***кажется*** *всего великолепнее! И эта же Дунечка за это же* ***кажется*** *замуж идет!.. Великолепно! Великолепно!..*"), № 928 ("*Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!*" – повтор фразы Мармеладова, следовательно, референциальный код уже прочитанного; и семный код: сравнение положения Дуни с Сониной участью проститутки), № 1155 – 1156 («*и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет*»), № 1215 («*он видит, как ее секут по глазам, по самым глазам!*»), № 1255 («*С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...*»), № 1276 – 1279 («*ведь я знал же, что я этого не вынесу, так чего ж я до сих пор себя мучил? Ведь еще вчера, вчера, когда я пошел делать эту... пробу, ведь я вчера же понял совершенно, что не вытерплю... Чего ж я теперь-то?*»), и т. п.

Резюмируя вышеизложенное, мы приходим к выводу о том, что проведение полноценного сравнительного анализа между текстами Ф. М. Достоевского и Б. Акунина на первом уровне подтекста не представляется возможным, в силу разной природы образования подтекстового значения. Как было определено ранее, имитация «просторечия» в романе Б. Акунина относится к коннотативным способам образования имплицитного значения, а применение паравербатов и фигур речи в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» может быть охарактеризовано, как создание подтекстового смысла с помощью языкового способа импликации (на уровне импликационала). Кроме того, выбор определенного языкового способа может являться одной из характеристик «языковой личности» [Караулов 2004] автора и на этом основании не может свидетельствовать о разнице в количестве передаваемой с помощью подтекста

информации, что не позволяет сопоставить эти данные в рамках нашего исследования (то есть в качестве средства разграничения литературных текстов по уровневому статусу). Способы и природа образования значения у коннотации и импликации все-таки разные: в случае коннотации, это закрепленное в языке, неосмысливаемое с первого восприятия дополнительное значение, а в импликации это соединение в одной языковой единице двух разных значений (разных до момента соединения их в импликационале).

Единственный выявленный параметр, по которому может быть проведено сравнение обоих романов на первом уровне подтекста, является применение, в частности, приема «словоерсов» в речи Порфирия Петровича (отметим, что и в романе Ф. М. Достоевского и в романе Б. Акунина эта особенность в речевой характеристике героя является одной из самых заметных).

Как это следует из источников, словоéрс (тж. словоéр, словоéрик) – название частицы *-с* (написание по старой орфографии – *-съ*), прибавляемой в русском языке к концу слов в определённых ситуациях: в XIX веке – в знак почтения к собеседнику, то есть как адрессивное окончание; в конце XIX века к адрессивному значению прибавилось гонорaтивное, а именно депрециативное (демонстративное самоунижение) [Словоерс].

В нашей работе не ставится цель разобраться в идеологических задачах применения стилистических приемов, то есть для нас неважно в каком качестве (адрессивном или генеративном) применяется этот прием в том или другом романе, но количество применения данной речевой характеристики имеет для нас весьма ценное значение, поскольку, как мы отмечали ранее, все стилистизмы наделены дополнительным имплицитным значением, то есть подтекстом, и, соответственно, их количество влияет на восприятие информации, переданной в невербализованной форме.

Так, в выборке речи Порфирия Петровича в романе Ф. М. Достоевского на текстовый объем примерно в 20000 знаков, приходится 147 языковых единиц *съ*, а в романе Б. Акунина (на такой же объем текста) их 227 – в полтора раза больше.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что в принципе верное наблюдение о характеристиках речи персонажа (в данном случае Порфирия Петровича) в романе Б. Акунина имеет более концентрированное выражение, целью которого может быть стремление усилить эту его речевую характеристику – то есть более тщательно и наверняка донести до читателя данную особенность его речи. Эта особенность текста напрямую связана с характеристиками определенного способа передачи информации – передавать ее как можно более эксплицировано. Приведем интересное наблюдение по этому поводу: «Идея вовлечения всего населения в поле культуры привела к тому, что культура стала массовой, усредненной. <...> На этой основе формируется сознание «странных» людей, не способных к рефлексии, не готовых САМОСТОЯТЕЛЬНО решать все смысложизненные вопросы и оценивать свое место в жизни. <…>. «Странное» сознание требует уже совершенно иных повествовательных форм, в которых бы означающее более жестко задавало означаемое, в которых автор твердой рукой вел своего читателя к намеченной цели (смыслу), т. к. любое ослабление жесткой схемы ведет к непониманию» [Сонин, Сонина 1998: 39]. То есть для текстов массовой литературы характерно стремление к передаче информации в наиболее эксплицированном виде, где «означающее более жестко задавало означаемое» и в романе Б. Акунина повышенная частотность употребления в речи Порфирия приема «словоерсов» способствует тому, что данная речевая характеристика не может остаться незамеченной адресатом.

Отметим, что в романе «Преступление и наказание» речь Порфирия так же маркирована словоерсами, но, во-первых, их фактически в полтора раза меньше, чем в романе Б. Акунина, а, во-вторых, поскольку в романе Ф. М. Достоевского относительный объем текста с речью Порфирия занимает гораздо меньшее текстовое пространство по отношению ко всему тексту романа (напомним, что в романе Б. Акунина Порфирий Петрович является главным действующим лицом и, хотя количество его реплик не больше, чем в романе Ф. М. Достоевского, при сравнении с общим количеством текста, его речь занимает относительно большую часть и, соответственно, больше обращает на себя внимание читателя), то

применение данного стилистического приема не настолько бросается в глаза, хотя и присутствует в «образе» героя. То есть в романе Ф. М. Достоевского данная речевая особенность является иллюстративной, второстепенной, и если и передает информацию о некоторых особенностях речи и характера героя, то не в той мере настойчивой эксплицитности как это сделано в романе Б. Акунина.

Таким образом, мы установили, что в отношении первого уровня подтекста разница между двумя анализируемыми текстами возможна лишь по одной характеристике – характеристике речевых особенностей Порфирия. Разница в количественном отношении формально свидетельствует в пользу текста Б. Акунина (количество применения приема «словоерсов» в полтора раза больше), но фактически подобное увеличение говорит о большей эксплицитности текста Б. Акунина (отметим, что прием «словоерсов» несет лишь одно невербализованное значение – стилистической маркированности, и увеличение его количества не привносит дополнительной информации о персонаже). Представляется, что этого языкового признака недостаточно для выявления общего уровневого статуса данных текстов и их сравнения по уровню насыщенности подтекстовыми смыслами.

Мы считаем, что различие по уровневому статусу художественных текстов (то есть по количеству подтекста) присутствует лишь на более высоких уровнях подтекста, где основой для сравнения являются обладающие одинаковой природой образования значения языковые единицы (лексии и коды), количество которых может быть основанием для сравнения текстов по смысловой насыщенности (другими словами – емкости) и определяемого по этому признаку статусного уровня текстов.

3.3. Языковые особенности и разница по количеству и качеству подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ», выявленная на втором уровне подтекста

Количественные результаты проведенного анализа по выделению лексий и кодов в текстах Ф. М. Достоевского и Б.Акунина представлены в нижеприведенной таблице №1 и распределены следующим образом:

Таблица №1

Сравнительная таблица извлеченных подтекстовых значений

Автор / Наименование формы подтекста	Ф. М. Достоевский	Б. Акунин
Всего лексий	2932	2243
Лексий с единичным кодовым значением	469	1510
Лексий с двойным кодом	1525	670
Лексий с тройным кодом	498	43
Лексий с полной кодировкой	54	2
Единиц семного кода	1814	718
Единиц акционального кода	1066	705
Единиц референциального кода	1980	1175
Единиц герменевтического кода	749	412
Всего единиц кодов	5609	3010

В таблице №1 отображены данные по количеству подтекстовых смыслов, извлеченных на втором уровне подтекста. Количество лексий и кодов подсчитано

для текстовых фрагментов (примерно) по 200000 печатных знаков из каждого текста.

В соответствии с этими данными мы можем отметить, что количество лексий как единиц подтекста, занимающих определенное текстовое пространство, и их распределение по кодам показывает, что в романе Ф. М. Достоевского выявляется преимущество по количеству подтекста примерно в полтора – два раза.

Единственная позиция, в которой наблюдается преимущество Б. Акунина, это количество лексий с единичным кодовым значением – 1510 (у Ф. М. Достоевского таких лексий всего 469). Но это свидетельствует, скорее, о более низком уровне насыщенности подтекстом, поскольку лексии, в которых определяется единичное значение кода, представляются наименее сложными для извлечения имплицитного значения.

То есть в романе Б. Акунина большее количество именно самых простых лексий. На этом основании и весь роман становится более простым и доступным пониманию. Напомним, что общее количество лексий в романе Б. Акунина 2243 и из них 1510 – единичных, то есть простых единичных кодов примерно две трети от общего количества, а двойных, тройных и полных (670, 43 и 2 – соответственно) – примерно одна третья часть.

В отличие от этого, общее количество лексий в романе Ф. М. Достоевского – 2932, из них всего 469 единичных, то есть примерно одна шестая часть от всего количества лексий. При этом двойных, тройных и полных – 2077 – примерно пять шестых.

Общее число лексий у Ф. М. Достоевского больше примерно на четверть – 2932, против 2243 у Б. Акунина.

Количество лексий, в которых наблюдается одновременное значение двух кодов у Б. Акунина 670, и почти в два с половиной раза больше у Ф. М. Достоевского – 1525. То есть наблюдается усложнение смысла и повышение трудности его извлечения (необходимо в одном текстовом пространстве определить значения не одного, а двух разных кодов, определить

разницу в их функции и номинировать их разными понятиями). Вследствие этого происходит и увеличение емкости текста, которое выражается в соединении в одном текстовом отрезке двух кодовых значений – то есть из примерно одинакового текстового пространства извлекается в два раза больше имплицитного смысла.

Еще выше эта разница в тройных значениях кодов – 43 у Б. Акунина, против 498 у Ф. М. Достоевского – более чем в десять раз.

И наивысший уровень подтекста (наличие в лексии значений всех четырех видов кодов) у Ф. М. Достоевского в двадцать семь раз выше: 54, против 2.

Абсолютное значение количества подтекстовых смыслов по количеству определяемых кодовых значений разнится почти в два раза: Б. Акунин – 3010, Ф. М. Достоевский – 5609.

Если посмотреть на соотношение количества кодов по отношению к количеству лексий, то разницу можно определить как:

Б. Акунин – 3010 кодов на 2243 лексии, то есть в среднем **1,34 кода на 1 лексию**,

Ф. М. Достоевский – 5609 на 2932, то есть в среднем **1, 91 код на 1 лексию**.

В отношении количества подтекстового смысла на количество текстового объема (количества знаков на одну лексию) это соотношение выглядит следующим образом:

У **Б. Акунина** это **89** знаков на одну лексию (200000 : 2243 = 89,16).

У **Ф. М. Достоевского – 68** знаков (200000 : 2932 = 68,21) на одну лексию.

И на один код у **Б. Акунина** примерно **66** печатных знаков (200000 : 3010 = 66,44), а у **Ф. М. Достоевского –** примерно **36** (200000 : 5610 = 36,66).

Таким образом, уже на основании этих данных, можно сделать вывод о том, что в вершинных текстах количество подтекста и емкость (по количеству смысла, приходящемуся на одинаковые текстовые фрагменты) выше, чем в текстах массовой литературы, которая по определению является более упрощенным вариантом передачи культурно-значимой информации для соответствующего уровня адресата (для адресата с невысоким уровнем познания).

Заметим, что данное сопоставление имеет абсолютный характер в пределах индивидуального восприятия. При этом оба автора являются одними из самых признанных авторов в своих сегментах читательских предпочтений: в классической – Ф. М. Достоевский, а в современной популярной – Б. Акунин. Стоит отметить, что художественные тексты Б. Акунина представлены как объекты филологических исследований (например, творчеству Б. Акунина посвящена диссертация Е. А. Трусковой «Романные циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста» [Трускова 2012]; в учебном пособии М. А. Черняк «Массовая литература XX века» творчеству Б. Акунина посвящен целый параграф [Черняк 2009: 190 – 203]) и, на этом основании, могут быть рассмотрены в качестве весьма характерного явления современной массовой литературы.

Очевидно, что текст Ф. М. Достоевского при данном способе анализа оказывается выше по уровневому статусу, чем текст Б. Акунина.

На этом основании мы можем сделать предварительный вывод о том, что разница по количеству лексий и кодов, а также по емкости подтекстовых смыслов (то есть соединении в одном текстовом отрезке нескольких видов подтекстовых значений) является определяющей в отношении индивидуального восприятия и возможности отнесения художественного текста к определенному (по уровню насыщенности подтекстовыми смыслами, или, другими словами, имплицитной информацией) уровневому статусу.

Отметим также, что не только общее количество лексий и кодов имеет немаловажное значение в определении уровневого статуса текстов художественной литературы. Наблюдаемое различие в количестве некоторых кодов в текстах Ф. М. Достоевского и Б. Акунина является свидетельством определенной разницы в информационно-смысловом наполнении текстов.

При этом текст романа Б. Акунина «ФМ» является синтезом заимствования оригинального текста и авторской имитации стиля Ф. М. Достоевского (напомним, что мы выбрали для сравнительного анализа ту часть романа Б. Акунина, где представлена «первоначальная», якобы утерянная рукопись «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского).

В работе Ю. В. Букаревой содержится весьма ценное для нашей проблематики утверждение. Она пишет: «Так как модель является не просто образом-заместителем оригинала, а отображением целевым, возможно построить различные модели одного и того же текста в зависимости от разных коммуникативных целей» [Букарева 2006: 19]. Это утверждение в полной мере согласуется с той целевой и языковой разницей, которую мы обнаружили в романах Ф. М. Достоевского и Б. Акунина.

Не вызывает сомнений тот факт, что коммуникативные цели этих двух романов весьма далеки друг от друга. И если признанный в мировой культуре роман Ф. М. Достоевского содержит отражение общечеловеческого философского мировоззрения (признанного практически во всех современных культурах), то роман Б. Акунина преследует цели присущие массовому культурному продукту, основным предназначением которого является стимулирование потребительского спроса и, следовательно,требует воплощения в тексте, прежде всего компонента удовольствия, который в виде подтекста присутствует в функции игры. То есть массовый литературный продукт в языковом отношении определяется в преобладании эксплицитного выражения над имплицитным, а в отношении имплицитного – в преобладании одинарных кодировок, и, по способу запаковывания смысла, в преобладании акционального и референциального кодов.

Существующие работы по исследованию роли и функций чтения в современном обществе являются тому подтверждением. Так, например, из всех функций чтения перечисленных в исследовании Н. А. Стефанской (информационной, социализирующей, воспитательной, гедонистической (функция получения удовольствия) и эскапистской (уход от действительности) [Стефанская 2013: 41]), для текстов классической и массовой литератур можно составить иерархическую последовательность по степени количества и качества смысловых составляющих, где для классической литературы, исходя из наибольшего количества лексий со значением семного кода, следует говорить о превалировании информационной функции (передача знаний в форме наглядного

моделирования), затем следует социализирующая функция, которая определяется наличием образов со значением семного и референциального кодов (в качестве моделирования бессознательного: семного – по Фрейду, референциального – по Юнгу); третьей по значимости можно считать воспитательную функцию классических текстов (эта функция более всего определяется с точки зрения литературоведения, как наличие определенной тематики, способствующей усвоению наиболее приемлемой для данного типа культуры идеологической позиции, а с точки зрения языка состоит в применении референциального кода в качестве способа запаковывания смысла), гедонистическая и эскапистская функции для текстов классической литературы являются «побочными» продуктами постольку, поскольку изначально присутствуют во всех литературных текстах как игровая составляющая, которая призвана доставлять удовольствие от самого процесса восприятия (мысленного моделирования) художественного текста (данные функции осуществляются в художественных текстах способом применения в основном акционального, референциального и, отчасти, герменевтического кодов).

В отличие от классических, в текстах массовой литературы, которым, в соответствии с вышеприведенными определениями, свойственна более упрощенная форма передачи информации, на первый план выступают гедонистическая и эскапистская функции. Это обстоятельство отмечает и Дж. Кавелти: «…два основных аспекта формульных структур: высокую степень их стандартизации и то, что они отвечают потребности читателя отдохнуть и уйти от действительности» [Кавелти 1996: 37]. В языковом отношении это выражается в более эксплицитном выражение смыслов, в том числе и закодированных в подтекст в основном на первом (наиболее доступном для извлечения) уровне. Поскольку художественный текст по языковой природе своей – информационный объект, в котором информация передается в форме образов, и без кодирования смысла ни один художественный текст не может существовать, то и в массовой литературе не может не быть подтекста, по самой природе вторичного моделирования (то есть построения модели, художественного образа), но

количество его намного меньше и форма кодирования применяется в наиболее легко извлекаемом виде. То есть подтекст второго уровня (собственно лексии и коды) проявляется в основном в одинарных кодировках подтекстовых смыслов (одна треть значений в романе Б. Акунина и всего одна шестая в романе Ф. М. Достоевского).

