На правах рукописи

Ерохина

Ерохина Анна Михайловна

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

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

Специальность 10.02.01 – русский язык

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Вологда - 2020

Работа выполнена на кафедре русского языка Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого».

Научный руководитель: **Заика Владимир Иванович**, доктор филологических наук, доцент, кафедра филологии Гуманитарного института Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого», заведующий кафедрой.

Официальные оппоненты: **Пушкарева Наталия Викторовна**, доктор филологических наук, доцент, кафедра русского языка Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет», доцент;

Глазкова Елена Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра интегрированных коммуникаций Школы медиакоммуникаций института общественных наук Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», доцент.

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения».

Защита состоится «__» _____ 2020 года в ___ часов на заседании диссертационного совета Д999.014.03 на базе ФГБОУ ВО «Вологодский государственный университет», ФГБОУ ВО «Сыктывкарский государственный университет имени Питирима Сорокина», ФГБОУ ВО «Череповецкий государственный университет» по адресу: г. Вологда, пр. Победы, 37, ауд. 71

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке (г. Вологда, ул. Галкинская, д. 1) и на сайте федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Вологодский государственный университет» (https://vogu35.ru/nauka/sovety/dissertatsionnyj-sovet-d-999-014-03/zashchita-dissertatsij-d-999-014-03)

Автореферат разослан_____ 2020 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент Л. Ю. Зорина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Проблема эксплицитно не выраженной семантики художественного текста исследовалась в работах В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, Р. Барта, А. А. Брудного, Н. В. Пушкаревой, М. П. Козьмы, А. А. Ветошкина, Е. В. Ермаковой и др.

Теоретическая база подтекста как имплицитного смысла находится в лингвистике в стадии разработки общей системы определения подтекстовых единиц и подтекстовых смыслов (в отличие от литературоведения, где на современном этапе уже существует понятийная база для разграничения художественных текстов, основанная на выявлении соответствия критериям жанра, композиции, формульности, проблематики и т. п.).

Настоящее исследование является попыткой обоснования и выявления языковых факторов, влияющих на уровень насыщенности смыслами художественных текстов, и попыткой разработки системы для разграничения художественных текстов по уровневому статусу (по количеству и качеству подтекста) на основе лингвистических критериев.

Интуитивное понимание степени насыщенности смыслами присутствует в индивидуальном восприятии каждого адресата, который ознакомился с определенным количеством литературных текстов и на этом основании может в своем сознании провести определенное разграничение и классификацию художественных текстов. Подобное разграничение возможно при выявлении и осмыслении того количества информации, которую адресат может извлечь из текста в соответствии со своим уровнем познания. По самой природе художественного текста основным способом передачи информации в нем выступает система художественных образов, которые, в свою очередь, являются продуктом вторичного моделирования, то есть построения модели, воссоздаваемой на основе эксплицитного слоя значений как восполнение недостающей части информации, обусловленной предыдущим чувственным опытом адресата. С точки зрения семантики, когнитивной лингвистики и теории информации подтекст выступает в различных видах и значениях, которые до настоящего времени не подвергались тщательному анализу и классификации. Именно этим обусловлена **актуальность** настоящего исследования.

Цель исследования – определение языковых способов формирования подтекста, описание подтекстовых единиц и выработка технологии извлечения имплицитного значения.

Материал исследования – 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), что позволяет произвести сравнение текстов по количеству и качеству подтекста.

Объект исследования – 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 языковых 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 в той части романа Б. Акунина «ФМ» (названной им «Теорийкой»), где имитирована рукопись вышеобозначенного романа Ф.М.Достоевского.

Теоретическую базу исследования составляют достижения отечественных и зарубежных исследователей по следующим направлениям науки: в языкознании это В. В. Виноградов, В. Г. Гак, И. М. Кобозева, Н. Г. Арутюнова, В. В. Бабайцева, А. А. Уфимцева, В. А. Звегинцев, Л. М. Лещева, Т. В. Маркелова, А. И. Новиков, Э. Сепир, Г. П. Грайс; в когнитивной лингвистике – Г. В. Колшанский, Г. И. Богин, А. А. Леонтьев, Дж. Лакофф, В. А. Маслова, Е. А. Петрова, И. А. Угланова; в теории художественного текста – Ю. М. Лотман, Н. С. Валгина, В. А. Пищальникова, Р. Барт, А. А. Брудный, В. И. Заика, А. А. Богатырев; в области литературоведения – В. Е. Хализев, Л. Г. Кайда, Р. Якобсон, Дж. Г. Кавелти, У. Эко, Ю. Кристева; в теории подтекста – Н. В. Пушкарева, М. Ю. Федосюк, М. П. Козьма, А. А. Ветошкин, Е. В. Ермакова; в теории информации – С. Голдман, В. А. Веников; в теории модели – В. А. Штофф, И. В. Новик, Т. А. Ван Дейк; в теории игры – В. Я. Суртаев, М. Н. Романецкий, Й. Хейзинга; в теории познания и культуры – М. Г. Дьякова, А. С. Кармин, Д. Н. Кавтарадзе, А. П. Окусов, Е. А. Рабалка.

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

Научная новизна заключается в том, что 1) разработана технология прочтения подтекстовых смыслов, позволяющая вербализовать (номинировать) имплицитную семантику лексий; 2) предложена методика категоризации подтекстовых смыслов на основе классификации семантики в соответст-

вии 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»).

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 как лингвистическом объекте, передающем информацию с помощью вторичного моделирования в форме художественного образа. Разработана уровневая структура подтекста, а также уровневая шкала понятийного познания, в которой художественный текст занимает серединную позицию между имитационным и понятийным познанием, сочетая в себе оба вида. Определены положения, выявляющие взаимосвязь между количеством и качеством подтекста и уровневым статусом художественных текстов.

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрытая 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 вузовских курсов Современный русский язык и Лингвистика текста.

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 метонимическая 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: герменевтическим, семным, акциональным, референциальным, которые относятся к плану выражения лексии и с помощью которых 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 и, на основе этих данных, распределение художественных текстов по емкости и соответствующему статусу на ценностной шкале познания между вершинной и массовой литературами.

Апробация исследования. 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. Общий объем диссертации составляет 468 страниц (основная часть исследования – 254 страницы).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность исследования, его объект и предмет, научная новизна, практическая и теоретическая значимость, определяются основные цели и задачи, методы, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Подтекст как языковой способ моделирования в художественном тексте»** разрабатываются теоретическая база и терминологический аппарат исследования: рассматривается категория подтекста в художественных текстах с различных точек зрения: со стороны когнитивной лингвистики, теории информации, теории культуры, теории игры и теории модели, при этом определяются языковые способы, формы и функции подтекста в художественном тексте.

В **параграфе 1.1. «Подтекст как имплицитное значение, языковые способы образования и извлечения подтекстовых значений»** – подтекст рассматривается с когнитивной точки зрения, где он представлен как невербализованное, но присутствующее в художественном тексте значение. Для понимания роли и места подтекста в художественном тексте выявляется

взаимосвязь между типами мышления и восприятия, где подтекст представляет собой явление, в котором эксплицитно осознаваемая семантика отсутствует, и для ее извлечения и перевода на семантический уровень мышления – собственно языковой – требуется определенное когнитивное действие: усилие мысли, направленное на осознание и извлечение имплицитной семантики. Для выявления имплицитного значения применима языковая категория, с помощью которой это становится возможным – номинация (в рамках работы она понимается в широком смысле, когда номинацией признается не только слово, но и словосочетание, и предложение, и даже текст).

С точки зрения теории информации, подтекст является значением, которое добавляет детали художественного образа, не названные в тексте. Заполняя существующие в тексте лакуны, читатель достраивает визуализируемую картинку. Такое дополнение всегда является индивидуальным и различается у разных адресатов.

С помощью подтекста при отсутствии точного именования предметов и явлений, но при наличии только указания на некоторые детали и признаки художественный текст обеспечивает создание чувственно визуализированного образа. Образные подтекстовые значения в художественных текстах – это особый способ использования языковых знаков для перевода познания из области эксплицитного смыслообразования в область восприятия бессознательного (по Фрейду и Юнгу). Этот способ заключается в изменении направленности самого процесса кодирования, поскольку вместо прямого кодирования – присвоения названия определенному объекту – происходит обратный процесс превращения языковых знаков в бессознательные, зрительно-чувственные, образные представления.

В качестве языковых способов образования подтекстовых значений рассматриваются: а) **импликация** – присутствие в смысловой составляющей языковой единицы таких компонентов скрытой информации, которые принадлежат другой языковой единице, но в контексте они соединены таким образом, что к эксплицитному выражению добавляется дополнительный (имплицитный) смысл (формами импликации являются: импликационал – дополнительное имплицитное значение в одном слове и импликатура – включение в текст значительных по размеру фрагментов из других текстов); б) **коннотация** – способность «осложнять» значение языковых единиц такими элементами смысла, которые не выступают на первый план восприятия, но при этом являются составляющими для Означающего; в понятие коннотации входят: оценочность, эмоциональность, экспрессивность и стилистическая окрашенность; в) **пресуппозиция** – сумма сведений, полученная адресатом ранее (в том числе внешняя пресуппозиция как уровень фоновых знаний адресата); г) **контекст** – речевое окружение языковой единицы (в том числе и подтекстовой), от которого зависит выбор того или иного значения.

В **параграфе 1.2. «Функции подтекста в художественном тексте»** отмечается, что главная функция подтекста – моделирование художественного образа (вторичное моделирование, по Лотману). Вначале художественный текст рассматривается с точки зрения теории модели, где показывается, что в

культуре он является моделью универсума человека, созданной и существующей для целей познания. 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. 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). Познание в художественном тексте осуществляется с помощью моделирования в мысленном представлении адресата синкретических характеристик человеческого универсума – соединением в одном объекте психофизиологических, социальных, моральных представлений и реалий человеческого бытия. С точки зрения познавательного процесса, моделируя таким образом сложные синтетические понятия универсума человека, автор в художественном тексте получает возможность, не прибегая к усложнению терминологии или к принципу избыточности (который обеспечивает помехоустойчивость), передавать сложные понятия в очень экономном виде (не увеличивая размеры текста). Это становится возможным в результате построения художественного образа, в котором несущественные для авторского замысла единицы информации «отдаются на откуп» адресату и, таким образом, происходит передача информации по более скоростному информационному каналу (визуализации в мысленном представлении), но при этом теряется однозначность информации, и именно поэтому многозначность художественного текста – явление, предопределенное его же природой.

Таким образом, модель – художественный текст – при построении художественного образа значительную часть информации «запаковывает» в подтекст, который не определяет и не называет объекты мира человека, но в мысленном представлении адресата они трансформируются в полный образ и дополняются необходимыми, актуальными для читателя, признаками.