В отношении отдельных видов кода, таких как акциональный и референциальный, можно отметить, что в романе Б. Акунина их выявлено меньше, чем в романе Ф. М. Достоевского. Акционального: в романе Б. Акунина – 705, в романе Ф. М. Достоевского – 1066. Референциального: Б. Акунин – 1175, Ф. М. Достоевский – 1980. Но в отношении к общему количеству подтекста (в сравнении по количеству кодов) и в данном случае обнаруживается небольшое преимущество романа Б. Акунина, поскольку в романе Ф. М. Достоевского отношение количества, например, акционального кода к общему количеству кодов всего **0,19** (1066 : 5609 = 0,19), то есть примерно **одна пятая**, а в романе Б. Акунина это отношение составляет **0,23,** то есть примерно **одна четвертая** (705 : 3010 = 0,23).

Относительные значения референциального кода обнаруживают следующее соотношение.

В романе **Б. Акунина 0,39** (1175 : 3010 = 0,3903) – то есть почти две пятых.

В романе **Ф. М. Достоевского 0,35** (1980 : 5609 = 0.3530) – чуть больше одной трети.

Эта разница также свидетельствует о том, что в тексте Б. Акунина «удельный вес» (по отношению данных кодов к общему количеству подтекстовых смыслов) немного выше, чем в романе Ф. М. Достоевского, а значит и соответствие природе массовых текстов (эксплицированных и направленных на выполнение эскапистских и гедонистических функций чтения) – большее.

Третьей в этой иерархии можно назвать социализирующую функцию (в связи с высоким уровнем референциального кода, то есть эксплицированной информации о культурных стереотипах), после которой следуют воспитательная и информационная, которые, безусловно, также определяются в текстах массовой

литературы, но, скорее, по остаточному принципу. Доказательством этого утверждения можно считать высказывание В. Я. Суртаева: «Искусство, в особенности там, где автор прибегает к коллажу, цитации, стилизации, сочинению от чужого лица – к игре на образованности – становится игровым полем» [Суртаев 2012: 280], то есть игра становится основным элементом данных текстов и, соответственно, языковые приемы, преследующие цели моделирования игры, становятся основными для «облегченного» – массового – потребления текста. Языковые приемы в данном случае в отношении подтекста можно охарактеризовать как преимущественное применение акционального кода (как кода действия, события, который в восприятии вызывает динамический аспект «движения в кадре» и «монтажа») и референциального кода (как способа передачи информации уже известной адресату или, в крайнем случае, известной автору). Эти коды, как наиболее легкие для извлечения (референциальный – близок к эксплицитному выражению; акциональный – визуализирует действие, движение), являются основными для массовой литературы. Этот принцип подтверждается тем, что в случаях применения авторами массовых текстов приемов цитации и стилизации (в тексте Б. Акунина прием цитации использован в форме прямого заимствования оригинального текста Ф. М. Достоевского: описание комнаты старухи, письмо матери и др.) автором не преследуется цель передачи информации адресату для повышения его уровня образованности (на неудачную попытку стилизации языка эпохи указывает в своем исследовании Л. Г. Самотик: «По нашим наблюдениям говорить о стилизации языка эпохи в данном случае нельзя, речь скорее идет о своеобразной маркировке текста» [Самотик 2005: 6]), а преследуют по большей части манипулятивные цели получения экономической выгоды. Для этой цели создание в текстах преимущественно компонента удовольствия, присущего процессу игры как виду деятельности, является одним из главных приоритетов, поскольку чаще всего люди готовы платить именно за удовольствие.

В языковом отношении это выражено, прежде всего, в применении акционального и референциального кодов. Акционального – как способа

визуализации действия и сюжета, референциального – как наиболее близкого к эксплицитному выражению (как изложению сведений, уже известных автору или адресату). Разница в количестве данных кодов наглядно это иллюстрирует.

(Напомним, что в тексте Б. Акунина доля акционального кода соответствует примерно одной четвертой части всех кодовых значений. В то же время в тексте Ф. М. Достоевского акциональный код занимает менее пятой части)

Подобное сравнение по семному и герменевтическому кодам демонстрирует следующие соотношения: в тексте Ф. М. Достоевского семного кода 1814 единиц на 5609 кодовых значений, то есть емкость по семному коду (1814 : 5609) **0,32**; в тексте Б. Акунина – (718 : 3010) **0,23**. То есть по соотношению 0,32 к 0,23, относительное количество семного кода в тексте Ф. М. Достоевского выше в полтора раза.

По общему соотношению количества семного кода в текстовом пространстве мы можем констатировать: у Ф. М. Достоевского на 200000 знаков приходится 1980 : 200000 = 0,0099 кодов на 1 знак, что в приближении можно определить как одна сотая кода на один знак, а у Б. Акунина это соотношение 1175 : 200000 = 0,0059, то есть шестьдесят тысячных на один знак, что в полтора раза меньше, чем насыщенность текста Ф. М. Достоевского. Семный код как код нового (сложного и ранее неизвестного) знания о мире человека, является одним из основных кодов, передающим новые смыслы (информацию без усложнения лексического значения), поэтому уменьшение его количества отражается на восприятии адресата, как изменение в сторону более легкого извлечения имплицитного значения. Соответственно, для текстов массовой литературы, как литературы, существующей не для познания, а, скорее, для удовольствия, характерным признаком будет являться отсутствие семного кода (или уменьшение его количества). Доводом в пользу этого утверждения можно считать высказывание П. Бурдье о том, что «упрощающий дискурс – оружие для манипуляций с этим миром» [Бурдье 1994: 85]. Таким образом, в обоих случаях (по общему количеству кодовых единиц и по количеству семного кода) преимущество текста Ф. М. Достоевского не вызывает сомнений.

Лишь по герменевтическому коду второго уровня наблюдается относительное соответствие его количества по отношению к общему количеству кодов: у Ф. М. Достоевского (749 : 5609) **0,1335**, у Б. Акунина (412 : 3010) **0,1368**. (Отметим еще раз, что по абсолютным показателям у Ф. М. Достоевского преимущество – почти в два раза).

В соответствии с выявленной во второй главе ролью герменевтического кода, как структурообразующего принципа построения «модели - художественного текста», отсутствие разницы в его количестве (имеется в виду относительное количество) полностью согласуется с целями и задачами его применения. Мы можем предположить, что определенная разница по этому виду кода (герменевтическому) присутствует на третьем уровне подтекста и связана со смысловой составляющей, выраженной в уровне экспликации вопросно-ответного принципа (данное предположение требует отдельного исследования и не укладывается в рамки нашей работы, но частично это будет рассмотрено в последующих параграфах).

В результате произведенных вычислений мы, сравнивая полученные данные, можем констатировать, что в тексте Ф. М. Достоевского гораздо больше семного кода. В тексте Б. Акунина наблюдается незначительное преобладание доли акционального и референциального кодов. Таким образом, экстраполируя полученные данные на категории литературных текстов, к которым, по общему мнению принадлежат выбранные для исследования тексты (Ф. М. Достоевский – признанная мировой культурой классика, Б. Акунин – массовый литературный продукт, в некоторых исследованиях причисленный к беллетристике [Черняк 2009]), мы можем предположить, что статусный уровень художественного текста зависит, прежде всего, от наличия и количества семного кода, то есть значений, наиболее близких к определению подтекста как языкового явления.

Предварительный вывод о полученных данных заключается в следующем: не только общее количество лексий и кодов, но и распределение этого количества по определенным видам кодов имеет немаловажное значение в определении уровневого статуса литературы.

3.3.1. Языковые особенности образования имплицитного значения на втором уровне подтекста в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»

Наиболее наглядным примером отличий по количеству и качеству подтекста второго уровня, на наш взгляд, является «письмо матери Раскольникова» (практически полное заимствование из романа Ф. М. Достоевского; текст письма приведен в усеченном варианте в романе Б. Акунина, но оставшийся текст практически полностью идентичен оригиналу, за исключением некоторых стилистических изменений, произведенных для логической связки секвестированных фрагментов).

Кроме общего сокращения текста «Письма» (17613 печатных знаков в романе Ф. М. Достоевского и всего 5452 знака у Б. Акунина), и, безусловно, вследствие этого сокращения общего количества лексий и кодов (лексий: 194 против 58; и кодов 368 против 100), мы наблюдаем тенденцию к сокращению количества подтекстовых единиц в абсолютно идентичных текстовых фрагментах (в тексте Б. Акунина на одинаковое количество печатных знаков подтекста меньше, чем в тексте Ф. М. Достоевского). Это весьма характерное и объяснимое явление, на наш взгляд, связано, прежде всего, с отсутствием в тексте Б. Акунина внутритекстовой пресуппозиции.

Этот вывод подтверждается следующими фактами из сравнения данных текстов. Например, поскольку Б. Акунин выбросил большую часть оригинального текста, оставив только схематичное изображение основной любовной интриги и обоснование предстоящей встречи матери и сестры с сыном и братом, упразднив все остальные смыслы, связанные с душевными переживаниями и психологическими аспектами отношений как между Дуней и Свидригайловым, так и между матерью и Раскольниковым, то из текста исчезли смыслы, которые для оставшейся части подтекста представляли собой внутритекстовую пресуппозицию, на основе которой в оригинальном тексте извлекается большее

количество информации. Эти смыслы не могут быть извлечены в усеченном варианте (разумеется, если адресат не был знаком с оригиналом). Этот прием урезания (секвестирования) текста для упрощенной формы передачи информации очень верно охарактеризован в работе А. Г. Сонина, посвященной производству комиксов, где он упоминает высказывание французского исследователя Ж. Трамсона, который классифицирует два типа адаптации: «текстуальную (или буквальную) и поэтическую (или критическую). Разумеется, наиболее распространенной формой является текстуальная адаптация, суть которой заключается в выделении ключевых сцен с последующим их соединением при помощи связок, не позволяющих потерять нить повествования. Нередко в этом случае и личность персонажа и общая атмосфера повествования приносится в жертву Событию» [Сонин, Сонина 1998: 41]. Аналогичный процесс наблюдается и в текстовой адаптации Б. Акунина, где он, выбросив все значимые для Ф. М. Достоевского смыслы, оставляет адресату лишь определенный ряд Событий, которые способны вызывать в воображении лишь визуально воспроизводимые «действия» персонажей, в ущерб множеству смыслов, которые передают информацию не только о героях художественного текста, но и в символическом изображении страданий и внутренних духовных переживаний передают множество информации об универсуме человека, то есть являются моделью, в которой воплощено множество важных общечеловеческих смыслов.

Сравним два этих фрагмента. Во-первых, на общее количество текста Ф. М. Достоевского 17760 знаков приходится 194 лексии (в среднем 91, 55 знака на одну лексию), а на общее количество текста Б. Акунина – 5512 знаков – приходится 58 лексий (в среднем на 95 знаков одна лексия). Таким образом, происходит не только сокращение общего количества текста, но и сокращение его емкости (91,5 знака на лексию и 95 знаков – соответственно).

Отметим еще раз, что Б. Акунин применяет полное заимствование, но в результате сокращения текстового объема (речь идет исключительно о «письме матери Раскольникова») именно благодаря потере смысла недостающих

текстовых фрагментов наблюдается потеря и значений, определяемых в подтексте.

Следует отметить также, что в данном случае речь идет в основном о языковых способах образования подтекстовых смыслов с помощью интралингвистического контекста и внутритекстовой пресуппозиции, поскольку категории импликации и коннотации в рассматриваемых фрагментах не отличаются друг от друга в силу абсолютной идентичности текстов. Кроме того, категория внешней пресуппозиции в данном случае не является основной при возникновении подтекстовых смыслов, хотя отдельные лексии могут быть рассмотрены и с этой точки зрения, но для нас в данном случае это не существенно, поскольку сравнение количества подтекста производится на основе метода интроспекции, и внешняя пресуппозиция в данном случае так же представляет собой сознание и понимание в рамках одного восприятия, то есть не отличается по уровню фоновых знаний адресата.

Рассмотрим вначале образование повышенной емкости с помощью **интралингвистического контекста.**

Уже в самом начале письма матери наблюдается данное, вполне характерное, явление.

В тексте Ф. М. Достоевского: «*… вот уже два месяца с лишком как я не беседовала с тобой письменно* (Р.) (П1, Л637), *от чего сама страдала и даже иную ночь не спала, думая* (Р., С.) (П1, Л638). *Но, наверно, ты не обвинишь меня в этом невольном моем молчании. Ты знаешь, как я люблю тебя* (Р., С.) (П1, Л639); *ты один у нас, у меня и у Дуни, ты наше всё, вся надежда, упование наше.* (Р., С.) (П1, Л640)».

В тексте Б.Акунина: «*вот уже два месяца с лишком как я не беседовала с тобой письменно* (Р.) (П2, Л829), *от чего сама страдала и даже иную ночь не спала, думая* (Р., С.) (П2, Л830). *Ты знаешь, как я люблю тебя; ты один у нас, у меня и у Дуни, ты наше все, вся надежда, упование наше* (Р., С.) (П2, Л831)».

В вышеприведенных примерах мы имеем возможность пронаблюдать, каким образом в результате исключения интралингвистического контекста (в

частности, фразы *Но, наверно, ты не обвинишь меня в этом невольном моем молчании*) изменяется значение и меняется количество лексий и состав кодов.

То есть при наличии этой фразы в тексте (П1, Л639) извлекаемое значение последующих слов *ты знаешь, как я люблю тебя* является продолжением мысли «почему ты не обвинишь меня» и может быть представлено номинацией «потому что я люблю тебя и оберегаю тебя от волнений», соответственно, изменяется членение текста на лексии (в частности, в случае отсутствия этой фразы, передвигается граница этой и последующей лексий и из трех лексий оригинального текста остается всего две лексии в тексте Б. Акунина). На основе данного изменения, вытекающим из данного обстоятельства следствием является и повышение количества кодовых значений в тексте Ф. М. Достоевского.

Схематично это увеличение емкости можно представить следующим образом. (Знаками «-» (тире), обозначены идентичные фрагменты текста, знаками «+» (плюс) обозначены слова, присутствующие в тексте Ф. М. Достоевского и вырезанные из текста Б. Акуниным, и знаком «*» (звездочка) обозначены слова, которые в результате отсутствия интралингвистического контекста были отнесены по имплицитному значению к следующей лексии).

Таблица №2

Приложение 1			Приложение 2		
№ лексии	Количество слов	коды		Количество слов	Коды
Л637	- - - - - - - - - - -	Р., С.	Л829	- - - - - - - - - - -	Р., С.
Л638	- - - - - - - - - -	Р., С.	Л830	- - - - - - - - - - -	Р., С.
Л639	++++++++++ ******	Р., С.	—	—	—
Л640	- - - - - - - - - - - - - - -	Р., С.	Л831	******----------	Р., С.
ИТОГО			ИТОГО		
Лексий – 4	Кодов – 8		Лексий – 3	Кодов – 6	

Аналогичный случай представляет собой и следующий фрагмент.

В тексте Ф. М. Достоевского «*Он уже надворный советник, Петр Петрович Лужин*» (Р., Г., С.) (П1, Л720), «*и дальний родственник Марфы Петровны, которая многому в этом способствовала»* (Р., Г.) (П1, Л721) – подтекстовый смысл возникает на основе фразы *Он уже надворный советник*, в которой не только информация о статусе в обществе П. П. Лужина определяется как референциальный код (сведения, известные матери Раскольникова и переданные эксплицитно), но и с помощью наречия *уже* появляется значение семного кода, которое можно номинировать как «он достиг немалых успехов в службе, поскольку «уже» стал надворным советником». Герменевтический код в двух лексиях представлен «ответом» на вопрос «кто он?» (в лексии № 715) – «*Петр Петрович Лужин – надворный советник, дальний родственник Марфы Петровны*». Референциальный – определяется по скрытому смыслу «передача сведений известных матери Раскольникова» и, во второй лексии, сообщение о роли и участии Марфы Петровны.

В тексте Б. Акунина этот фрагмент представлен таким образом: «*Это Петр Петрович Лужин, дальний родственник Марфы Петровны, которая многому в этом способствовала*» (Р.) (П2, Л860). Отсутствующие слова «уже надворный советник» в тексте Б. Акунина, во-первых, не позволяют разделить смысл на две части, во-вторых, наиболее воспринимаемым здесь является референциальный код, как простая констатация фактов, известных матери Раскольникова. Не определяется даже значение герменевтического кода, как ответ на вопрос «кто жених?», поскольку вопрос содержался в предыдущей лексии и, не разделенный текстовым пространством, (отметим, что в тексте Ф. М. Достоевского между вопросом и ответом 5 лексий), не является самостоятельным кодом. (Во второй главе мы рассматривали подобные случаи мини-герменевтики как определенный способ выражения акционального и референциального кодов, как форму передачи эксплицитной информации в игровом изображении).

С помощью интралингвистического контекста возникает имплицитное значение и в следующих лексиях.

В тексте Ф. М. Достоевского: «*Но теперь, слава богу, я, кажется, могу тебе еще выслать* (Р., С.) (П1, Л647), *да и вообще мы можем теперь даже похвалиться фортуной, о чем и спешу сообщить тебе*» (Р., С., Г.) (П1, Л648).

В тексте Б. Акунина: «*Но теперь, слава богу, мы можем похвалиться фортуной, о чем и спешу сообщить тебе»* (Р., С.) (П2, Л834).

Отсутствие фразы «*…я, кажется, могу тебе еще выслать*», приводит к смысловой редукции и невозможности разделения данного фрагмента на две лексии. Кроме того, здесь определенным образом задействован и языковой способ образования подтекстового смысла с помощью внутритекстовой пресуппозиции. Содержащиеся в предыдущих лексиях текста Ф. М. Достоевского сведения («*Пятнадцать рублей, которые я послала тебе четыре месяца назад, я занимала, как ты и сам знаешь, в счет этого же пенсиона* (П1, Л643), *у здешнего нашего купца Афанасия Ивановича Вахрушина* (П1, Л644). *Он добрый человек и был еще приятелем твоего отца* (П1, Л645). *Но, дав ему право на получение за меня пенсиона, я должна была ждать, пока выплатится долг, а это только что теперь исполнилось, так что я ничего не могла во всё это время послать тебе*» (П1, Л 646) отсутствуют в романе Б. Акунина. Это приводит к тому, что лексия теряет не только компонент смысла в интралингвистическом контексте, но и внутритекстовую пресуппозицию, которая дает возможность более точного понимания скрытого смысла данных лексий.

В тексте Ф. М. Достоевского перечисление обстоятельств и подробностей финансовых затруднений матери Раскольникова, во-первых, позволяет выделить две лексии: за счет содержащегося в Л643 – 646 (П1) неоднократного повторения информации о долге (*занимала, дав ему право на получение моего пенсиона, Должна была ждать пока выплатится долг*) и информации о трудностях существования матери Раскольникова (*пятнадцать рублей, четыре месяца, в счет пансиона, ничего не могла <…> послать тебе*), мы можем определить имплицитное значение в Л647 (П1) («*Но теперь, слава богу, я, кажется, могу тебе еще выслать*») и в Л648 (П1) («*да и вообще мы можем теперь даже похвалиться фортуной, о чем и спешу сообщить тебе*»). Во-вторых, в Л648 (П1)

появляется дополнительное значение герменевтического кода: «какая-же такая фортуна возможна в подобных обстоятельствах?», и возможно даже надстраиваемое значение семного кода (3-й уровень подтекста) «фортуна в подобных обстоятельствах напоминает кусок сыра в мышеловке и превращается в свой антипод – горя и страдания». Таким образом, при наличии пресуппозиции (Л643 – 646), в тексте Ф. М. Достоевского мы выделяем две лексии и пять кодов: Л647 – Р., С.; Л648 – Р., С., Г.

В отличие от текста Ф. М. Достоевского, в тексте Б. Акунина, при отсутствии внутритекстовой пресуппозиции, не представляется возможным разделение смысловой составляющей данной лексии на две части. Кроме того, исчезают значения не только третьего уровня подтекста, но и герменевтического кода второго уровня, поскольку в данном контексте *фортуна* воспринимается просто как неожиданное везение (как, например, выигрыш в лотерею). В результате мы определяем одну лексию (Л834) и всего два кода (Р., С.).

Обратимся теперь к примерам, которые иллюстрируют увеличение емкости текста на основе применения такого языкового способа, как **внутритекстовая пресуппозиция.**

На основе внутритекстовой пресуппозиции возникает дополнительный имплицитный смысл в следующих лексиях:

«*Я уже упомянула, что Петр Петрович отправляется теперь в Петербург. У него там большие дела, и он хочет открыть в Петербурге публичную адвокатскую контору*» (Р., С.) (П1, Л764).

В тексте Ф. М. Достоевского в данной лексии извлекается два кодовых значения. Референциальный – код «уже известного» матери Раскольникова (о том, что Петр Петрович отправляется в Петербург и хочет открыть там адвокатскую контору). Но здесь присутствует еще и семный код. В результате внутритекстовой пресуппозиции (П1, Л728–737) эпитет *большие* (*дела*) приобретает оттенок двусмысленности, поскольку из предыдущего текста становится понятным тщеславный и лицемерный характер героя (*объявил, что он*

человек положительный, враг всех предрассудков, ***но*** (выделено мной – А. Е.) *во многом разделяет <…> убеждения новейших поколений наших*). Использованный Ф. М. Достоевским союз *но* изменяет смысл вплоть до противоположного и имплицитно передает информацию о лицемерии, то есть о стремлении внешне соответствовать новым взглядам. При этом адресат, обладающий достаточными фоновыми знаниями (внешней пресуппозицией), понимает, что в глубине души (и именно союз *но* является «оговоркой по Фрейду») взгляды Лужина соответствуют предрассудкам.

Данный код (семный) отсутствует в тексте Б. Акунина именно в силу отсутствия внутритекстовой пресуппозиции: «*Я уже упомянула, что Петр Петрович отправляется теперь в Петербург. У него там большие дела, и он хочет открыть в Петербурге публичную адвокатскую контору»* (Р.) (П2, Л872). Не зная о тщеславии и лицемерии Лужина, читатель не может извлечь смысл, присутствующий в тексте Ф. М. Достоевского. Таким образом, эпитет *большие* воспринимается только в своем эксплицитном значении (например, как в значении антонимической пары: просто «большие», а не маленькие) и в лексии отсутствует семный код. Извлекается только референциальный – сведения, известные матери Раскольникова.

Аналогично изменяется имплицитный смысл и в следующих фрагментах.

В тексте Ф. М. Достоевского с пресуппозицией в Л671 – 677 (повествующих о страданиях и характере Дуни), в лексии «*В то же утро, нисколько не мешкая, прямо от нас отправилась по всем домам в городе и везде, в самых лестных для Дунечки выражениях, проливая слезы, восстановила ее невинность и благородство ее чувств и поведения*» (А., С.) (П1, Л706) – извлекается акциональный (Марфа Петровна поехала по домам) и семный (извлекаемое значение: «после всех Дуниных страданий наконец-то восстанавливалась справедливость»). А в тексте Б. Акунина «*В то же утро, нисколько не мешкая, прямо от нас, отправилась по всем домам в городе и везде, в самых лестных для Дунечки выражениях, проливая слезы, восстановила ее невинность и благородство ее чувств и поведения*» (А., Р.) (П2, Л857), при сохранении

акционального кода (*поехала по домам, проливала слезы*) вместо семного появляется референциальный (извлекаемое значение «в лестных выражениях восстановили ее невинность и благородство») можно охарактеризовать если не как положительно оцениваемое, то как нейтральное и не слишком экспрессивное. Отсутствие экспрессии объясняется отсутствием знания о страданиях Дуни, то есть отсутствием внутритекстовой пресуппозиции.

Примерно так же выглядит имплицитный смысл и в Л846 (П2) и, соответственно, Л678 (П1), в которых текст абсолютно идентичен: «*Развязка же наступила неожиданная. Марфа Петровна нечаянно подслушала своего мужа, умолявшего Дунечку в саду, и, поняв все превратно, во всем ее же и обвинила, думая, что она-то всему и причиной*», но, благодаря вышеуказанной внутритекстовой пресуппозиции (П1, Л671 – 677), в тексте Ф. М. Достоевского, кроме референциального (сообщение сведений известных матери) и герменевтического (частичный ответ на вопросы появившиеся в Л648 (*мы можем теперь похвалиться фортуной* – какой фортуной?) и Л651 (*Кончились ее истязания* – какие истязания? И каким образом кончились?), извлекается дополнительный семный код (извлекаемое значение «несправедливость и нелепость подобных подозрений»), а в тексте Б. Акунина данный код отсутствует (извлекаемое значение – частичный ответ на вопросы и констатация фактов из Дуниной судьбы), благодаря отсутствию эмоционально-экспрессивного компонента, переданного в тексте Ф. М. Достоевского внутритекстовой пресуппозицией.

Аналогичное несоответствие кодировок наблюдается и в лексиях П1, Л700 – 702 и, соответственно, П2, Л856.

«*Марфа Петровна была совершенно поражена и* (Р., С.) (П1, Л700) «*вновь убита»* (П1, Л701) (С.), *как сама она нам признавалась*» (Р.) (П1, Л702) – в тексте Ф. М. Достоевского.

«*Марфа Петровна была совершенно поражена и «вновь убита», как она сама нам признавалась*» (Р., С.) (П2, Л855) – в тексте Б. Акунина.

Три лексии (и четыре кода) у Ф. М. Достоевского –против одной лексии (и двух кодов) у Б. Акунина. Языковая разница выявляется на основе отсутствия все той же внутритекстовой пресуппозиции (П1, Л671 – 677).

Эта же пресуппозиция определяет разницу в количестве подтекстовых смыслов в Л679 (П1) и в Л847 (П2).

«*Произошла у них тут же в саду ужасная сцена: Марфа Петровна даже ударила Дуню, не хотела ничего слушать, а сама целый час кричала и, наконец, приказала тотчас же отвезти Дуню ко мне в город*» (А., Г., С.) (П1, Л679) – семный код может быть номинирован как «несправедливость подозрений и обвинений Марфы Петровны».

«*Произошла у них тут же в саду ужасная сцена: Марфа Петровна даже ударила Дуню, не хотела ничего слушать, а сама целый час кричала и, наконец, приказала тотчас же отвезти Дуню ко мне в город*» (Р., Г.) (П2, Л847). Отсутствие семного кода является следствием отсутствия внутритекстовой пресуппозиции, и подтекст в извлекаемой номинации представлен просто как перечисление произошедших и известных матери Раскольникова событий.

Еще один пример, подтверждающий влияние внутритекстовой пресуппозиции на наличие имплицитного смысла, содержится в следующих лексиях:

«*Узнай, милый Родя, что к Дуне посватался жених*» (Г., Р.) (П1, Л715) «*и что она успела уже дать свое согласие, о чем и спешу уведомить тебя поскорее*» (Г., Р., С.) (П1, Л716).

«*Узнай, милый Родя, что к Дуне посватался жених и что она успела уже дать свое согласие, о чем и спешу уведомить тебя поскорее*» (Г., Р.) (П2, Л859).

В тексте Б. Акунина в интралингвистическом (внутритекстовом) контексте выделяется одна лексия и в ней лишь два кода: герменевтический – что за жених, и референциальный – сообщение о сватовстве и согласии Дуни.

В тексте Ф. М. Достоевского, благодаря предыдущей внутритекстовой пресуппозиции, становится возможным определить и номинировать следующие

значения. Во-первых, это значение двух отдельных смыслов. Л715 (П1) «*Узнай милый Родя, что к Дуне посватался жених*» вызывает в восприятии не только факт сватовства, о котором сообщается (референциальный код), но и вопрос о том, кто таков этот неожиданный жених (герменевтический код). Кроме того, в тексте Б. Акунина отсутствуют Л660 – 666, Л671 – 677, Л687 – 693, Л695 – 699, Л707 – 713 (П1) из оригинального текста Ф. М. Достоевского, содержащие сведения о событиях связанных с Дуниной судьбой и ее моральными и материальными страданиями, то есть отсутствует внутритекстовая пресуппозиция, благодаря которой становится возможным разделение значения данного текстового пространства на две лексии. При этом, вторая лексия «*..и что она успела уже дать свое согласие, о чем и спешу уведомить тебя поскорее*». (Г., Р., С.) (П1, Л716) приобретает значение еще одного референциального кода (Дуня дала согласие), еще одного герменевтического кода (почему Дуня так быстро согласилась на это предложение?) и дополнительное значение семного кода, обусловленное внешней пресуппозицией адресата. Номинация в данном случае может быть представлена в виде рассуждения «такое быстрое согласие может означать либо огромную, внезапно вспыхнувшую страсть, либо определенную степень принуждения (обстоятельствами или людьми, окружающими Дуню)», причем второе значение на фоне внутритекстовой пресуппозиции представляется более вероятным. Поскольку данное значение появляется уже после извлеченного значения второго уровня подтекста («почему Дуня согласилась?»), то в данном случае мы наблюдаем пример надстраивания подтекста в третьей степени, то есть сложность извлечения данного значения возрастает и его с полным основанием можно отнести к третьему уровню подтекста.

В сравнении подтекста лексий № 757 (П1) и № 870 (П2): «*Например, при втором визите, уже получив согласие, в разговоре он выразился, что уж и прежде, не зная Дуни, положил взять девушку честную, но без приданого, и непременно такую, которая уже испытала бедственное положение; потому, как объяснил он, что муж ничем не должен быть обязан своей жене, а гораздо*

лучше, если жена считает мужа за своего благодетеля» отмечается следующая разница по кодам: П1, Л757 – А., Р., С.; П2, Л870 – Р., А.

В данном случае отсутствие семного кода так же объясняется отсутствием внутритекстовой пресуппозиции, когда адресату неизвестно ни о страданиях Дуни, ни о бедственном материальном положении семьи, ни о подлости Лужина. Семный код в тексте Ф. М. Достоевского в этой лексии может быть номинирован как «извращенное и целенаправленное унижение Дуни ее будущим женихом», а исходя из внешней пресуппозиции можно дополнить номинацию значением «редкая сволочь этот Лужин» (третий уровень подтекста).

Аналогичным примером является фрагмент текста «*Перед тем, как решиться, Дунечка не спала всю ночь и, полагая, что я уже сплю, встала с постели и всю ночь ходила взад и вперед по комнате; наконец стала на колени и долго и горячо молилась перед образом* (Р., А., С.) (П1, Л762), *а наутро объявила мне, что она решилась* (Р., А.) (П1, Л763)». В данной лексии в тексте Ф. М. Достоевского, благодаря внутритекстовой пресуппозиции о страданиях Дуни и о подлом характере Лужина, возникает дополнительная лексия. Номинация семного кода в лексии № 762 может быть представлена как «сильное душевное переживание, страдание Дуни», а в тексте Б. Акунина «*Перед тем, как решиться, Дунечка не спала всю ночь и, полагая, что я уже сплю, встала с постели и всю ночь ходила взад и вперед по комнате; наконец стала на колени и долго и горячо молилась пред образом, а наутро объявила мне, что она решилась»* (Р., С., А.) (П2, Л871) семный код может быть номинирован как «какое-то волнение (может быть и радостное) происходило в душе Дуни».

Таким образом, даже в этом примере абсолютного заимствования из романа Ф. М. Достоевского, мы можем отметить более емкий характер оригинального текста и, соответственно, наличие большего количество информации, возможной для извлечения из текста Ф. М. Достоевского.

3.4. Разница текстов Ф. М. Достоевского и Б. Акунина, выявленная на третьем уровне подтекста

Наибольшая разница в имплицитных значениях присутствует, по нашим данным, на третьем уровне подтекста.

Первым подтверждением этого факта является сравнение по количеству лексий с повышенным уровнем кодирования. (Напомним, что в тексте Ф. М. Достоевского количество лексий с двойным кодом 1525, с тройным кодом – 498, а в тексте Б. Акунина лексий с двойным кодом – 670, с тройным – 43. И полный набор кодовых значений, соединенных в одной лексии, в тексте Ф. М. Достоевского – 54, в тексте Б. Акунина – 2).

Однако, не только количество лексий с повышенным содержанием подтекстовых смыслов отличает роман Ф. М. Достоевского от романа Б. Акунина. Заметным образом в лексиях с двойным кодированием в тексте Б. Акунина наблюдается преобладание сочетаний акционального и семного кода, то есть кода действия с кодом дополнительной семантики, а в тексте Ф. М. Достоевского двойное кодирование чаще всего представлено сочетанием семного и референциального кодов, то есть репрезентацией чего-то уже известного с дополнительным семантическим значением.

Например.

В тексте Б. Акунина: «– *Вы вот что-с, – тонким пронзительным голосом сказал надворный советник, крепко взяв Заметова за рукав и ведя к столу, где стоял графин с водой. — Вы перво-наперво выпейте воды-с… Вот так-с. А теперь сядьте в кресло* (А., С.) (П2, Л39) *и по порядку-с, по порядку-с. Кого убили, где, кто?* (А., С.) (П2, Л40). *Выпив воды и усевшись, Александр Григорьевич немного успокоился, и оказалось, что он умеет говорить и связно, и толково»* (А., С.) (П2, Л41), – сочетание акционального и семного кода описывает ситуацию, когда герои совершают определенные действия, в том числе речевое действие в Л40 как проговаривание фразы с определенным дополнительным смыслом, выраженным акциональным кодом, к которому присоединяется семный

код в качестве дополнительного. Так в Л39 номинацию в эксплицитном виде можно выразить примерно следующим образом: «Порфирий Петрович пытается успокоить Заметова словами «*Вы вот что-с… Вы перво-наперво выпейте воды-с… Вот так-с. А теперь сядьте в кресло*» (акциональный код). При этом сам герой очень волнуется (*тонким пронзительным голосом*), не всегда находит нужные слова (многоточия) и старается получить максимум сведений от письмоводителя, используя известный в психологии прием управления поведением человека с помощью прямого руководства его действиями (*крепко взяв за рукав и ведя к столу*)» (семный код). В Л40 номинация может быть примерно следующая: «Порфирий Петрович приказывает Заметову рассказать про все события (акциональный код) и регулирует ход его рассуждений, определяя порядок важных деталей, необходимых для расследования («Кого убили, где, кто?»)» (семный код). В Л41 – «Заметов садится в кресло, выпивает воду, немного успокаивается (акциональный код), и оказывается что он вовсе не такой уж неврастеник и идиот (*оказалось, что он умеет говорить связно и толково*), как, наверное, вначале показалось Порфирию Петровичу (?), или читателю (!?)» (семный код).