При рассмотрении языковых особенностей художественного текста, связанных с его принадлежностью к объектам культуры, доказывается, во-первых, что художественный текст принадлежит культуре, поскольку является, как и любые другие тексты, хранилищем накопленной информации, а во-вторых, что особенностью художественного текста, в отличие от других видов текстов, является передача информации в форме чувственно воспроизводимых моделей универсума; кроме того, художественный текст предназначен не для научного познания (которое, как правило, имеет узкоспециализированную направленность и требует повышенного уровня познания), а для процесса познания и освоения уже известного в культуре содержания (информации о мире человека). Именно поэтому его отличительной особенностью является предназначение для среднеобразованного адресата (уровень образованности при этом определяется как минимальный для данного типа культуры: умение читать и понимать эксплицитно выраженное). Таким образом,

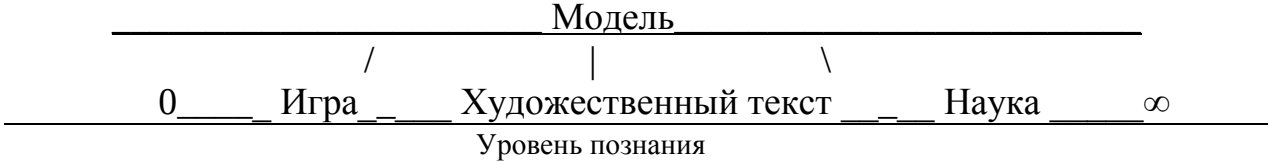
уровень языковых средств, предопределенный данной характеристикой художественного текста, предполагает использование только самой общеупотребительной лексики – понятной для всех членов языкового коллектива и самых простых синтаксических конструкций. При этом в художественном тексте могут передаваться довольно сложные понятия, а способом передачи таких понятий и является подтекст. Например, в начале романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» во фразе «*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*» (Приложение 1, Лексии №№ 29 – 31) – 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.

Далее рассматриваются языковые особенности художественного текста с точки зрения теории игры. Игра в художественном тексте присутствует в трех ипостасях: 1) в качестве мысленного «разыгрывания» определенного сценария, в данном случае разыгрывание обусловливает наличие динамической характеристики, связанной с передачей временно*й* последовательности событий или, по-другому, своеобразного принципа «монтажа» и с визуализацией «движения в кадре», когда в восприятии адресата возникают «движущиеся картинки»; 2) в качестве «языковой игры», с помощью которой и создается дополнительный имплицитный слой значений; 3) в качестве интеллектуальной игры, когда адресат вынужден разгадывать загадки, которые ему загадывает текст. В существующих исследованиях по теории игры нет единого критерия для выявления общности всех игр. Мы считаем, что подобным критерием, объединяющим все виды игр на едином основании, является понятие модели как способа познания.

С точки зрения теории познания, игра является допонятийным способом моделирования, это вид имитации, в которой передаются определенные навыки и поведенческие стереотипы (игра как вид тренировки навыков присутствует даже у животных, а у человека она является началом познавательного процесса). С этой точки зрения, игра так же является определенной моделью поведения, которая, с повышением уровня познания и овладением понятийным мышлением, соединяется в художественном тексте таким образом, что на основе эксплицитного слоя значений соединяются все три ипостаси категории игры.

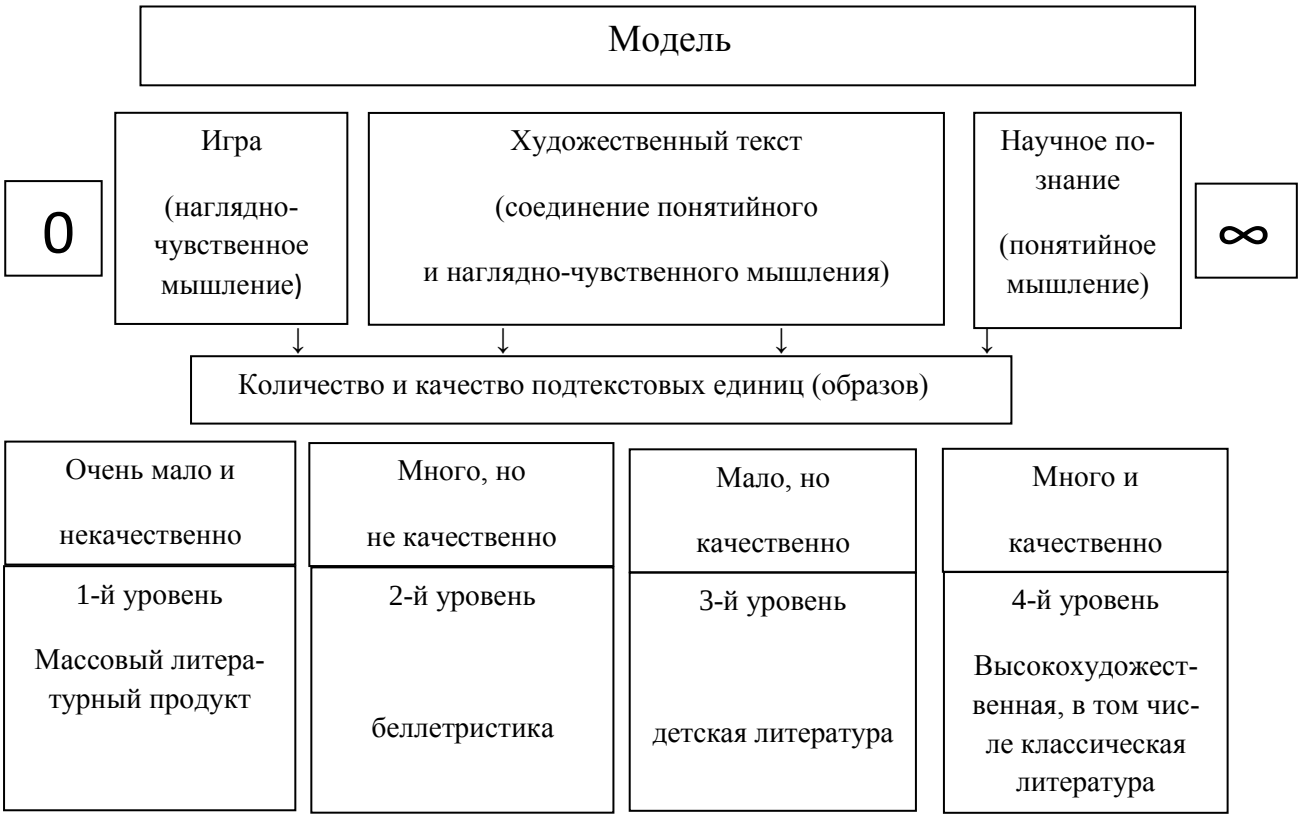
На условной шкале познания художественный текст занимает серединную позицию между чисто имитационным уровнем познания (как у животных или младенцев) и научным познанием, которое базируется в основном на понятийном мышлении.

Схематически это может выглядеть так:



Здесь же рассматривается присущий игре компонент удовольствия, являющийся стимулом познавательного процесса. Кроме того, выявляется функция игры, которая также связана с явлением моделирования на допонятийном уровне познания и восприятия; игра присутствует в художественном тексте как один из главных способов соединения в процессе познания языкового (понятийного) и имитационного видов познания.

В **параграфе 1.3. «Формы подтекста в художественном тексте»** вначале приводится шкала понятийного познания, расширенная для понятия «художественный текст».



Отмечается тот факт, что пока не определены языковые единицы, с помощью которых возможна подобная классификация.

Далее детально и тщательно рассматриваются предложенные Роланом Бартом в его исследовании «S/Z» единицы «чтения» (которые мы определяем как единицы подтекста) – **лексии**. Обосновывается выбор именно бартовской единицы, которая более подходит для выполнения этой функции, чем предложенные другими авторами единицы подтекста (в частности **диктема**, которую выделяет М. Я. Блох и **ноэма**, которую предлагает А. А. Богатырев). Сам Р. Барт определяет лексии как оболочки семантической емкости, которые являются вместилищем имплицитной информации в форме значения определенного кода. Р. Бартом разработана и система кодирования,

специфическая для художественного текста, в которой находят свое выражение актуальные для универсума человека категории места и времени, вопросов и ответов, представлений и ценностей, знаний и отношений. Р. Барт выделяет пять основных кодов: **акциональный, референциальный, герменевтический, семный** и **символический.** Рассмотренный таким образом план выражения дает возможность, во-первых, исследовать способы моделирования в художественном тексте, а во-вторых – с помощью подсчета количества лексий и кодов – устанавливать различия смысловой насыщенности текстов.

Фактически, **лексии** – это фрагменты текста, в которых возникает имплицитный смысл на базе эксплицитного выражения. В отношении лексии можно выстроить парадигму интенсивной расширительной структуры смыслового содержания, или, другими словами, структуры определенной степени преобразования и усложнения значения «Слово – Лексия - Текст». 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 ($y=e^n$) текстового содержания.

Далее рассматриваются различные виды кодирования информации в художественной и нехудожественной речи и обосновывается целесообразность выбора именно бартовской системы кодирования, которая наиболее полным образом отображает характеристики способов запаковывания смысла в специфической системе координат художественного текста. Кроме того, система Р. Барта нами трансформируется на основании того, что символический код по сути является сложным кодом, который при более тщательном анализе можно разделить на два более простых кода – референциальный и семный. Поэтому система бартовских кодов преобразована в систему из четырех основных кодов: семного, референциального, акционального и герменевтического.

Поскольку код является планом выражения лексии как единицы подтекста (плана содержания) или формой воплощения подтекстового смысла, то значение кодов может быть определено при извлечении подтекста следующим образом: **герменевтический** код – это код загадки (вызывающий в подсознании некий вопрос), в художественом тексте он выполняет функцию интеллектуальной игры; **семный** – код нелинейного усложненного значения (некое невербальное значение), моделирует новое семантическое понятие, функционально выполняет роль языковой игры и моделирования «бессознательного» по Фрейду; **акциональный** – код события (некое действие), моделирует текстовое действие, его функция в тексте - разыгрывание сценария; **референциальный** – код знания (нечто уже известное), моделирует представление о чем-то уже известном автору, либо адресату, его функциями являются функция удовольствия (как компонента игровой деятельности) и моделирование «бессознательного» по Юнгу.

Отмечается, что в одной лексии одновременно могут сочетаться и извлекаться до четырех кодовых значений. Возможны и сложные случаи

кодировок, когда подтекст определяется в так называемой третьей степени. В этом случае первой степенью признается эксплицитный смысл, вторая степень определяется как подтекст, извлекаемое значение которого базируется и надстраивается над эксплицитным выражением, и третья степень – это извлечение и надстраивание дополнительного имплицитного значения над уже извлеченным подтекстом второй степени.

Во **второй главе «Семантика подтекстовых значений в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»»** все перечисленные и декларированные в первой главе функции, формы и языковые способы образования и извлечения подтекстовых значений рассматриваются на конкретных примерах анализа выбранных художественных текстов (Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»).

В **параграфе 2.1. «Лексия и ее роль в семантике подтекста»** еще раз обосновывается определение лексии как единицы подтекста. Приводится поэтапное описание технологии извлечения подтекстового значения, которое заключается в синтезе двух видов читательских техник – «медленного чтения» и «внимательного чтения». 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. Размер фрагментов и категоризация имплицитных смыслов обусловлен уровнем познания адресата и степенью насыщенности самого текста скрытыми смыслами.

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 схеме процесса номинации, в соотвествии с определением Л. М. Лещевой, выделено четыре этапа: 1) выбор категории, требующей номинации, 2) выделение дифференцирующих признаков данной категории, 3) на основании дифференцирующего признака производится выбор категории из ранее известных и осмысленных, 4) производится лексикализация или, собственно говоря, номинирование. Данная схема подходит и для извлечении подтекстовых смыслов.