В тексте Ф. М. Достоевского: «*Бывало, лежи, как скот, только брань! А ныне: на цыпочках ходят, детей унимают: "Семен Захарыч на службе устал, отдыхает, тш!" Кофеем меня перед службой поят, сливки кипятят!* (Р., С.) (П1, Л389) *Сливок настоящих доставать начали, слышите!* (Р., С.) (П1, Л390) *И откуда они сколотились мне на обмундировку приличную, одиннадцать рублей пятьдесят копеек, не понимаю? Сапоги, манишки коленкоровые – великолепнейшие, вицмундир, всё за одиннадцать с полтиной состряпали в превосходнейшем виде-с* (Р., С.) (П1, Л391). *Пришел я в первый день поутру со службы, смотрю: Катерина Ивановна два блюда сготовила, суп и солонину под хреном, о чем и понятия до сих пор не имелось* (А., Р., С.) (П1, Л392). *Платьев-то нет у ней никаких... то есть никаких-с* (Р., С.) (П1, Л393), *а тут точно в гости собралась, приоделась* (Р., С.) (П1, Л394), *и не то чтобы что-нибудь, а так, из ничего всё сделать сумеют: причешутся, воротничок там какой-нибудь*

чистенький, нарукавнички, ан совсем другая особа выходит, и помолодела, и похорошела (Р., С.) (П1, Л395). *Сонечка, голубка моя* (Р., С.) (П1, Л396), *только деньгами способствовала, а самой, говорит, мне теперь, до времени, у вас часто бывать неприлично, так разве, в сумерки, чтобы никто не видал*» (Р., С.) (П1, Л397) – из девяти лексий только в одной добавляется акциональный код (*пришел я в первый день поутру со службы*), все остальные лексии содержат лишь референциальный и семный коды. Референциальный – как сведения и события известные герою и передаваемые собеседникам (прежде всего адресатам-читателям, но в форме рассказа случайному человеку (Раскольникову).

Семный код в этих лексиях можно номинировать примерно следующими дефинициями: в Л389 «семья заботится о кормильце, стараются сделать для него и его комфорта все возможное», в Л390 «и даже невозможное («*Сливок настоящих доставать начали, слышите!*»)», в Л391 «Катерина Ивановна где-то достала денег, скорее всего в долг, или взяла у Сони, и потратили все на одежду мужа, стараясь чтобы к службе он выглядел достойно», в Л392 «для того, чтобы муж вел себя достойно, Катерина Ивановна приготовила изысканные блюда, чего в прежние времена, когда он пил и не работал, никогда не делала», в Л393 «у самой Катерины Ивановны нет никакой одежды, то есть она настолько бедна, что даже пьяница муж замечает это и в замешательстве констатирует (семный код в данном случае передан многоточием «*Платьев-то нет у ней никаких...*»), в Л394 « Катерина Ивановна рада и счастлива тем, что муж образумился («*а тут точно в гости собралась, приоделась*»)», в Л395 «Катерина Ивановна очень изобретательна и аристократична» («*а так, из ничего всё сделать сумеют: причешутся, воротничок там какой-нибудь чистенький, нарукавнички, ... и помолодела, и похорошела*»)», в Л396 «Мармеладов очень любит свою дочь («*Сонечка, голубка моя*»)», в Л397 «Соня дает деньги семье, но по положению своему в обществе ее появление в семье компрометирует Мармеладова и Катерину Ивановну, свидания с дочерью возможны только в темное время суток».

В каждой из вышеприведенных лексий в результате соединения семного и референциального кодов возникает определенный синтез смысла, который в

филологии принято называть символизацией, то есть превращением единичного в типичное.

В самом начале нашей работы мы говорили о том, что, в классификации Р. Барта выделено пять видов кодирования, пятый вид – символический. Поскольку символический код в рамках языкознания состоит из синтеза двух кодов (референциального как уже известного значения и семного как нового значения), то в нашей работе символический код в парадигму простейших кодовых значений не укладывается. В качестве составного кода с дополнительным семным значением (тем значением, которое у Р. Барта было классифицировано как символическое), мы рассматриваем его как повышенный уровень кодирования, и, соответственно, относим его к третьему уровню подтекста по сложности своего извлечения.

Наличие в тексте Ф. М. Достоевского множества подобных сочетаний, говорит нам о том, что в данном случае задача литературного текста – символизация всеобщего закона в единичном частном примере – полностью выполняется.

Вернемся к вышеприведенным примерам.

В Л389–390 «семья заботится о кормильце, старается сделать для него и его комфорта все возможное (и даже невозможное в Л390)» – символизирована забота любящей семьи о своем кормильце: так происходит в любой семье, которая любит своего отца, то есть здесь единичное «любовь Катерины Ивановны и детей» – является символом всеобщего «все любящие семьи заботятся об отце и муже». В Л391 «Катерина Ивановна где-то достала денег, скорее всего в долг, или взяла у Сони, и потратили все на одежду мужа, стараясь, чтобы к службе он выглядел достойно» – символизировано стремление любящей жены создать образ процветающей семьи, готовность на жертвы ради соответствия приличиям, принятым в обществе правилам: одежда должна быть достойной. В Л392 символизирована забота не только о внешнем виде главы семьи, но и стремление порадовать и побаловать его за труды его праведные (вкусными блюдами). В Л393 символизировано значение «если муж пьет, то у жены нет даже платьев». В

Л394 символизирована надежда на лучшее и стремление поддержать мужа в его стремлении возвратиться к работе. В Л395 символизировано стремление сделать все возможное, чтобы помочь мужу, даже из ничего сделать «совсем другую особу» на радость мужу и зависть окружающим. В Л396 символизирована отцовская любовь, когда любят дочку не за то, что она стала проституткой, пожертвовала собой и своей репутацией для семьи, и для отца, а безотносительно ко всему – просто потому, что она – дочь. В Л397 символизировано положение проституток в обществе – компрометирует семью, но все равно очень любит, помогает деньгами и приходит на встречи, пусть и только вечерами.

Таким образом, исходя из вышеперечисленных примеров мы можем сделать вывод – символический код (по Р. Барту) является в художественном тексте соединением двух более простых кодов – семного и референциального, и, на основе, этого представляет собой повышенный уровень кодирования, где значение символа надстраивается над более простыми для извлечения значениями референциального и семного кодов. В соответствии с приведенной в первой главе парадигмой появления имплицитного смысла в художественном тексте, данное значение определяется как «значение в степени» (e^3).

В результате анализа выявлено, что в тексте Ф. М. Достоевского подобных значений гораздо больше, чем в тексте Б. Акунина.

Соответственно, текст Ф. М. Достоевского обладает повышенной трудностью для извлечения подобных закодированных в подтексте значений и, вследствие этого, обладает и б*о*льшим количеством подтекстовых смыслов, извлечение которых, как уже неоднократно упоминалось, зависит лишь от уровня образованности адресата (внешней пресуппозиции как фоновых знаний адресата). Например, в Л1259 (П1) (« – *Папочка! За что они... бедную лошадку... убили! – всхлипывает он*») в десяти словах и пяти знаках препинания воплощено множество смыслов и соединено четыре вида кодирования (полная кодировка). Во-первых, это информация, которая известна автору: «лошадь – убили», «мальчик всхлипывает», – эти значения восстанавливаются из предыдущего контекста – это референциальный код. Во-вторых, глагол «всхлипывает»

вызывает в восприятии образ не просто плачущего мальчика, но в соединении с внутритекстовой пресуппозицией, в которой была изображена вся сцена избиения и убийства лошади, эти «всхлипывания» представляются как отчаяние и шоковое состояние маленького Раскольникова (поскольку глагол всхлипывать в разных контекстах может иметь разное семантическое наполнение, так, например, можно «всхлипывать от счастья», можно «всхлипывать притворно» и т. п.), то есть это семный код, код дополнительного семантического значения. В-третьих, сама форма диалогического представления информации предопределяет в восприятии образ проговаривания, то есть некоторого речевого действия (именно как представление о том, что мальчик все это «говорит», проговаривает), то есть это акциональный код. В-четвертых, еще одно сверхзначение данной лексии можно определить как возникающий в сознании вопрос (герменевтический код – код загадки), который, с полным на то основанием, можно отнести к вопросам общей герменевтики: «зачем убивают неповинных?!», в данном случае воплощенный в конкретный образ убитой лошади и горюющего от несправедливости мальчика, то есть именно этот вопрос, который текст задает, но на который нет ответа в данном тексте, и является одним из тех признаков, по которым определяется третий уровень подтекста. Отметим, также, что это извлеченное значение занимает гораздо больший текстовый объем, чем те десять слов, которые использовал Ф. М. Достоевский. В данной лексии мы можем наблюдать характерный для любого художественного текста процесс увеличения емкости, свойственный вершинным художественным текстам в большей мере, чем массовому литературному продукту, кроме того мы наблюдаем повышенный уровень запаковывания смысла – третий уровень подтекста – свойственный по большей части только вершинным текстам художественной литературы.

Таким образом, в более насыщенных подтекстом литературных произведениях герменевтический код появляется в результате надстраивания смысла в определенной степени сложности и появляется после извлечения подтекста второго уровня, когда, на основе извлеченной информации возникает вопрос, чаще всего связанный с мировоззренческими и философскими

проблемами (и именно в силу этой проблематики, на этот вопрос текст ответа не дает).

На основании вышеизложенного, мы можем сделать предварительный вывод о том, что еще одним немаловажным аспектом проблемы третьего уровня подтекста в анализируемых текстах является герменевтический код.

Как было выявлено ранее, герменевтический код является структурообразующим кодом для всех художественных текстов. Основной характеристикой герменевтического кода является способность его в начале текста задавать некий вопрос, затем с помощью ретардаций оттягивать появление ответа вплоть до самого конца текста, и в конце предоставлять адресату разгадку главного вопроса.

В текстах массовой литературы этот принцип соблюдается неукоснительно. (Вплоть до того, что некоторые авторы сознательно не информируют читателей о некоторых обстоятельствах описываемых событий. Например, в детективах Агаты Кристи главное обстоятельство, которое позволило бы отгадать кто же преступник, не упоминается вплоть до самой развязки, где данное обстоятельство «вдруг» обнаруживается – не честно по отношению к адресату, но наверняка сохраняет вопрос и стимулирует прочтение текста до конца).

В отличие от герменевтики массовой литературы, в литературе классической (даже в текстах с детективной фабулой, таких как романы Ф. М. Достоевского) нет жесткой привязки к вопросу «Кто и зачем совершил преступление?». В вершинных художественных текстах герменевтика связана, прежде всего, с вопросами общефилософского мировоззрения и зачастую не дает ответов в тексте, но стимулирует адресата на поиски ответов в других источниках и в самой жизни.

Из того, что роман Б. Акунина является «имитацией» первоначальной рукописи «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, неизбежно следует, что в романе Б. Акунина мы обнаруживаем своеобразный «интертекст» романа Ф. М. Достоевского. В этом отношении очень верно охарактеризовала подобное явление Н. А. Кузьмина «…интертекстуальность и интермедиальность есть

открытый массовой литературой способ пополнения собственной энергии произведения. Не случайно массовая литература обнаруживает склонность к созданию дайджестов классических текстов, римейков, адаптированных пересказов, текстов-продолжений, комиксов по мотивам….» [Кузьмина 2009: 16].

В этой же работе содержится очень верное замечание, которое мы с полным основанием можем отнести к воплощению герменевтического кода в разноуровневых художественных текстах: «Свойственный «высокой» литературе эффект «обманутого ожидания» массовая литература заменяет эффектом «сбывшегося ожидания», радость познания нового – удовольствием узнавания пережитого» [Там же].

Приведем еще одну цитату из статьи Н. А. Кузьминой (которая как нельзя лучше иллюстрирует соотношение подтекстовых смыслов в массовой и вершинной литературах), где она отмечает, что в массовой литературе «происходит редукция имплицитной энергии прототекста – «образца» и считывание исключительно эксплицитной ее части. Интертекстуальность ***классического*** произведения создает его *глубину* за счет возрастания имплицитной энергии и умножения возможностей интерпретации, интертекстуальность ***продукта*** массовой литературы **обеспечивает увеличение ее общей энергии за счет перевода имплицитной составляющей энергии прототекста в эксплицитную** (выделено мной – А. Е.)» [Там же: 17].

Примером подобного «перевода» имплицитной энергии в эксплицитную могут служить извлеченные значения следующих лексий.

В тексте Б. Акунина в Л52 (П2) («*Ох, беда, беда. Не успел толком в должность заступить, еще не от всех доброжелателей поздравления принял, а уже умышленное убийство. Не опростоволоситься бы*») содержится элемент герменевтического кода – ответ на вопросы, которые появились в Л1 (П2) («*Может, и к лучшему*» – что к лучшему?) и Л22 (П2) («*Вот ведь странно. Ничего отталкивающего и тем более пугающего во внешности Заметова не было, а между тем едва взглянув на его лицо, Порфирий Петрович ощутил очень неприятный спазм в сердце, стиснувшемся от скверного предчувствия*» – что за

скверное предчувствие?). Ответом на эти вопросы и является лексия Л52 (П2), извлекаемое значение которой можно номинировать следующим образом: «Порфирий волнуется за свою профессиональную репутацию (*не опростоволосится бы*)». Этот имплицитный смысл передан автором в очень доступной форме – прямой репликой внутреннего монолога героя. Развернутый ответ на этот герменевтический код дан Б. Акуниным в следующей лексии «*Мысль была вроде тревожная, а в то же время и не вовсе неприятная. Надворный советник ощутил знакомое азартное щекотание в носу, потому что по складу характера любил разгадывать мудреные задачки и более всего преисполнялся жизни, когда расследовал какое-нибудь заковыристое дело*» (П2, Л53).

В отличие от этого, в тексте Ф. М. Достоевского лексия «*Беда! беда!*» (П1, Л1952) не является элементом структурообразующего герменевтического кода. В интралингвистическом контексте, который описывает сцену после убийства старухи («*Не скользнуть ли разве в подворотню какую-нибудь и переждать где-нибудь на незнакомой лестнице?* (А., Г.) (П1, Л1949) *Нет, беда!* (А., Г., С.) (П1, Л1950) *А не забросить ли куда топор? Не взять ли извозчика?* (А., Г.) (П1, Л1951)») эта лексия («*Беда! беда!*» (П1, Л1952) обладает только семным кодом (номинация «смятение героя, его ужас и отчаяние»), герменевтический код в остальных лексиях этого контекста является формулировкой вопросов «что делать?», «как скрыться?». В отличие от этих значений, в Л1952 (П1) («*Беда! беда!*" (П1) (С., Г.) герменевтический код возможен только в виде надстраивания над уже извлеченным семным кодом, и номинация его может быть примерно следующая: «Зачем я убил, почему люди убивают, это ведь так ужасно!». Безусловно, на подобные ответы не только текст Ф. М. Достоевского, но и многие другие тексты не могут дать ответа. Это вопрос над которым человечество задумывается на протяжении всей своей истории, но раз и навсегда определенного ответа на который не существует. То есть это третий уровень подтекста – герменевтический код, не имеющий в своей структуре ответа и относящийся к вопросам общей философской герменевтики.

В отношении двух таких разных по значению, но одинаковых по эксплицитному выражению текстовых фрагментов, становится вполне уместным цитирование высказывания А. П. Потемкина, «Давно и верно замечено, что история реализуется своеобразным двойным стандартом. Вначале подлинными и, как правило, остродраматическими событиями, затем в виде пародии на исторические подвиги представителей предыдущих героических поколений» (цит. по [Окусов, Рыбалка 2011: 4]).

Именно данный процесс, следуя логике упрощения смысла, присущего массовой литературе, мы наблюдаем в сравнительном анализе текстов.

Перевод имплицитной энергии прототекста в эксплицитную, считывание только эксплицитной ее части (особенно это становится заметно на примере секвестирования письма матери Раскольникова), отсутствие сложных кодировок в подтексте, отсутствие герменевтического кода высшего порядка (не имеющего ответов, но побуждающего к их поиску), являются фактами, подтверждающими высказывания о массовой литературе: «массовая литература, по Ю. М. Лотману, может определяться только по отношению к «высокой» – ее функция адаптационная (эпигонская)» [Савкина 2009: 211]. Следует добавить, что в данном случае в «имитации» Б. Акунина присутствует не только эпигонская функция массовой литературы, но и, по определению В. Хализева, откровенно паразитирующая [Хализев 2004: 36].

ВЫВОДЫ

В отношении насыщенности подтекстовыми смыслами текст романа Б. Акунина «ФМ» заметно уступает тексту романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и не может полностью передать всю ту информацию о мире человека, которая содержится в тексте Ф. М. Достоевского, а представляет собой всего лишь некоторую схему основных событий, представленных в первичной имитации (в тексте Ф. М. Достоевского). На основании того, что в обоих текстах присутствует и общий сюжет, и общие персонажи, но количество информации, содержащееся в подтексте у Б. Акунина по всем характеристикам,

меньше чем у Ф. М. Достоевского, мы вправе говорить о снижении информационной емкости и, следовательно, о том, что данный вариант текста обладает усеченным вариантом содержания и на этом основании может быть рассмотрен как схема классического текста Ф. М. Достоевского. В данном случае можно с полным основанием утверждать, что, в соответствии с определением Н. Зоркой «Назначение этой литературы (массовой – А.Е.) – игровая репрезентация содержательного многообразия материала (человеческих проблем, конфликтов, напряжений), а не техническая выразительность, новационное своеобразие используемых приемов» [Зоркая 1996: 94], назначение текста Б. Акунина не преследует цели передачи информации, поскольку уступает в содержательности (в передаче новой информации адресату) тексту Ф. М. Достоевского.