Далее приводится определение способов категоризации лексий по признаку кодового значения: 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). Затем рассматривается вышеизложенная

теоретическая часть технологии на конкретном примере – анализе фрагмента текста Ф. М. Достоевского.

Имплицитное значение в художественном тексте моделируется разнообразными языковыми средствами в зависимости от нескольких параметров: 1) в зависимости от формы имплицитного значения и структуры кодов; 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.

В **параграфе 2.2. «Формы, функции и способы языкового моделирования в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»»** рассматриваются уровни подтекста, как факторы, влияющие на возможность извлечения подтекстовых смыслов.

В художественном тексте выделено три уровня сложности, которые зависят: 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, коннотации 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»; 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.

Подтекстовые значения **первого уровня** 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. К этому уровню относятся: 1) все виды коннотаций; 2) все фигуры речи и тропы; 3) некоторые предикативные конструкции; 4) имплицитные значения, выраженные с помощью паравербальных знаков. К паравербальным знакам относятся: а) знаки пунктуации, которые, как знаки, не обладающие собственной семантикой, придают векторную направленность словам с собственной семантикой, присоединяя к ним значения экспрессии

(восклицательные знаки), неопределенности (вопросительные знаки) или множества вариантов возможных значений (многоточия), а также могут передавать дополнительный смысл приведенной цитатой или пояснением (двоеточие, тире, кавычки и т.п.); б) факультативные знаки особой разметки текста – выделение особым шрифтом (курсивом, жирностью), факсимильное изображение (схемы, иллюстрации и т.д.).

Языковыми способами образования подтекста на первом уровне выступают коннотация, импликация и интралингвистический контекст.

Второй уровень – это уровень подтекстовых значений, определяемых уже собственно лексиями как единицами подтекста, в состав которых входит более одного слова (от двух слов и более, если это предикативный оборот). В процессе образования имплицитных значений второго уровня подтекста используются практически все способы: коннотация, импликация, экстарлингвистический и интралингвистический контекст и пресуппозиция (внутритекстовая и внешняя (общефоновые знания адресата)).

Третий уровень – сверхсемантический – включает в себя: 1) значение всего текста (его идею как единого информационного сообщения); 2) некоторые значения надстраиваемых кодов (в третьей степени кодирования); 3) вопросы общей герменевтики. Представляется, что одним из главных способов моделирования подтекста данного уровня является внешняя пресуппозиция (общефоновые знания адресата).

На основании проведенного анализа уточняется определение импликации и коннотации как способности 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. В конце параграфа приводятся выводы о том, что извлечение значений первого уровня подтекста не требует слишком большого объема фоновых знаний адресата (внешней пресуппозиции), а требует лишь понимания эксплицитного слоя выражений, понимания значений лексических единиц (слов, устойчивых словосочетаний и т.п.) и свойств паравербатов, а также способностей адресата с помощью контекста и нестандартного употребления языковых единиц находить их дополнительный смысл.

Далее рассмотрен второй уровень подтекста, который 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, которые в процессе воспроизведения в мысленном представлении адресата художественого образа передают сложную информацию о мире человека с

помощью простых лексических и синтаксических языковых средств. Для извлечения подтекста второго уровня 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. Как правило, речь идет о лексиях, размер которых больше чем одно слово.

Далее подробно рассматривется семный код, языковые способы образования его значения и его функции в художественном тексте. Отмечается, что из всех кодов – семный является наиболее «подтекстовым», передающим дополнительное понятийное значение. Этот код является формой передачи информации о невербализованных сложных понятиях, запакованных в подтекст с помощью простых лексических средств, или, другими словами, «переводом в бессознательное». Примером редуцирования смысла всей лексии с помощью коннотации может послужить характеристика случайно встретившегося Раскольникову господина (без имени и фамилии), который пытался «воспользоваться» случайно встреченной пьяной девушкой и которому в этом помешал Раскольников: «*Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый*» (Приложение 1, Лексия № 988). Коннотация содержится лишь в метафоре «жирный», но редуцирует бессознательное восприятие в направлении отрицательной оценочной коннотации ко всему «образу». Формы подтекста (коды) здесь следующие: герменевтический (кто таков?), семный (коннотация отрицательной оценки) и референциальный (описание внешности персонажа – знание, известное автору текста). Языковой способ – импликационал. Функция – моделирование бессознательного по Фрейду.

Затем рассматривается референциальный код, его функции и способы языкового моделирования в художественном тексте. Референция – это простое упоминание в тексте какого-то уже известного автору (и, возможно, читателю) факта. 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 (по определению О. Ю. Ткаченко это авторская дефиниция). Всеобщее знание условно можно подразделить на: 1) интертекст, 2) философски-бытовое (общекультурное) знание, 3) научное знание.

У референциального кода в художественном тексте две функции: 1) функция сообщения, как информация о чем-то уже известном, 2) функция доставления удовольствия, как одна из функций игровой деятельности, связанная с категорией «узнавания» уже известного. Отличительной особенностью референциального кода в художественном тексте является тот факт, что все, что сказано (от первого до последнего слова), сказано определенным субъектом – автором. 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. Наиболее наглядно данный код предстает в различных описаниях «видимого» и «известного» автору. Так, например, в лексии «*…в тонких чертах молодого человека. Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен*» (Приложение 1, Лексия № 28) – происходит визуализация, связанная с художественным представлением персонажа – в восприятии возникает некая «картинка», при этом у каждого адресата она обусловлена индивидуальным опытом представлений и именно поэтому так иногда различаются экранизации художественных текстов.