Факты отсутствия в массовом тексте (Б. Акунина) не только вопросов, не получающих ответов (неразгаданных вопросов «общей герменевтики»), и повышенной степени кодирования (которая в избытке присутствует в тексте Ф. М. Достоевского), но и факт наличия меньшего количества единиц подтекста второго уровня (лексий и кодов), является подтверждением того, что статус художественных текстов по уровню насыщенности подтекстовыми смыслами может быть различным, и в массовой литературе является более низким по сравнению с текстами вершинной (в том числе классической) литературы.

С другой стороны, модель, как средство познания, отличается от других его видов именно единством своей сущности и структуры, которые невозможно разделить. То есть нельзя взять из соображений экономии отдельные детали модели или вычленить главную идею (как, например, оставить только болты и гайки, скрепляющие конструкцию, или только горизонтальные пролеты Эйфелевой башни – вся модель при этом рассыплется), так как неизбежно теряется вся суть процесса моделирования. Этот факт очень верно подмечен Ю. М. Лотманом: «Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею» [Лотман 1998: 24]. Об этом же говорит и А. И. Горшков: «Изменение содержания невозможно без изменения его языкового воплощения. И наоборот –

любое изменение в плане выражения неизбежно ведет к изменению в плане содержания <…> автор использует языковой материал, выражающий его отношение к теме (оценку)» [Горшков 2000: 85].

В результате анализа и сравнения выбранных для исследования текстов становится вполне очевидно, что великий роман Ф. М. Достоевского – модель универсума, а роман Б. Акунина – модель модели, или, условно, его «схема». В то же время, как утверждает В. М. Розина: «Понять где мы имеем дело со схемой, а где с моделью не так-то просто, ведь часто они выполнены в одном материале» [Розин 2011: 64], поэтому мы не смогли бы, опираясь лишь на интуитивное ощущение количества смысла как способа разграничения разноуровневых текстов, определить истинное соотношение этих текстов. Именно полученные результаты соотношения как количества, так и качества подтекста в математическом выражении (иррациональном, но существующем в восприятии каждого отдельного адресата как точные сведения, извлеченные из текста при внимательном и медленном прочтении) дают нам возможность провести сравнение разных по уровню насыщенности смыслами текстов и определить, в чем же заключается эта разница и каким образом это становится возможным.

Рассматривая художественные тексты с этой точки зрения, следуя динамике упрощения по отношению к оригиналу (универсуму), можно отметить, что художественный текст – наиболее полная и всеобъемлющая версия. Массовая литература, следуя своей имплицитной логике упрощения мировоззрения для передачи в массовое (усредненное – и, следовательно, упрощенное) сознание, следует по пути схематизации, т. е. потери некоторых значимых категорий в создании полного (безусловно, в той мере, в какой это возможно средствами текста) изображения оригинала, т. е. в данном случае – универсума человека.

Данный процесс, на наш взгляд, некоторым образом связан с общей тенденцией развития и трансформации человеческой культуры в целом. Именно об этом говорил в прошлом веке Ю. М. Лотман: «…культура постоянно исключает из себя определенные тексты. История уничтожения текстов, очищения от них резервов коллективной памяти идет параллельно с созданием

новых текстов. Каждое новое направление в искусстве отменяет авторитетность текстов, на которые ориентировались предшествующие эпохи, переводя их в категорию не-текстов, текстов иного уровня или физически их уничтожая» [Лотман 1992: 331]. Сколь бы ни была прискорбна данная тенденции в отношении классических текстов, нельзя не признать, что количество циркулирующей информации в человеческом обществе неуклонно увеличивается и именно по этой причине все более востребованными становятся более скоростные каналы получения информации – телевидение и интернет. Это обстоятельство позволяет многим авторам художественных текстов использовать данную тенденция как средство манипуляции адресатом и, стимулируя потребительский спрос, предоставлять информацию, не соответствующую не только целям повышения уровня познания и обогащению адресата в информационном плане, но и не соответствующую действительности в принципе.

Используя свойство игры как деятельности, включающей в себя вместе с получением информации в невербализованной форме еще и компонент удовольствия (это мы еще раз можем подтвердить, опираясь на определение Д. Н. Кавтарадзе: «игры отвечают важнейшей биологической потребности организма в получении постоянной информации из внешней среды и компенсируют событийную (средовую) монотонность повседневной жизни, изолированность от полноценной природной и социальной среды» [Кавтарадзе 2009: 176]), некоторые авторы массовых текстов манипулируют адресатом, предоставляя ему недостоверную информацию и вводят его в заблуждение подобным «моделированием».

Таким образом, мы можем констатировать, что вершинные тексты побуждают адресата к поиску новых знаний и предоставляют ему достоверную информацию о мире человека, а «массовые» – удовлетворяют по большей части другие, не связанные с получением информации потребности. Например, в отдыхе и получении удовольствия. При этом является неоспоримым фактом то, что тексты имитаций, переложений, кратких содержаний и т. п., передают по большей части лишь эксплицитный, верхний по отношению к подтексту, слой

значений классического текста и используют лишь подтекст, способствующий передаче внешней фабульной стороны содержания (акциональный код) и передающий некое, известное социуму, автору и адресату, содержание (референциальный код как код наиболее близкий к эксплицитному выражению). Вся информация, предоставляющая адресату новые сведения о мире человека, заложенная автором в подтекст в вершинных художественных текстах (семный код, открытая герменевтика, повышенная степень кодирования), остается «за бортом» восприятия адресата массового текста, поскольку фактически в нем отсутствует, но поскольку фабула событий все-таки присутствует, то наивные адресаты, ознакомившись с ней, вполне могут быть введены в заблуждение и могут посчитать, что ознакомились с подобием «оригинала», как это происходит в случае с представленной Б. Акуниным в романе «ФМ» «имитации» первоначальной рукописи Ф. М. Достоевского, названной «Теорийка». Таким образом, тексты массовой литературы, подобные тексту Б. Акунина, не только имитируют классические тексты, но и имитируют «образованность» адресата.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный текст с точки зрения его предназначения в человеческой культуре является определенным способом познания, связанным с получением информации о мире человека. Информация в художественном тексте передается с помощью языковых знаков, которые позволяют адресату на базе эксплицитного языкового выражения построить в воображении определенную модель универсума человека (другими словами «художественный образ»), обусловленную, с одной стороны, вербализованным слоем значений, а с другой стороны, имплицитными значениями, которые, в свою очередь, являются надстраиваемыми над эксплицитным языковым выражением (вторичное языковое моделирование). Недостающая информация, не вербализованная в тексте, но привлекаемая в мысленном моделировании для построения «художественного образа», восполняется из индивидуального опыта адресата и представляет собой тот слой значений, который в лингвистике получил название имплицитных.

Понятие имплицитности присутствует как основа в таких языковых категориях, как коннотация, импликация (импликационал как включение дополнительного значения в одном слове или в словосочетании; импликатура как включение в художественный текст фрагментов другого текста), пресуппозиция (внутритекстовая и внешняя как фоновых знаний адресата) и контекст (интралингвистический и экстралингвистический). Вышеперечисленные категории являются способами образования подтекстового смысла в художественном тексте. Подтекстовые смыслы извлекаются из эксплицитного языкового выражения при соответствующем когнитивном усилии с помощью языковой категории номинации.

Причиной появления подтекста, с одной стороны, являются принадлежность художественного текста к объектам культуры и связанные с этим обстоятельством особенности, такие как: 1) передача сложной информации с помощью простых лексических средств, для того чтобы каждый адресат со средним уровнем образования (умеющий читать и владеющий элементарным

понятийным мышлением) смог понять в тексте хотя бы эксплицитный слой значений; 2) присутствие в художественном тексте категории игры как составляющей познавательного процесса, которая позволяет в имитационно-игровой (разыгрывание в мысленном представлении определенного сценария, интеллектуальная игра, построение в воображении чувственно-зрительного образа) форме передавать сведения о мире и которая в художественном тексте восполняет понятийную недостаточность в тезаурусе адресата, осуществляя передачу информации с помощью перевода в «бессознательное» (зрительно-чувственную область восприятия). Второй причиной появления подтекста, является стремление к экономии языковых усилий, что закономерно приводит к увеличению емкости языковых единиц, способных передавать множество значений (и, соответственно, большее количество информации) в меньшем, чем при эксплицитном выражении, объеме текста. При этом в научном способе передачи информации для повышения емкости используется специализированная терминология, недоступная большинству средних адресатов. В отличие от этого, в художественном тексте экономия языковых усилий осуществляется за счет перевода определенной информации в подтекст, при этом в художественном тексте теряется однозначность (поскольку мысленные дополнения невербализованных характеристик образа у каждого адресата свои), но повышается его емкость. Таким образом, понятие художественный текст по своей природе предполагает наличие невербализованного слоя значений, который в мысленном представлении адресата воссоздает «модель универсума человека» («художественный образ»).

В рамках нашей работы категории «смысл» и «значение», различие которых для анализа подтекста не столь релевантно, как для лексической семантики, рассматриваются в дихотомической паре в следующем виде: до момента извлечения мы говорим о «смысле», а после извлечения – о «значении».

Запаковывание смысла в подтекст происходит способом создания в языковом текстовом пространстве определенных «зон имплицитности», которые, в соответствии с определением, приведенном в работе Ролана Барта «S/Z»,

названы нами лексиями (в данном случае отличие от бартовской лексии состоит в том, что мы определяем лексию не только как «единицу чтения», но, прежде всего, как единицу подтекста, поскольку кодирование и декодирование информации (заложенной и извлекаемой) в художественном тексте являются двумя направлениями одного процесса передачи-получения информации). Размеры текстовых фрагментов, которые являются лексиями, могут быть любыми (от одного слова до всего текста) и определяются на основе извлечения подтекстового смысла и номинирования его в эксплицитном выражении. Извлечение смысла лексии возможно только при «медленном» и «внимательном» чтении, когда внимание фиксируется и фокусируется на каждом слове текста вплоть до появления в осмысленном восприятии нового (невербализованного в тексте) значения.

После извлечения нового значения (лексии), его классифицируют по принадлежности к области одного из подтекстовых кодов. Система кодирования в художественном тексте является планом выражения содержания лексии не только как репрезентации действительности (в художественном тексте вымышленной, не существующей в реальности, но являющейся ее отображением – моделью универсума), но и функционально выполняет роль трансформации вербализованного слоя значений в «художественный образ», а также является определенной структурой, способной не только визуализировать мысленное представление в процессе освоения содержания текста, но и стимулировать процесс чтения с помощью включения в моделирование свойств игры как познания на допонятийном уровне и как фактора получения удовольствия.

Всего в художественном тексте нами выделено четыре кода (за основу взята система кодирования из пяти кодов, предложенная Р. Бартом, но усовершенствованная в связи с тем, что один из кодов – символический – мы понимаем как синтез двух других, более простых кодов: референциального и семного): 1) **семный** – в котором, при извлечении имплицитного смысла, в восприятии появляются некие новые понятия; 2) **референциальный** – код, в котором при извлечении происходит получение сведений уже известных кому-то

(это могут быть сведения известные только автору – авторское знание; или сведения, циркулирующие в культуре – научное, бытовое, философское знание; при извлечении эти сведения воспринимаются как ранее известные адресату и (или) адресанту); 3) **акциональный** – является кодом действия, вызывающим в мысленном представлении визуализацию временн***о***й последовательности событий; 4) **герменевтический** – код загадки, который при извлечении подтекстового смысла вызывает сначала вопросы, а затем – формулирует ответы (данный вид кода содержит в своей структуре и другие элементы извлекаемой информации, так называемые средства ретардации: особые способы отсрочивания ответа, которые отодвигают его получение вплоть до самого конца текста, когда адресату сообщается «разгадка»). Символический код (который у Р. Барта включен в систему кодов) исключен нами из пространства художественного текста на том основании, что он является синтезом референциального и семного кодов (поскольку символ состоит из двух частей означивания: ранее известного понятия (референциальный код) над которым надстраивается новое понятие (семный код), один из хрестоматийных примеров – голубь как символ мира).

Языковые способы образования значения у всех кодов одинаковы. Ими являются такие категории (содержащие имплицитность, многозначность и вариативность как основные характеристики, передающие невербализованный смысл), как импликация (импликационал и импликатура), коннотация, пресуппозиция (внутритекстовая и внешняя как фоновые знания адресата) и контекст.

Разница в значении кодов наблюдается только в отношении той функции, которую они выполняют в тексте. Так, семный код способствует появлению в мысленном представлении некоего нового понятия – «образа», наделенного свойствами модели и характеристиками ее индивидуальных дополнений, другими словами, семный код способствует восприятию информации на чувственно-зрительном (в воображении) уровне, это так называемый перевод в «бессознательное» по Фрейду (то есть адресат, словно «видит» картинку, но не

может ее назвать). При извлечении информации данный код представляет собой номинацию определенного понятия (иногда в очень развернутом виде).

Акциональный код выполняет игровую функцию «разыгрывание определенного сценария», то есть осуществляет визуализацию в мысленном представлении движения персонажей во времени (воображаемое «кино»), является структурным кодом и при извлечении состоит из Событий (отобранных автором для передачи смысла в соответствии с авторской интенцией), которые, в свою очередь, состоят из меньших фрагментов, изображающих «этапы События». Соответственно, «этапы» могут быть представлены в виде структуры «действий», которые и являются лексиями акционального кода. Формальным признаком кодирования является наличие глаголов движения в прошедшем времени, которые в мысленном представлении утрачивают это грамматическое значение и воспринимаются как действия в настоящем времени (как действия, разворачивающегося перед глазами адресата).

Референциальный код, как наиболее близкий к эксплицитному, в котором вторичное моделирование определяется по признаку «известное кому-то» (прежде всего автору), выполняет в художественном тексте функцию трансляции социально обусловленных представлений о морали, нравственности и другой информации о мире человека (например, психофизиологических характеристиках самого человека, знаниях в научной области, сведений о формах и стереотипах поведения в социуме), то есть является транслятором информации, накопленной в культуре, или, другими словами, способом моделирования бессознательного по Юнгу.

Герменевтический код, который является основным стержнем текста, представляющем структуру, которая удерживает внимание читателя тем, что вначале текста загадывает загадку, а в конце дает разгадку, выполняет функцию интеллектуальной игры. При этом адресат не только получает информацию в форме «ответа» на загадку в конце текста, но и получает обусловленное самим процессом игры удовольствие от поисков отгадки (даже если поиски отгадки не увенчиваются успехом со стороны адресата – отгадка им не найдена – то ответ,

если он содержится в тексте, может быть получен позже, при повторном прочтении и повышении уровня познания, а если ответа в тексте нет, то формулирование мировоззренческих вопросов (не имеющих ответов в принципе) стимулирует процесс познания и заставляет искать ответы в других источниках).

Кроме того, значение подтекста нами классифицировано по степени сложности его извлечения. Эта характеристика позволяет в процессе анализа провести разграничение художественных текстов по уровневому статусу, который определяется в зависимости от количества и качества подтекста (качество состоит в применении определенных видов кодирования, которые способствуют выполнению определенных функций, присущих чтению как процессу получения информации).

С точки зрения сложности мы условно выделяем три уровня подтекста. Сложность извлечения, в свою очередь, зависит от четырех характеристик: 1) от размера лексии, то есть от фактического объема текстового пространства, 2) от семантического расстояния между компонентами смысла (семантическое расстояние может присутствовать как в одном слове в качестве расстояния между элементами смысла, так и в удаленных друг от друга фрагментах текста, в которых обнаруживается сопряженный подтекстовый смысл: например, в структурах акционального и герменевтического кодов); 3) от количества кодов в одной лексии (чем больше кодов, тем сложнее подтекст); 4) от уровня фоновых знаний адресата (внешней пресуппозиции как общефоновых знаний адресата).

На первом уровне располагаются небольшие (одно или два слова, или самый близкий интралингвистический контекст) языковые единицы, обладающие имплицитностью, которая обусловлена языковой компетенцией адресата (коннотацией как значением, закрепленным за понятием на втором плане восприятия; импликацией как соединением в одной текстовой единице двух разных, но известных адресату значений; контекстом как имплицитным значением, которое образуется в языковом окружении (в том числе с помощью нестандартных употреблениях языковых единиц), или с помощью знаков паравербального выражения смысла: знаков пунктуации, текстовых выделений и

пр.). К этому уровню относятся: 1) все лексии, представленные одним словом или словосочетанием (в том числе фразеологическим оборотом), обладающие дополнительным значением второго плана (коннотацией); 2) все фигуры речи и тропы; 3) некоторые предикативные конструкции; 4) определенные формы имплицитных значений, выраженные с помощью паравербальных знаков. На первом уровне подтекста для моделирования имплицитного значения используются следующие языковые способы: коннотация, импликация и интралингвистический контекст. Способ кодирования в данном случае определяется по системе Ю. М. Лотмана, как образование значения путем парной внутренней перекодировки (способ № 3). Подобные значения довольно легко определяются именно благодаря небольшому размеру лексии и небольшому семантическому расстоянию между элементами смысла.

На втором уровне происходит усложнение способов кодирования (это в основном способ № 4 – множественной внутренней перекодировки по Ю. М. Лотману) и, как следствие, увеличение текстового объема и семантического расстояния. Лексии второго уровня обладают б*о*льшим размером, семантическое расстояние в них может быть значительным, особенно в лексиях акционального и герменевтического кодов, которые являются структурными и структурообразующими в художественном тексте. В процессе образования имплицитных значений второго уровня подтекста используются практически все способы: коннотация, импликация (импликационал, импликатура), экстралингвистический и интралингвистический контекст. Немаловажную роль играет на этом уровне и категория пресуппозиции (внутритекстовой и внешней как общефоновых знаний адресата).

На третьем уровне подтекста находятся самые крупные и самые сложные для извлечения значения текстовые образования. Образно этот уровень можно назвать «сверхсемантическим». Он включает в себя, во-первых, значение всего текста (его идею как единого информационного сообщения), во-вторых, некоторые значения надстраиваемых кодов (в третьей степени кодирования), в-третьих, соединение в одной лексии трех или четырех видов кодовых значений, и,

в-четвертых, все возникающие вопросы общей герменевтики. Это значение так же образуется путем либо множественной внутренней перекодировки (но объем переосмысливаемого фрагмента по сравнению со вторым уровнем подтекста значительно увеличивается), либо определяется как подтекст в третьей степени кодирования. Представляется, что одним из главных способов моделирования подтекста данного уровня является внешняя пресуппозиция (общефоновые знания адресата).

На основании произведенного сравнительного анализа двух текстов, которые представляют собой воплощение одной и той же темы, сюжета и персонажей (Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и части романа Б. Акунина «ФМ», в которой представлена «имитация» первоначальной рукописи «Преступления и наказания»), нами были выявлены определенные различия в составе и количестве подтекстовых единиц, которые в количественном отношении характеризуют разницу в художественных текстах. Эта разница до момента извлечения подтекстовых смыслов воспринимается как интуитивное ощущение, но именно с помощью этого интуитивного ощущения читатели, обладающие определенным опытом прочтения, разграничивают в своем сознании высокосодержательные и массовые тексты.

На условной шкале познания (в которой познание распределяется по мере усложнения и обогащения понятийного мышления от имитационно-игровой подражательной деятельности, через усвоение сведений в языковой форме к постепенному усложнению понятийного аппарата, увеличению тезауруса и повышению уровня понимания по классификации Г. И. Богина: от семантизирующего, через когнитивный, к распредмечивающему) происходит переход от имитационно-игровых видов познания к научному способу, использующему для передачи информации сложные понятийные значения (терминологический научный уровень познания).

Таким образом, художественный текст, как располагающийся на этой шкале познания примерно в середине, использует не только понятийную форму для передачи информации, но и имитационно-игровую, которая и существует в нем в

качестве «подтекста». При этом в художественных текстах, предназначенных для определенного уровня познания, также наблюдается разница в количестве сложных смыслов, закодированных в подтекстовых единицах. Так, например, тексты для детей могут содержать лишь минимум подтекста, поскольку у ребенка еще нет необходимых сведений для понимания имплицитного смысла (нет ни опыта прочтения, ни достаточного знания языка). Тексты для массового потребителя (являющиеся массовым литературным продуктом) не преследуют цели передачи значительного объема информации, поэтому в них наблюдается минимум подтекста, связанного с этой характеристикой (меньше семного кода), но в гораздо большей степени они преследуют цели экономической выгоды, когда текст становится товаром. Для этого его необходимо сделать привлекательным для покупателя, соответственно, в массовом литературном продукте по большей части содержится информация, способствующая получению удовольствия – одной из составляющих игрового процесса. В тексте это воплощено, прежде всего, в эксплицитных значениях как наиболее простых и доступных для понимания, а с точки зрения подтекста (который по определению должен присутствовать в художественном тексте), в применении самых несложных для извлечения (лексии, которые содержат в своем составе один или два кодовых значения) и способствующих получению удовольствия видов подтекста (то есть в применении преимущественно акционального и референциального кодов).

С этой точки зрения в анализируемых текстах выявлена разница, математически (с помощью подсчета подтекстовых единиц) подтверждающая обоснованность интуитивного ощущения адресатом степени насыщенности художественных текстов смыслом, который чувствуется, но не номинирован в тексте (этот неноминированный смысл и является подтекстом).

Проведенный анализ показал зависимость уровня насыщенности художественного текста смыслами не только от количества подтекстовых единиц, но и от его качества, а также от уровня подтекста.

Так, на первом уровне подтекста, на котором, в силу несложности извлечения значения и в силу закрепленности в языке дополнительных

компонентов имплицитного значения, нами практически не обнаружено языковой разницы. Авторами применяются разные по способу образования значения формы подтекста. В романе Ф. М. Достоевского это в основном значения, образованные с помощью тропов, фигур речи и паравербатов (то есть с помощью импликации), а в романе Б. Акунина подтекст закодирован, в основном, в стилистически окрашенных языковых единицах (с помощью коннотации, как языкового способа образования подтекста). Поскольку импликация и коннотация являются разными по природе образования значений способами, то в данном случае мы не выявили оснований для сравнения текстов.

Единственной сравнимой характеристикой (одинаковой по способу образования значения), на основании которой можно сопоставить тексты на первом уровне подтекста, является применении в речевой характеристике персонажа (Порфирия Петровича) «словоерсов». Количественное преимущество данных стилистизмов в тексте Б. Акунина (227, против 147 в тексте Ф. М. Достоевского) не является свидетельством большей насыщенности подтекстовыми смыслами, поскольку повторяющиеся коннотации не несут новой информации ни о персонаже, ни о событиях, с ним связанных. Скорее, повторяющиеся чрезмерно «словоерсы» свидетельствуют о стремлении автора усилить эксплицитность (образно говоря, не допустить, чтобы читатель «не заметил» эту речевую особенность персонажа).

Сравнение по второму уровню подтекста выявило различия, которые свидетельствуют о том, что в тексте Ф. М. Достоевского наблюдается преимущество почти по всем значимым позициям, связанным с передачей адресату информации, закодированной в подтексте как информационно-языковом слое значений.

Так, по общему количеству лексий в тексте Ф. М. Достоевского подтекста почти на четверть больше (2932 лексии – против 2243 в тексте Б. Акунина).

По общему количеству кодовых значений наблюдается преимущество текста Ф. М. Достоевского почти в два раза (5609 и, соответственно, 3010 в тексте Б. Акунина).

В тексте Ф. М. Достоевского примерно в полтора раза больше единиц акционального и референциального кодов (1066 и 705, и 1980 и 1175, соответственно). Однако относительная разница по этим кодам (в отношении к общему их количеству) демонстрирует их незначительное преобладание в текстах Б. Акунина: референциального 0,39 (1175 : 3010 = 0,3903) – то есть почти две пятых, против 0,35 (1980 : 5609 = 0.3530) – это чуть больше одной трети, в тексте Ф. М. Достоевского; акционального: 0,23, то есть примерно одна четверть (705 : 3010 = 0,2342), у Б. Акунина, против 0,19 (1066 : 5609 = 0,19), то есть примерно одна пятая, в тексте Ф. М. Достоевского.

По общему количеству единиц герменевтического кода разница почти в два раза (749 – 412) в пользу Ф. М. Достоевского. Отношение количества герменевтического кода к общему числу кодов, свидетельствует о том, что этот код, являясь структурообразующим, имеет примерно одинаковое выражение в обоих художественных текстах: у Ф.М.Достоевского (749 : 5609) 0,1335, у Б. Акунина (412 : 3010) 0,1368.

Выявленная разница по третьему уровню подтекста свидетельствует, что в высокосодержательных художественных текстах (к которым относятся все тексты, признанные классическими) количество подтекста значительно больше, чем в массовом литературном продукте. Так, на третьем уровне подтекста выявляется «открытый» герменевтический код, который способствует «формулированию» вопроса, но не предоставляет адресату «ответа», и, таким образом, стимулирует процесс познания не только обусловленный самим текстом, но и направленный вовне. Подобные вопросы формулирует лишь текст Ф. М. Достоевского. В тексте Б. Акунина данного вида подтекстовых значений не выявлено.

Кроме того, количество лексий, сочетающих несколько кодовых значений (то есть лексий, обладающих большей информационной емкостью), свидетельствует в пользу текста Ф. М. Достоевского: лексий с двумя кодовыми значениями в его тексте 1525 (в отличие от текста Б. Акунина, в котором 670), с тремя кодовыми значениями 498 (в тексте Б. Акунина – 43), и лексий в которых

соединены все коды (полная кодировка и наивысшая емкость) в тексте Ф. М. Достоевского 54 (в тексте Б. Акунина – 2). Также в тексте Ф. М. Достоевского наблюдается значительное количество лексий, в которых смысл присутствует в третьей степени кодирования (коды, надстраиваемые над извлеченными из подтекста второго уровня значениями). Кроме того, в тексте Ф. М. Достоевского присутствует соединение референциального и семного кодов в одной лексии (символический код по Р. Барту) как явление, характерное для авторской манеры передачи информации, закодированной в подтексте; в отличие от этого наибольшее число сочетаний в лексиях с двойным кодом в тексте Б. Акунина принадлежит сочетанию акционального и семного кодов, то есть не может рассматриваться как символическое значение, обладающее повышенным содержанием информации.

Экстраполируя эти данные на общие признаки содержательности художественных текстов (обусловленные интуитивным чувством, которое не только присутствует в восприятии многих адресатов, обладающих определенным уровнем фоновых знаний, но и находит свое подтверждение в высказываниях авторитетов, например А. Н. Некрасова: «*Правилу следуй упорно:// Чтобы словам было тесно, // Мыслям — просторно*») мы можем утверждать, что высокохудожественные тексты являются более содержательными в отношении предоставления адресату новой информации о мире человека.

Определение художественного текста как модели мира человека в наиболее полной мере отвечает его природе. Можно разложить текст на части, исследовать их структуру и природу составляющих элементов, но свести общее определение художественного текста к набору уточняющих характеристик его элементов, как то: языковые единицы, семантика, идея, внешняя структура, внутренняя семиотическая структурированность, – не представляется возможным.

Понимание сущности художественного текста как модели человеческого универсума и выявление языковых способов моделирования, которые применяются в художественном тексте, открывает новые возможности для анализа средств, с помощью которых достигается эффект наглядности и

изобразительности, и которыми пользуются, сознательно или интуитивно, авторы художественных текстов; а также является еще одним способом разграничения текстов художественной литературы на первичные (собственно художественные, моделирующие сам универсум) и вторичные (массовые, т. е. моделирующие уже созданные ранее модели).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

П1 – приложение 1

П2 – приложение 2

Л – лексия

А. – акциональный код

С. – семный код

Р. – референциальный код

Г. – герменевтический код

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

1. Достоевский Ф. М. «Преступление и наказание». – Москва : Мартин, 2015. – 492 с.

2. Акунин Б. «ФМ» [электронный ресурс] режим доступа: https://www.litres.ru/boris-akunin/?advert_id=camp_id_9163923. Дата обращения 15.10. 2014 .

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Александрова 2013* – Александрова, М. И. Подтекст в повествовании от первого лица: когнитивно-прагматический аспект: дис. … канд. филол. наук:10.02.19 / М. А. Александрова. – Ростов-на-Дону, 2013. – 166 с.

2. *Амосова 1963* – Амосова, Н. Н. Основы английской фразеологии / Н. Н. Амосова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1963. – 205 с.

3. *Андреева 2005* – Андреева, К. А. Когнитивные аспекты литературного нарратива: учебное пособие / К. А. Андреева. – Тюмень : Издательство Тюменского гос. ун-та, 2004. – 196 с.

4. *Артамонова 2009* – Артамонова, Ю. Д. Очерки современной культуры / Ю. Д. Артамонова. – М. : Университетская книга, 2009. – 200 с.

5. *Астафьева 2012* – Астафьева, О. Н. Культурология. Теория культуры: учеб. пособие / О. Н. Астафьева. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – 487 с.

6. *Арутюнова 1972* – Арутюнова, Н. Д. Общее языкознание. Синтаксис / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1972. – 476 с.

7. *Бабайцева 2015* – Бабайцева, В. В. Синтаксис русского языка: монография / В. В. Бабайцева. – М. : ФЛИНТА: Наука, 2015. – 576 с.

8. *Бабенко 2008* – Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко– М. : Флинта: Наука, 2008. – 496 с.

9. *Балашова 2012* – Балашова, Л. В. Метафоризация в предметной сфере как когнитивный процесс (на материале современного сленга) / Л. В. Балашова // Когнитивная лингвистика и концептуальные исследования: Вып. 17. – Кемерово, 2012. – 603 с.

10. *Балашова 2004* – Балашова, Л. В. Русская метафора: прошлое, настоящее и будущее / Л. В. Балашова. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 496 с.

11. *Барт 2001* – Барт, Р. S/Z / Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

12. *Барт 2003* – Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Сост., пер. с фр. и вступ. статья С. Зенкина. М. : Изд-во Сабашниковых, 2003. – 511 с.

13. *Барт 2008* – Барт, Р. Нулевая степень письма / Пер с фр. – М. : Академический Проект, 2008. – 431 с.

14. *Барт 2014* – Барт, Р. Мифологии / Пер. с фр., вступит. ст. и коммент. С. Зенкина. – 3-е изд. – М. : Академический проект, 2014. – 351 с.

15. *Бахтин 2000* – Бахтин, М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 332 с.

16. *Белоглазова 2012* – Белоглазова, Л. А. Игра как феномен бытия: монография / Л. А. Белоглазова. – Воронеж : ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный технический университет», 2012. – 123 с.

17. *Белянин 1988* – Белянин, В. П. Психологические аспекты художественного текста / В. П. Белянин. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 120 с.

18. *Блох 1985* – Блох, М. Я Коннотативный аспект функциональной семантики предложения / М. Я. Блох // Функциональная семантика синтаксических конструкций: межвуз. сб. науч. трудов. – М. : МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – 140 с.

19. *Блох 2012* – Блох, М. Я. Просодия в стилизации текста / М. Я. Блох, Е. В. Великая. – М. : «Прометей», 2012. – 148 с.

20. *Блох, Остапенко 1985* – Блох, М. Я. Коннотативный аспект функциональной семантики предложения / М. Я. Блох, Л. А. Остапенко // Функциональная семантика синтаксических конструкций: межвуз. сб. науч. трудов. – М. : МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – 140 с.

21. *Богатырев 1998* – Богатырев, А. А. Элементы неявного смыслообразования в художественном тексте / А. А. Богатырев. – Тверь : Издательство Тверского государственного университета, 1998. – 100 с.

22. *Богин 1994* – Богин, Г.И. Понимание и интерпретация смысла / Г. И. Богин. Тверь : ТГУ, 1994. – 168 с.

23. *Бойцова 1985* – Бойцова, Т. А. Пресуппозиция и импликация как явления текста / Т. А. Бойцова // Функциональные аспекты слова и предложения: межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. М. Я. Блох. М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. – 126 с. , С. 87–94.

24. *Болдырев 2014* – Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: курс лекций / Н. Н. Болдырев. Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – 236 с.

25. *Болотнова 1998* – Болотнова, Н. С. О статусе коммуникативной стилистики текста и перспективах ее развития / Н. С. Болотнова // Семантика и прагматика текста / Под общ ред. д-ра. филол. наук В. А. Пищальниковой; Алт. Гос. техн. ун-т. им. И. И. Ползунова. Барнаул : Изд-во Алт. ГТУ, 1998. – 154 с., С. 60–67.

26. *Борисова, Шаулов 2014* – Борисова, В. В. Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации в школе и вузе: учебное пособие / В. В. Борисова, С. С. Шаулов. – Уфа : Изд-во БГПУ, 2014. – 192 с.

27. *Боярская 2011* – Боярская, Е. Л. Категоризация как базовая когнитивная процедура / Е. Л. Боярская. // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2011. Вып. 2. – С. 18–28.

28. *Брудный 1988* – Брудный, А. А. О сознании и тексте // Мысль и текст: сб. науч. тр. – Фрунзе : КГУ, 1988. – С. 3–9.

29. *Брудный 1998* – Брудный, А. А. Психологическая герменевтика: учебное пособие. – М. : Изд-во «Лабиринт», 1998. – 336 с.

30. *Букарева 2006* – Букарева, Ю. В. Моделирование текста как средство формирования коммуникативной компетенции учащихся: дис. … канд. пед. наук.: 13.00.02 / Ю. В. Букарева. – Нижний Новгород, 2006. – 271 с.

31. *Бурдье 1994* – Бурдье, П. Начала. Choses dites: Пер. с фр. / Pierre Bourdieu/ Choses dites/ Paris, Minuit, 1987. Перевод Н. А. Шматко – М. : Socio-Logos,1994. – 228 с.

32. *Бурдье 2014* – Бурдье, П. Социальное пространство: поля и практика / Пер. с фр., сост. и общ. ред. Н. А. Шматко. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2014. – 576 с .

33. *Бусс 1976* – Бусс, Н. А. Семантическая основа взаимопонимания / Н. А. Бусс // Семантика и социальная психология: сб.статей. – Фрунзе : Издательство «Илим», 1976. – 153 с., С. 49–57.

34. *Бурт 2016* – Бурт, Э. М. Метафора как вид релятивной номинации и ее роль в развитии научной терминологии / Э. М. Бурт. – СПб., 2016. – 32 с.

35. *Валгина 2003* – Валгина, Н. С. Теория текста. Учебное пособие / Н. С. Валгина . – М. : Логос, 2003. – 278 с.