К референциальному коду относятся и все случаи интертесктовых включений («импликатур» по определению М. И. Александровой). 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 (в сцене в трактире): «*Целый год жену ласкал, // Цел-лый год же-ну лас-кал*» (Приложение 1, Лексии №№ 154, 156). Функция референции в данной лексии – моделирование бессознательного по Юнгу (коллективного бессознательного), в котором представлен образ современного Ф. М. Достоевскому фольклора.

К референциальному коду в данном случае относятся и цитаты из Евангелия: "*Се человек!*" (в сцене в трактире: монолог Мармеладова) и опосредованные цитаты, имитирующие евангельские тексты: «*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..."*» (Приложение 1, Лексии №№ № – 470, 471). Функция данных импликатур – моделирование бессознательного по Юнгу – как коллективного бессознательного, определяющего ценностное отношение, принятое в данном типе культуры (сочувствие человеку опустившемуся). Таким образом, функцией референциального кода в художественном тексте является моделирование бессознательного по Юнгу (коллективного бессознательного).

Отмечается, что в тексте Ф. М. Достоевского присутствуют и специфические лексии референциального кода, в которых обнаруживается дополнительно семный код. И тогда в этих лексиях обнаруживается функция моделирования бессознательного по Фрейду (в тексте содержится новое понятие, которое не имеет вербального выражения). Подобные случаи наблюдаются там, где импликация интертекста вызывает то впечатление, которое было произведено на адресата в самом прототексте – то есть в восприятии возникает дополнительное чувственное представление. На этом основании в подтексте определяется не только референциальный код (сам интертекст), но и надстраиваемый над ним в третьей степени кодирования семный код. Соединение в одном текстовом пространстве (лексии) референциального и семного кодов в

системе Ролана Барта представлено в виде символического кода, то есть кода повышенной степени кодирования

Если же 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 легко воспроизводимых в мысленном представлении из-за факта известности «образов». Например, упоминаемая в романе Б. Акунина цитата из очень известной песенки: «*…про чижика-пыжика, что выпил рюмку, выпил две, зашумело в голове*» (Приложение 2, Лексия № 244), 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) вполне может доставлять удовольствие от сознания своей «образованности».

Отмечено, что способами образования значений референциального кода во всех случаях являются, прежде всего, внешняя пресуппозиция и контекст.

Различий в способах образования подтекстового смысла и в функции данного вида подтекста в анализируемых текстах (Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ») не выявлено, однако в количестве этих кодовых значений наблюдается незначительная разница, которая рассмотрена в третьей главе работы.

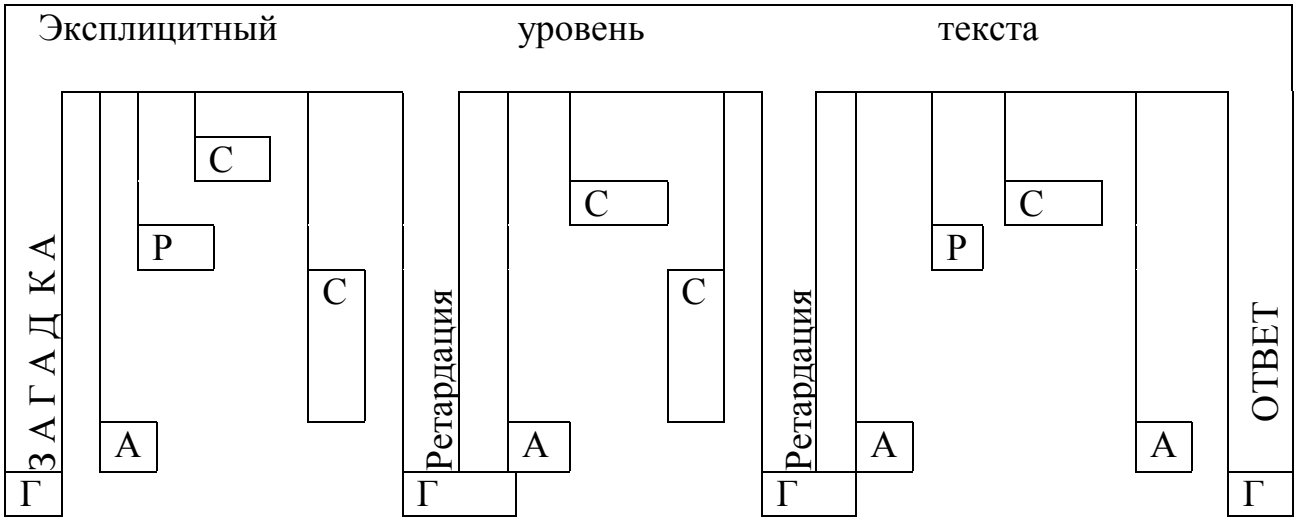
Следующий, акциональный, код в пределах художественного текста выполняет, прежде всего, игровую функцию мысленного разыгрывания сценария. Весь текст, с точки зрения акционального кода, можно разбить на определенные большие фрагменты – События, которые, в свою очередь, условно можно разделить на Этапы (фрагменты, из которых составлены События). Этапы условно разбиваются на Действия, которые в формальном плане определяются по наличию глаголов прошедшего времени, которые в мысленном представлении адресата трансформируются в восприятие «происходящего здесь и сейчас». Очень характерным в этом отношении является 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)» [Зоркая 1996: 74].

Далее приводятся примеры выборки лексий акционального кода (в обоих романах), которые очень напоминают популярные в настоящее время издания «кратких содержаний классических текстов». Отмечается, что 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.

Таким образом, форма акционального кода для моделирования дополнительного значения использует такие языковые средства как контекст и внутритекстовая пресуппозиция. Функцией акционального кода является «разыгрывание» действия как временной и смысловой последовательности событий.