36. *Ван Дейк 2003* – Ван дейк, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. – М. : ЛЕНАНД, 2015. – 320 с.

37. *Веников В, Веников Г. 2003* – Веников, В. А., Веников, Г. В. Теория подобия и моделирования (Применительно к задачам электроэнергетики): учеб. для вузов по спец. "Кибернетика электрических систем" / В. А. Веников, Г. В. Веников. – М. : Высш. школа, 1984. – 439 с.

38. *Вербицкий 2010* – Вербицкий, А. А. Категория «контекст» в психологии и педагогике: монография / А. А. Вербицкий. – М. : Логос, 2010. – 300 с.

39. *Ветошкин 1999* – Ветошкин, А. А. Подтекст как выразительное средство языка: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / А. А. Ветошкин. – Саранск, 1999. – 145 с.

40. *Виноградов 1972* – Виноградов, В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1972. – 616 с.

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

42. *Виноградова* – Виноградова, Г. Эфирные создания или байки из эфира (из коллекции Галины Виноградовой). Заметка №7 «Дебют» // TVMUSEUM.RU Музей телевидения и радио в интернете [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=10702. Дата обращения 23.09.2015.

43. *Витгенштейн 2007* – Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат. – М. : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007 – 352 с.

44. *Витгенштейн 2010* – Витгенштейн, Л. Культура и ценность. О достоверности. – М. : АСТ: Астрель, 2010. – 250 с.

45. *Витгенштейн 2011* – Витгенштейн, Л. Философские исследования. – М. : АСТ: Астрель, 2011. – 347с.

46. *Воловой 2003* – Воловой, Г. В. Художественный подтекст как средство раскрытия характеров героев в повестях «Бэла» и «Максим Максимыч» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / Г. В. Воловой. – Махачкала, 2003. –114 с.

47. *Володина 1993* – Володина, М. В. Национальное и интернациональное в процессе терминологической номинации / М. В. Володина. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 112 с.

48. *Выборнова* – Выборнова, О. Е. пресуппозиционный компонент общения и его прикладное моделирование. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http//www/dialog-21.ru/digest/2002/articles/vybornova/. Дата обращения 03.04.2019.

49. *Габитова 1988* – Габитова, Р. М. Философия немецкого романтизма / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.

50. *Гадамер 1988* – Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Пер. с нем. общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

51. *Гак 2009* – Гак, В. Г. Языковые преобразования: Некоторые аспекты лингвистической науки в конце XX века. От ситуации к высказыванию. Изд. 2-е, испр. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 368 с.

52. *Гак 2010* – Гак, В. Г. Языковые преобразования: Виды языковых преобразований. Факторы и сферы реализации языковых преобразований. Изд. 2-е, испр. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 408 с.

53. *Гальперин 2014* – Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин; отв. ред. Г. В. Степанов. Изд. 8-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 144 с.

54. *Гвенцадзе 1986* – Гвенцадзе, М. А. Коммуникативная лингвистика и типология текста. Тбилиси : Изд. Тбилисского университета, 1986. – 315 с.

55. *Гибатова 2009* – Гибатова, (Иванова) Г. Ф. Предикация мысли в русском языке: Монография / Г. Ф. Гибатова. – М. : МАКС Пресс, 2009. – 240 с.

56. *Гладков 2011* – Гладков, Б. И. Толкование Евангелия / Б. И. Гладков. – Христианская жизнь. 2011 // Азбука веры. Православная библиотека [Электронный ресурс] Режим доступа: //https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/tolkovanie-evangelija/43. Дата обращения 23.08.2015.

57. *Глинский, Грязнов, Дынин, Никитин 1965* – Глинский, Б. А. Моделирование как метод научного исследования / Б. А. Глинский, Б. С. Грязнов, Б. С, Дынин, Е. П. Никитин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1965. – 242 с.

58. *Голдман 1957* – Голдман, С. Теория информации / С. Голдман. – М. : Издательство иностранной литературы, 1957. – 448 с.

59. *Гольдман 2005* – Гольдман, А. В. Нереальность как семантическая составляющая текста// «Языки и культуры»: Вопросы теории и методологии. Нижневартовск : Изд-во Нижневарт. пед. института, 2005. – С. 51–59.

60. *Гомлешко 2008* – Гомлешко, Б. А. Языковые средства выражения иронии в художественных текстах Джона Голсуорси: лингвопрагматический аспект (на материале языка «Сага о Форсайтах»): дис.…канд. филол. наук: 10.02.19 / Б. А. Гомлешко. – Краснодар, 2008. – 163 с.

61. *Горшков 2000* – Горшков, А. И. Лекции по русской стилистике / А. И. Горшков. – М. : Изд-во лит. ин-та им. А.М.Горького, 2000. – 272 с.

62. *Горюнков 2014* – Горюнков, С. В. Мета-коды культуры / С. В. Горюнков. – СПб. : ООО Контраст, 2014. – 304 с.

63. *Грайс,* – Грайс, Г. П. Логика и речевое общение[Электронный ресурс]. Режим доступа: http://uchebana5.ru/cont/2556864.html. Дата обращения 03.04.2019.

64. *Грунина 2016* – Грунина, Л. П. Термин в профессиональном дискурсе / Л. П. Грунина. Кемерово : АИ «Кузбассвузиздат», 2016. – 171 с.

65. *Гудков, Ковшова 2007* – Гудков, Д. Б. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Д. Б. Гудков, М. Л. Ковшова. – М. : «Гнозис», 2007. – 288 с.

66. *Дени 2011* – Дени, М. Образ и когнитивная деятельность // Когнитивные исследования в языковедении и зарубежной психологии: Хрестоматия / Сост. В. А. Пищальникова. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2011. – С. 150–162.

67. *Денисюк 2004* – Денисюк, Е. В. Манипулятивное речевое воздействие: коммуникативно-прагматический аспект: автореф. дис. …канд филол. наук: 10.02.01 / Е. В. Денисюк. – Екатеринбург, 2004. – 22 с.

68. *Дильтей 2001* – Дильтей, В. Сущность философии / Пер. с нем. под ред. М. Е. Цельтера. – М. : Интрада, 2001. – 159 с.

69. *Доброва 2015* – Доброва, В. В. Современные методы лингвокогнитивного моделирования: монография / В. В. Доброва. – Самара : Изд. Самар. гос. техн. ун-та, 2015. – 66 с.

70. *Достоевский 1993* – Достоевский, Ф. М. Книжность и грамотность. Статья вторая (1861) / Ф. М. Достоевский Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т.11. Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1993. – С. 130–134.

71. *Дубровский, Калинин 1990* – Дубровский, В. Н. Математические головоломки / В. Н. Дубровский, А. Т. Калинин. – М. : Знание, 1990.

72. *Дьякова 2008* – Дьякова, М. Г. Теория и история мировой культуры / М. Г. Дьякова. – Волгоград : Волга ГАСУ, 2008. – 148 с.

73. *Ермакова 1996* – Ермакова, Е. В. Подтекст и языковые средства его формирования в драматургическом тексте: дис. … канд. филол. наук: 10.02.19 / Е. В. Ермакова. – Саратов, 1996. – 185 с.

74. *Ерохина 2015а* – Ерохина, А. М. Художественный текст как модель универсума человека (метод моделирования и проблема разграничения массовых и художественных текстов) / А. М. Ерохина // Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар, 2015. Т. 7 №5. Часть 2. – С. 207–213.

75. *Ерохина 2015б* – Ерохина, А. М. Лексия – текстовая единица риторической поэтики / А. М. Ерохина // Историч. и социально-образовательная мысль». – Краснодар, 2015. Т.7 №6. Часть 1. – С. 281–287.

76. *Ерохина 2015в* – Ерохина, А. М. Текстообразующая роль герменевтического кода в произведениях массовой литературы / А. М. Ерохина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. №12 (54): в 4-х ч. Ч.IV. – С. 70–75.

77. *Есин 2004* – Есин, С. Н. Власть слова / С. Н. Есин. – М. : Изд. дом «Литературная газета», 2004. – 367 с.

78. *Заика 2016* – Заика, В. И. Очерки по теории художественной речи : монография / В. И. Заика. – Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. – 407 с.

79. *Заика 2012* – Заика, В. И. Об образах как способах создания референтов / В. И. Заика // Филологическому факультету – 80 лет / под общей ред. И. С. Абрамовской; НовГУ им. Ярослава Мудрого – Великий Новгород, 2012. С. 36–45.

80. *Захарова* – Захарова, Н. Индекс Фога. Как определить, легкий ли текст? [Электронный ресурс] Режим доступа: http://saharoza.livejournal.com/259775.html. Дата обращения 05.04.2017.

81. *Звегинцев 2007* – Звегинцев, В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. – М. : КомКнига, 2007. – 312 с.

82. *Золотова 2010* – Золотова, Н. О. Метафора, как новое измерение научного познания / Н. О. Золотова // Методология современного языкознания. – М., 2010. – 58 с.

83. *Зоркая 1996* – Зоркая, Н. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения / Н. Зоркая // Новое литературное обозрение, 1996. № 22. С. 65–77.

84. *Иванова 2012* – Иванова, С. В. Система кодов в массмедийном политическом дискурсе / С. В. Иванова // Коммуникативистика в современном мире: эффективность и оптимизация речевого взаимодействия в социуме: Материалы третьей междунар. конф. (Барнаул. 24–25 апр. 2012 г.). – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2012. – 326 с., С. 220–222.

85. *Ивин 2007* – Ивин, А. А. Логика: учебник для студентов вузов / А. А. Ивин. – М. : Гардарики, 2007. – 352 с.

86. *Ивина 2003*– Ивина, Л. В. Лингво-когнитивные основы анализа терминосистем (на примере англоязычной терминологии венчурного финансирования): учебно-методическое пособие / Л. В. Ивина. – М. : Академический проект, 2003. – 301 с.

87. *Интересные загадки* – Интересные загадки для ребенка 5 лет. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://fb.ru/article/289107/interesnyie-zagadki-dlya-rebenka-let. Дата обращения 20.03.2017.

88. *Иоскевич 2014* – Иоскевич, М. М. «Ловушки» художественного текста / М. М. Иоскевич // Текст как единица филологической интерпретации: сб. статей IV Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием (25 янв. 2014 г.. г. Куйбышев). – Новосибирск : Изд-во ООО «Немо Пресс», 2014. – 323 с., С. 202–206.

89. *Кавелти 1996* – Кавелти, Дж. Г. Изучение литературных формул// Новое литературное обозрение, 1996. № 22. С. 33–64.

90. *Кавтарадзе 2009* – Кавтарадзе, Д. Н. Обучение и игра: введение в интерактивные методы обучения / Д. Н. Кавтарадзе. – М. : Просвещение, 2009. – 176 с.

91. *Кайда 2000* – Кайда, Л. Г. Композиционный анализ художественного текста / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта, 2000. – 152 с.

92. *Камчатнов 1996* – Камчатнов, А. М. Теоретические основы лингвистической герменевтики и опыт ее приложения к изучению языка славяно-русских переводов Библии: дис. … д-ра филол. наук.: 10.02.01 /А. М. Камчатнов. – Москва, 1996. – 484 с.

93. *Караулов 2004* – Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. 4-е изд. стер. – М. : УРСС, 2004. – 261 с.

94. *Кармин 2009* – Кармин, А. С. Культурология. Учебник для студентов высших учебных заведений / А. С. Кармин. 5-е изд., стер. СПб. : Лань: Планета Музыки, 2009. – 927 с.

95. *Кармин 2011* – Кармин, А. С. Культурология / А. С. Кармин. – Москва : Питер, 2010. – 240 с .

96. *Карпова 2013* – Карпова, Е. В. Детская игра: теория, практика, дидактические материалы / Е. В. Карпова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2013. – 565 с.

97. *Климова 2003* – Климова, Л. Ю. Игра как педагогическая технология художественного образования детей: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Л. Ю. Климова. – Ижевск, 2003. – 175 с.

98. *Кобозева 2000* – Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика: учебное пособие / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, – 2000. – 352 с.

99. *Козлов* – Козлов, Н. И. Коллективное бессознательное [Электронный ресурс] Режим доступа: https: // www.psychologos.ru/articles/view/kollektivnoe-bessoznatelnoe. Дата обращения 08.09.2018.

100. *Козьма 2008* – Козьма, М. П. Подтекст как вторичная моделирующая система (на материале художественных произведений английских и американских

писателей): дис. … канд. филол. наук: 10.02.04. / М. П. Козьма. – Оренбург, 2008. – 204 с.

101. *Колесов 2012* – Колесов, И. Ю. О семантическом аспекте исследования языковой репрезентации восприятия зрением (на материале английского и русского языков) / И. Ю. Колесов // Когнитивная лингвистика и концептуальные исследования: сб. науч. статей. Серия «Концептуальные исследования». Вып. 17. Кемерово, 2012. – 603 с., С. 37–42.

102. *Коллективное бессознательное* – Коллективное бессознательное / Википедия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/коллективное бессознательное. Дата обращения 08.09.2018.

103. *Колодина 2002* – Колодина, Н. И. Когнитивно-лингвистический аспект проблемы понимания / Н. И. Колодина // Когнитивная парадигма. – Пятигорск, 2002. – 182 с., С. 72–90.

104. *Колшанский 2005* – Колшанский, Г. В. Соотношение субъективных и объективных форм в языке / Г. В. Колшанский. – М. : КомКнига, 2005. – 232 с.

105. *Колшанский 2007* – Колшанский, Г. В. Контекстная семантика / Г. В. Колшанский. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 152 с.

106. *Кондратьева, Малина, Рогачева 2012* – Кондратьева, И. А. Имитационно-ролевая игра в обучении русскому языку как иностранному / И. А. Кондратьева, Н. В. Малина, Т. Д. Рогачева // «Актуальные вопросы теории и практики преподавания на русском языке как иностранном». Ростов-н/Д. : Издательский центр ДГГУ, 2012. – 71 с., С. 35–39.

107. *Кострикина 2014* – Кострикина, А. П. Художественный образ и паравербаты/ А. П. Кострикина // Текст как единица филологической интерпретации: сб. статей IV Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием (25 янв. 2014г. г.Куйбышев). Новосибирск : Изд-во ООО «Немо Пресс», 2014. – 323 с., С. 54–66.

108. *Кристева 2004* – Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.

109. *Кристева 2015* – Кристева, Ю. Исследования по семанализу / Ю. Кристева. – М. : Академический проект, 2015. – 285с.

110. *Кузьмина 2009* – Кузьмина, Н. А. Феномен массовой литературы в свете теории интертекста / Н. А. Кузьмина // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. научн. ст. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 11–20.

111. *Лакофф 2017* – Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. Изд.3-е. – М. : Изд-во ЛКИ, 2017. – 256 с.

112. *Лакофф 2004* – Лакофф, Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении / Пер. с англ. И. Б. Шатуновского. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 792 с.

113. *Левина 2010* – Левина, Е. В. О терминологии Ролана Барта [Электронный ресурс] Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2010_1-2_37.pdf. Дата обращения 24.04.2014.

114. *Леонтьев 2008* – Леонтьев, А. А. Прикладная психолингвистика речевого общения и массовой коммуникации / Под ред. А. С. Маркосян, Д. А. Леонтьева, Ю. А. Сорокина. М. : Смысл, 2008. – 271 с.

115. *Лещева 2014* – Лещева, Л. М. Лексическая полисемия в когнитивном аспекте / Л. М. Лещева. – М. : Языки славянской культуры: Знак, 2014. – 256 с.

116. *Лотман 1964* – Лотман, Ю. М. Труды по знаковым системам I. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) / отв. ред. Б. Егоров // Ученые записки Тарусского гос.у-та; вып. 160– Тарту, 1964. – 195 с.

117. *Лотман 1992а* – Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т III. Таллин : «Александра», 1992. – 495 с.

118. *Лотман 1992б* – Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т I. Семиотика культуры. Таллин : «Александра», 1992. – 479с.

119. *Лотман 1998* – Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПБ, 1998. – 704 с.

120. *Лошаков* – Лошаков, Л. И. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования. [Электронный ресурс: HYPERLINK] Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/sverhtekst-problema-tselostnosti-printsipy-modelirovaniya. Дата обращения 15.08.2017.

121. *Лурье 2014* – Лурье, Л. Я. Петербург Достоевского. Исторический путеводитель/ Л. Я. Лурье. – СПб. : БХВ-Петербург, 2014. – 352 с.

122. *Макнамара 2016* – Макнамара, Д. Покой, игра, развитие. Как взрослые растят маленьких детей, а маленькие дети растят взрослых. – М. : Ресурс, 2016. – 320 с.

123. *Маркелова 2013* – Маркелова, Т. В. Прагматика и семантика выражения оценки в русском языке: монография / Т. В. Маркелова. – М. : МГУП имени Ивана Федорова, 2013. – 300 с.

124. *Маслова 2004* – Маслова, В. А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие/ В. А. Маслова. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 296 с.

125. *Минакова 2010* – Минакова, И. А. Особенности лингвокогнитивного моделирования художественного текста (на примере пространственно-временных отношений): дис. … канд. филолог. наук: 10.02.19 / И. А. Минакова. – Челябинск.2010. – 185 с.

126. *Михайлов 2006* – Михайлов, Н. Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н. Н. Михайлов. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – 244 с.

127. *Могилевская 2003* – Могилевская, Г. И. Мировая культура и искусство / Г. И. Могилевская. – Шахты : Изд-во ЮРГУС, 2003. – 128 с.

128. *Молчанова 1988* – Молчанова, Г. Г. Семантика художественного текста : импликативные аспекты коммуникации. Алма-Аты : КазГПУ, 1991. – 135 с.

129. *Морозов 1969* – Морозов, К. Е. Математическое моделирование в научном познании / К. Е. Морозов. – М. : Мысль, 1969. – 212 с., С. 3–45.

130. *Морозов 1972* – Морозов, К. Е. К вопросу о гносеологических функциях моделей / К. Е. Морозов // Философские вопросы науки: М-лы конф. 21–22 дек. 1972 г. М. : Изд-во Моск.ун-та, 1972. – 124 с.

131. *Никитин 2003* – Никитин, М. В. Основания когнитивной семантики / М. В. Никитин. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. – 277 с.

132. *Новик 1975* – Новик, И. Б. Вопросы стиля мышления в естествознании / И. Б. Новик. – М. : Политиздат, 1975. – 144 с.

133. *Новик, Мамедов 1981* – Новик, И. Б. Метод моделирования в современной науке / И. Б. Новик, Н. М. Мамедов. – М. : «Знание», 1981. – 40 с.

134. *Новиков, Ярославцева 1990* – Новиков, А. И. Семантические расстояния в языке и тексте / А. И. Новиков, Е. И. Ярославцева. – М. : Наука, 1990. – 136 с.

135. *Новодранова 2013* – Новодранова, В. Ф. Методы когнитивного анализа в исследовании языков для специальных целей / В. Ф. Новодранова // Терминология и знание: материалы III Междунар. симпозиума / Отв. ред. С. Д. Шелов. – М. : Вест-Консалтинг, 2013. – 383 с., С. 11–18.

136. *НФЭ* – Национальная философская энциклопедия. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://terme.ru/termin/verbalnyi.html. Дата обращения 20.03.2017.

137. *Обнорская 1988* – Обнорская, М. Е. Интертекстуальные связи в художественном произведении / М. Е. Обноская // Семантика и прагматика текста / Алт. Гос.техн. ун-т. им. И. И. Ползунова. – Барнаул : Изд-во Алт. ГТУ, 1998. – 153 с., С. 46–49.

138. *Общая риторика 1986* – Общая риторика / Ж. Дюбуа [и др.]; пер. с фр. Е. Э. Разлоговой, Б. П. Нарумова; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. – М. : Прогресс, 1986. – 391 с.

139. *Огнева 2009* – Огнева, Е. А.. Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художественного текста (на материале перевода русской прозы на английский и французский языки): дис. … д-ра филол. наук: 10.02.19. Е. А Огнева – Белгород, 2009. – 406 с.

140. *Окусов, Рыбалка 2011* – Окусов, А. П. Культура и имитация культуры: монография / А. П. Окусов, Е. А. Рыбалка. – Ростов-н/Д. : Изд-во «Росиздат», 2011. – 196 с.

141. *Олизько 2000* – Олизько, Н. С. Когнитивный аспект интертекстуальности / Н. С. Олизько // Когнитивная парадигма: фреймовая семантика и номинация: межвуз. сб. научн. ст. Пятигорск : Изд-во Пятиг. гос. лингвист. ун-та, 2000. – 182 с., С. 129–136.

142. *Остин 1999* – Остин, Дж. Избранное / Пер. с англ. Макеевой Л. Б., Руднева В. П. – М. : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. – 332 с.

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

144. *Перельгут 2005* – Перельгут, Н. М. Имплицитные эмоционально-оценочные значения, контекст и коммуникативная компетенция // Языки и культуры: Вопросы теории и методологии: межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. М. Я. Блох. – Нижневартовск : Изд-во Нижневарт. пед.ин-та, 2005. – 100 с., С. 27–36.

145. *Петрова 2013* – Петрова, Е.А. Истоки и векторы логико-когнитивного направления в изучении языка: монография. / Е. А. Петрова. – Уфа. : УЮИ МВД России, 2013. – 128 с.

146. *Пищальникова 1984* – Пищальникова, В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. Уч. пособие / В. А. Пищальникова. – Барнаул : изд. Алтайск. Ун-та, 1984 . – 59 с.

147. *Пищальникова 1999* – Пищальникова, В. А. Психопоэтика. Монография / В. А. Пищальникова. – Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. – 176 с.

148. *Полянский 2006* – Полянский, А. Н. Формы и функции неизреченного в текстах художественной литературы / А. Н. Полянский // НДВШ Филол. науки. 1990. №2. – С. 54–62.

149. *Попова 2009* – Попова, З. Д. Синтаксическая система русского языка в свете теории синтаксических концептов / З. Д. Попова. – Воронеж : изд-во «Истоки», 2009. – 209 с.

150. *Прохорова 2012* – Прохорова, Л. П. Сказка, игра, интертекстуальность / Л. П. Прохорова. – Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 2012. – 139 с.

151. *Пушкарева 2013* – Пушкарева, Н. В. Языковое выражение подтекстовых смыслов в прозаическом тексте (на материале русской прозы XIX-XXI вв.): дис. … д-ра. филол. наук: 10.02.01 / Н. В. Пушкарева. – СПБ, 2013. – 388 с.

152. *Риккерт 2015* – Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре / хрестоматия. Сост. С. П. Хохлова. – Дубна. : Дубна, 2015. – 84 с., С. 1–6.

153. *Розенталь 1978* – Розенталь, Э. Лабиринтами сознания / Э. Розенталь. – М. : Политиздат, 1982. – 303 с.

154. *Розин 2011* – Розин, В. М. Введение в схемологию. Схемы в философии, культуре, науке, проектировании / В. М. Розин. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 256 с.

155. *Романецкий 2015* – Романецкий, М. Н. Просто игра / М. Н. Романецкий. – СПб. : ООО «Страта», 2015. – 216 с.

156. *Рэнд 2011* – Рэнд, Э. Искусство беллетристики / Э. Рэнд. – М. : АСТ: Астрель, 2011. – 319 с.

157. *Рэнд 2012* – Рэнд, Э. Ответы / Э. Рэнд. – Москва : Альпина Паблишер, 2012. – 281 с.

158. *Савкина 2009* – Савкина, И. Л. «Закодированные»: новые формулы современной массовой литературы / И. Л. Савкина // «Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 210–216.

159. *Салмина 2011* – Салмина, Л. М. Язык как моделирующая система / Л. М. Салмина // Ученые записки Казанского университета, 2011. Т.153, кн. 6. – С. 16–23.

160. *Самотик 2005* – Самотик, Л. Г. Язык «Турецкого гамбита» Б. Акунина: Очерк и словарь / Л. Г. Самотик. – Красноярск : РИО ГОУ ВПО КГПУ им. В. П. Астафьева, 2005. – 136 с.

161. *Сарян 2009* – Сарян, М. А. Экспрессивность фразеологизмов как одно из отличительных свойств фразеологической картины мира народов – носителей языков (русский и английский язык в сопоставлении) / М. А. Сарян // Язык и межкультурная коммуникация: материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф. 23–24 апреля 2009 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2009. – 305 с., С. 101–102.

162. *Селиванова 2009* – Селиванова, Е. А. Когнитивная проекция симеозиса украинской загадки / Е. А. Селиванова // Язык и межкультурная коммуникация: материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф. 23–24 апр. 2009 г. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2009. – 305 с., С. 102–106.

163. *Семенова 2012* – Семенова, Н. М. Ролевая игра как средство развития коммуникативных способностей подростков / Н. М. Семенова // Игра и игрушки в истории и культуре, развитии и образовании: материалы междунар. науч.-практ. конф. 1–2 апр. 2012 г. – Пенза – Витебск – Москва : Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – С. 45–46.

164. *Сепир 1993* – Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1993. – 656 с.

165. *Сермягина 2007* – Сермягина, С. С. «Подтекст в прозе М. Булгакова: лигвостилистический аспект»: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / С. С. Сермягина. – Кемерово, 2007. – 203 с.

166. *Скорнякова 2010* – Скорнякова, Р. М. Антропоморфный культурный код в современной рекламе / Р. М. Скорнякова // Методология современного языкознания: Сборник статей. М. : АСОУ, 2010. – 256 с., С. 200–204.

167. *Словоерс* – Словоерс // Википедия [Электронный ресурс] Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/114789. Дата обращения 15.05.2018.

168. *Смородина 2009* – Смородина, П. В. Название как бифункциональная единица текста (на материале ряда произведений В. Шекспира): дис. … канд. филол. наук: 10.02.19 / П. В. Смородина. – М., 2009. – 207 с.

169. *Современная западная философия 2009* - Современная западная философия. Энциклопедический словарь / Под. ред. О. Хеффе, В. С. Малахова, В. П. Филатова, при участии Т. А. Дмитриева. М., 2009. – С. 354–356.

[Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.hrono.ru/biograf/bio_h/chomskia.php. Дата обращения 12.03.2017.

170. *Сонин 2002* – Сонин, А. Г. Когнитивная лингвистика: становление парадигмы: Монография. Барнаул : Изд-во Алт. Ун-та., 2002. – 222 с.

171. *Сонин, Сонина 1998* – Сонин, А. Г. О переложении литературных текстов на язык комиксов / А. Г Сонин, Е. Ф. Сонина // «Семантика и прагматика текста» / Под общ ред. В. А. Пищальниковой; Алт. Гос. техн. ун-т. им. И. И. Ползунова. – Барнаул : Изд-во Алт. ГТУ, 1998. – 153 с., С. 37–43.

172. *Соссюр 2013* – Соссюр, Фердинанд де. Курс общей лингвистики. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 256 с.

173. *Средства массовой коммуникации* – Средства массовой коммуникации. Надтекст. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/1080689/post105218353. Дата обращения 15.03.2017.

174. *Стефанская 2013* – Стефанская, Н. А. Социальная ценность чтения / Н. А. Стефанская // Чтение как гуманистическая ценность. – СПб. : Спец. Лит, 2013. – 312 с.

175. *Супрунова 2007* – Супрунова, Л. В. «Риторические средства в устной профессиональной речи учителя начальных классов» : дис. … канд. филол. наук. 10.02.01 / Л. В. Супрунова. – Челябинск, 2007. – 159 с.

176. *Суртаев 2012* – Суртаев, В. Я. Игра в пространстве культуры / В. Я. Суртаев. – СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2012. – 416 с.

177. *Теплова 2012* – Теплова, А. Б. Содержание посреднических функций образной игрушки / А. Б. Теплова // Игра и игрушки в истории и культуре, развитии и образовании: материалы междунар. науч.-практ. конф. 1–2 апр. 2012 г. – Пенза – Витебск – Москва : научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – 251 с., С. 40–44.

178. *Тимофеева 2010а* – Тимофеева, М. К. Ментальные операции как составляющие семиотического процесса / М. К. Тимофеева // Методология современного языкознания: сб. статей. – М. : АСОУ, 2010. – 260 с., С. 230–241.

179. *Тимофеева 2010б* – Тимофеева, М. К. Введение в экспериментальную когнитивную лингвистику / М. К. Тимофеева. – Новосибирск : Новосибирский гос. ун-т., 2010. – 103 с.

180. *Ткаченко 2011* – Ткаченко, О. Ю. Лексико-семантическое поле моральной оценки и этическая структура художественного мира Ф.М.Достоевского (к проблеме творческой эволюции): дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / О. Ю. Ткаченко. – М., 2011. – 428 с.

181. *Тодоров 1998* – Тодоров, Ц. Теория символа. – М. : Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество, 1998. – 408 с.

182. *Трускова 2012* – Трускова, Е. А. «Романные циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста»: дис. …канд. филолог. наук: 10.01.01 / Е. А. Трускова. – Челябинск, 2012. – 160 с.

183. *Угланова 2010* – Угланова, И. А. Когнитивная семантика / И. А. Угланова; Пермь : Перм.ун-т., 2010. – 155 с.

184. *Устиненко 1980* – Устиненко, В. И. Место и роль игрового феномена в культуре / В. И. Устиненко // Философские науки, 1980. № 2. – С. 69–77.

185. *Уфимцева 2011* – Уфимцева, А. А. Типы словесных знаков. Изд 3-е. – М. : Едиториал УРСС, 2011.

186. *Федосюк 1988* – Федосюк, М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте. Учебное пособие по спецкурсу. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина. 1988. – 83 с.

187. *Фефилов 1994* – Фефилов, А. И. Тенденции развития лексических значений в русском и немецком языках / А. И. Фефилов // Структурно-семантические исследования русского языка: сб. статей. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1994. – 148 с., С. 92–99.

188. *Фрейд 2015* – Фрейд, З. Введение в психоанализ: лекции. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 480 с.

189. *Хазагеров 2001* – Хазагеров, Г. Жрецы, рыцари и слуги : приключения метафоры, метонимии и символа в научном и общественном дискурсе / Г. Хазагеров // Знание – сила, 2001. № 12. – С. 63–69.

190. *Хайдеггер 1993* – Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

191. *Хализев 2004* – Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш школа, 2004. – 405 с.

192. *Халимова 2011* – Халимова, Р. Р. Языковые средства реализации прагматической установки в текстах прямой и скрытой рекламы: дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / Р. Р. Халимова. – Уфа, 2011. – 188 с.

193. *Харченко 1989* – Харченко, В. К. Переносное значение слова / В. К. Харченко. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1989. –195 с.

194. *Хейзинга 2015* – Хейзинга, Й. Homo Ludens. Человек играющий. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – 416 с.

195. *Хижняк 2016* – Хижняк, С. П. Когнитивная проблематика в общей теории термина / С. П. Хижняк. – Саратов : ИЦ «Наука», 2016. – 172 с.

196. *Хомский 2017* – Хомский, Н. О природе и языке. – М. : УРСС: ЛЕНАНД, 2017. – 288 с.

197. *Чарушников 1997* – Чарушников, В. Д. Моделирование и научное познание / В. Д. Чарушников. – Н. Новгород : НВВУТ, 1997. – 55 с.

198. *Черняк 2009* – Черняк, М. А. Массовая литература XX века / М. А. Черняк. – М. : Флинта: Наука, 2009. – 432 с.

199. *Чертов 2005* – Чертов, Л. Ф. От герменевтики телесности к семиотике визуально-пространственных кодов / Л. Ф. Чертов // Логос живого и герменевтика телесности. Постижение культуры: Ежегодник. / Вып. 13–14; – М. : Академический проект; РИК, 2005. – 717 с., С. 623–662.

200. *Чунева 2006* – Чунева, Л. Ю. Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: дис. … канд. филол. наук: 10.01.08 / Л. Ю. Чунева. – Тверь, 2006. –180 с.

201. *Шилков 2013* – Шилков, Ю. М. Язык и познание: Когнитивные аспекты / Ю. М. Шилков. – СПб.: Владимир Даль, 2013. – 542 с.

202. *Штофф 1966* – Штофф, В. А. Моделирование и философия / В. А. Штофф. – М.-Л. : Наука, 1966. – 302 с.

203. *Шульженко 2010* – Шульженко, М. Ю.. «Процесс понимания художественного текста как постижение риторико-герменевтической организованности смыслов (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»): дис. …канд. филол. наук: 10.02.19 / М. Ю. Шульженко. – Ставрополь, 2010. – 194 с.

204. *Эвери 2006* – Эвери, Д. Теория информации и эволюции. – М.– Ижевск : НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика» Институт компьютерных исследований, 2006. – 252 с.

205. *Эйдис* – Эйдис, М. Техника медленного чтения. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://booknik.ru/ideas/all/tehnika-medlennogo-chteniya-v-mire-bystrogo-perelistyvaniya/. Дата обращения 15.04.2017.

206. *Эко 2007* – Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : «Симпозиум», 2007. – 502 с.

207. *Эко 2013* – Эко, У. Откровения молодого романиста. – Москва : АСТ: CORPUS, 2013. – 320 с.

208. Эко 2014 – Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПБ. : Симпозиум, 2014. – 285 с.

209. *Юнг* – Юнг, К. Г. Концепция коллективного бессознательного. [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.oculus.ru/stat.php?id=53. Дата обращения 08.09.2018.

210. *Якобсон 2011* – Якобсон, Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение / Ред.-сост. Т. Ланц; ред. Д. Сичинава; Перев. с чеш. Е. Бобраковой-Тимошкиной. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 280 с.

211. *Baensch 1959* – Baensch, Otto, «Kunst und Geful» in logos, 1923, перевод на английский в Reflections on Art, ed. by S.K. Langer, Baltimore, The John Hopkins Press and London, Oxf. Univ. Press, 1959. – P.10 – 36.

212. *Wesel 1995* – Wesel, R. Politische Metaphorik im parlamentarischen Diskurs. – Berlin: de Gruyter, 1995. – 212 p.

СЛОВАРИ

1. *ТСУ* – Толковый словарь Ушакова онлайн. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://ushakovdictionary.ru Дата обращения 23.08.2018.

2. *ТСО* – Толковый словарь Ожегова онлайн. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова [Электронный ресурс] Режим доступа: http://slovarozhegova.ru. Дата обращения 23.08.2018.

3. *СЕ* – Словарь Ефремой. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://slovoblog.ru/efremova/. Дата обращения 23.08.2018.

4. *СИС* - Словарь иностранных слов [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.вокабула.рф/словари. Дата обращения 23.08.2018.