Герменевтический код рассматривается как основной структурообразующий элемент художественного текста. Этот код представляет собой своеобразный «механизм» привлечения и удержания читательского внимания. Художественный текст загадывает загадку в начале своего повествования, затем, с помощью определенных средств ретардации, оттягивает ответ, но в конце текста адресату в обязательном порядке предоставляется отгадка. Если отгадка не предоставляется, то текст формально не выполняет своего основного предназначения – существования для целей познания, или воспринимается адресатом как не оправдавший его ожиданий. С формальной точки зрения к герменевтическому коду может быть приложено определение – «энергетический двигатель всего текста».

Структуру кодов внутри художественного текста можно представить в виде условной схемы (герменевтический код при этом является основным, внутри которого встроены лексии других кодов):



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

Однако помимо основного структурообразующего вопросно-ответного герменевтического кода в высокохудожественных текстах встречаются закодированные вопросы, на которые текст не дает и не может дать ответов. Эти возникающие вопросы без ответов связаны с мировоззренческими представлениями и философской стороной содержания художественного текста. Эти вопросы можно с полным основанием назвать вопросами философской герменевтики, когда главным смыслом текста признаются поиски высшей истины. Данный вид герменевтического кода относится к третьему, наиболее сложному для извлечения уровню подтекста.

Далее рассматривается третий уровень подтекста, который, исходя из вышеприведенных критериев, определяется как наиболее сложный для извлечения смысла и перевода его в эксплицитное выражение (номинации).

В данном случае мы говорим о том, что трудность извлечения данных 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 подтекста, уже извлеченного из эксплицитного выражения. То есть происходит извлечение подтекста третьей степени (напомним, что первая степень – это прямое значение эксплицитного выражения, вторая степень – подтекст, который появляется при извлечении подтекстового значения из эксплицитного выражения, 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). Значения герменевтического кода, которые не имеют ответов в своей структуре, являются вопросами философской герменевтики. Подобные вопросы чаще всего 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 являются стимулом познавательного процесса, поскольку заставляют читателей искать ответы в других источниках: в других текстах или в окружающей действительности, заставляют задуматься о смысле более высоком, чем тот, который способен передать художественный текст.

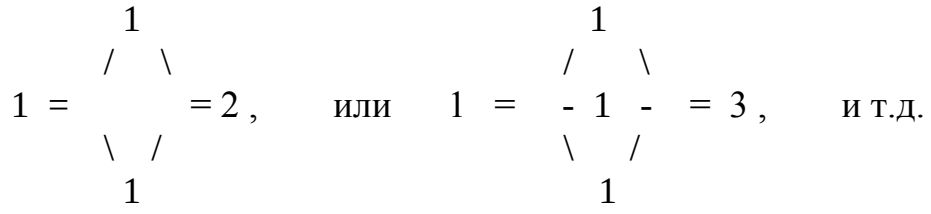
Наиболее характерным примером подобных философских вопросов являются размышления Раскольникова: «*Впрочем, все эти вопросы были не новые, не внезапные, а старые, наболевшие, давнишние. Давно уже как они начали его терзать и истерзали ему сердце. Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, 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*» (Приложение 1, Лексия № 951).

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

В **третьей главе «Емкость художественного текста и ее зависимость от специфики подтекстовых форм»** проводится сравнительный анализ текстов, которые послужили материалом исследования. На основании проделанного анализа производится классификация данных текстов и определение их статуса по шкале уровня насыщенности смыслами художественного текста.

В **параграфе 3.1. «Смысловая емкость текста и ее зависимость от количества информации, извлеченной из подтекста»** определяются прин-

ципы повышения смысловой емкости художественного текста. 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. Схематизировано это можно представить как:



В данном случае наблюдается повышении смысловой емкости художественного текста. Отмечается, что подтекстовые смыслы способны аккумулировать в себе и передавать адресату больше информации, чем это было бы возможно, если бы информация передавалась только в эксплицитном виде. Поэтому разница между текстами литературы определяется как разница по количеству извлекаемой информации, а выделение языковых единиц подтекста (лексий и кодов) является материализованным подтверждением данного тезиса.

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.

В **параграфе 3.2. «Языковые особенности и разница, выявленная на первом уровне подтекста романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ»»** рассматривается разница между романами Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ», выявленная на первом уровне подтекста. По определению А. В. Гольдман, 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». И если роман Ф. М. Достоевского представляет собой вид «первичной стилизации», то текст Б. Акунина («имитация первоначальной рукописи Ф. М. Достоевского»), безусловно, является вторичной стилизацией.

Отмечается также, что на первом уровне подтекста между данными романами невозможно провести сравнительный анализ, поскольку способы образования значений у авторов разные: у Б. Акунина это стилистически маркированная лексика, а Ф. М. Достоевский в основном использует способ образования подтекстового значения с помощью импликации (тропы, фигуры речи и паравербаты). Единственный параметр, на основании которого может

быть проведено сравнение (в котором применяется одинаковый способ образования значения), это количество словоерсов (употребления постфикса «съ» в конце слов) в речи Порфирия Петровича. Формально подобных единиц в тексте Б. Акунина в полтора раза больше, но фактически это является свидетельством всего лишь большей эксплицитности текста Б. Акунина, поскольку в повторяющемся приеме словоерсов не содержится большего количества информации, смысл практически всегда один и тот же, и, таким образом, увеличение частоты применения данного приема является всего лишь свидетельством попытки автора как можно вернее (наверняка) донести до адресата эту речевую особенность персонажа.

В **параграфе 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**» рассматривается выявленная на втором уровне подтекста разница между романами Ф. М. Достоевского и Б. Акунина. Данные о количестве лексий и распределении кодовых значений (изложенные в приложениях) представлены в виде таблицы.

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 данной таблице наглядно представлено преимущество текста Ф. М. Достоевского практически по всем параметрам, кроме количества лексий с единичным кодовым значением.

Это преимущество (как и применение приема словоерсов на первом уровне подтекста) не является свидетельством наличия большего количества информации и повышения емкости текста, скорее наоборот, данное преимущество не свидетельствует в пользу Б. Акунина именно потому, что при извлечении подтекста эти лексии представляются наиболее простыми: из них нужно извлечь всего одно имплицитное значение. Все остальные параметры доказывают преимущество текста Ф. М. Достоевского.

Далее, на примере разницы в количестве подтекста практически идентичных текстовых фрагментов (письма матери Раскольникова, которое, с определенными купюрами содержания, приводится и в романе Б. Акунина и является фактически секвестированным заимствованием текста Ф. М. Достоевского), показывается, каким образом происходит увеличение и уменьшение емкости подтекста и как происходит сокращение количества

лексий и состава кодов при устранении внутритекстового контекста и внутритекстовой пресуппозиции.

В параграфе отмечается более емкий характер оригинального текста и, соответственно, наличие большего количества информации, возможной для извлечения из текста Ф.М.Достоевского.

В **параграфе 3.4. «Разница текстов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и Б. Акунина «ФМ» выявленная на третьем уровне подтекста»** констатируется, что именно на третьем уровне наблюдается самая большая разница в количестве подтекста.

Так, в романе Б. Акунина количество лексий с тройным кодом практически в десять раз меньше, чем в тексте Ф. М. Достоевского (43 против 498), количество лексий с полной кодировкой (4 кода в одной лексии) в тексте Б. Акунина всего 2, а в тексте Ф. М. Достоевского – 54.

В тексте Б. Акунина почти не встречается надстраивание кодов в третьей степени кодирования, и практически отсутствует герменевтический код третьего уровня подтекста (код, который лишь задает вопросы, но не дает ответов и тем самым стимулирует процесс познания и поиска истины).

В параграфе подтверждается мнение современных исследователей о том, что в массовой литературе редуцируется имплицитная энергия прототекста – «образца», эта литература предполагает считывание исключительно эксплицитно выраженного. Глубина классического произведения, умножение возможностей интерпретации создается за счет «возрастания имплицитной энергии», в то время как в увеличение общей энергии массовой литературы обеспечивается за счет «перевода имплицитной составляющей энергии прототекста в эксплицитную» [Кузьмина 2009: 16].

В **Заключении** диссертации обобщаются результаты работы, подводятся основные итоги исследования. Всесторонне рассмотрено понятие подтекста как способа моделирования художественного текста, выявлена природа художественного текста как модели и связь явления подтекста с категориями модели, игры и познания. Структурировано и упорядочено понятие подтекста с точки зрения не только языковых способов образования подтекстовых смыслов, но и с точки зрения сложности его извлечения, а также со стороны той функции, которую отдельные виды подтекста выполняют в художественном тексте. Отмечено, что определение художественного текста как модели мира человека в наиболее полной мере отвечает его природе. Способом построения данного вида модели (идеальной, мысленной, созданной в восприятии адресата в помощью языковых знаков) является язык как явление не только первичной системы означивания, но и как явление вторичного моделирования или построения художественного образа, значительная часть которого находится в зоне имплицитного смыслообразования и на этом основании является подтекстом. Выявлены единицы подтекста – лексии, с помощью которых происходит извлечение подтекстовых значений. Определены способы категоризации подтекстовых Означающих и Планы выражения лексии как единицы подтекста, которые представлены в виде системы кодов, специфической для художественного текста. Выделены и рассмотрены признаки семного, рефе-

ренциального, акционального и герменевтического кодов. Определены признаки уровневого статуса литературных текстов, на основании которых художественные тексты могут быть классифицированы по шкале насыщенности подтекстовыми смыслами. Отмечено, что сравнение по количеству и качеству подтекста 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).

Также в заключении намечаются пути дальнейшего изучения языковых особенностей подтекста в художественном тексте.

В **приложениях** в виде таблиц представлены результаты извлечения подтекстовых смыслов в анализируемых текстах: в Приложении 1 – текста Ф. М. Достоевского, в Приложении 2 – текста Б. Акунина.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях:

Статьи в изданиях, рекомендованных Перечнем ВАК Министерства науки и высшего образования РФ:

1. Ерохина, А. М. Художественный текст как модель универсума человека (метод моделирования и проблема разграничения массовых и художественных текстов) // Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар, 2015. Том 7, №5. Часть 2. – С. 207–214;
2. Ерохина, А. М. Лексия – текстовая единица риторической поэтики // Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар, 2015. Том 7, №6. Часть 1. – С. 281–288;
3. Ерохина, А. М. Текстообразующая роль герменевтического кода в произведениях массовой литературы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 12 (54). Часть IV. – С. 70–76;
4. Ерохина, А. М. Подтекст как языковое явление художественного текста; уровни подтекста // Современные и методико-дидактические исследования. Воронеж, 2018. № 4 (40) – С. 129–139.

Статьи в других научных изданиях:

5. Ерохина, А. М. Роль и место риторической поэтики в современном языкознании // Вестник литературного института им. А.М. Горького. – Москва, 2016. №3. – С. 44–50;
6. Ерохина, А. М. Языковые особенности художественного текста с точки зрения теории игры как одного из видов моделирования // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по матер. XIX междунар. науч.-практ. конф. — № 8(19). — М., Изд. «МЦНО», 2018.
7. Ерохина, А. М. Языковые особенности художественного текста с точки зрения его принадлежности к объектам культуры // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. XIV-XV междунар. науч.- практ. конф. № 9-10(11). – Новосибирск: СибАК, 2018.