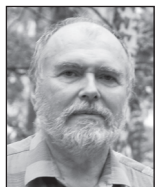


## Подтекст как явление художественной коммуникации: роман И.С. Тургенева «Накануне»

### Subtext as a Phenomenon of Artistic Communication: the Novel by Ivan Turgenev «Nakanune» (on the Eve)

DOI: 10.12737/24877

Получено: 07 декабря 2016 г. / Одобрено: 10 декабря 2016 г. / Опубликовано: 17 апреля 2017 г.

**Б.Г. Бобылев**

Д-р пед. наук, профессор,  
Орловский государственный университет  
им. И.С. Тургенева,  
Россия, 302020, Орел, Наугорское шоссе, 29,  
e-mail: boris-bobylev@yandex.ru

**B.G. Bobylev**

Doctor of Pedagogy, Professor,  
Oryol State University named after I.S. Turgenev,  
29, Naugorskoe highway, Oryol, 302020, Russia,  
e-mail: boris-bobylev@yandex.ru

#### Аннотация

Статья посвящена рассмотрению явления подтекста как способа организации повествования и осуществления художественной коммуникации. Роман И.С. Тургенева «Накануне» при этом выступает и в качестве примера совершенного использования подтекста в процессе художественной коммуникации, и в качестве самостоятельного объекта анализа. Рассмотрение всей системы образно-стилистических связей романа с позиции художественного диалога, протекающего между писателем и автором, применение идей Л.С. Выготского об аффективном противоречии как основе эффекта катарсиса, который возникает в итоге восприятия художественного произведения, позволяет предложить эстетически и психологически обоснованную интерпретацию смысла романа, противостоящую социологической традиции его оценки, восходящей к Н.А. Добролюбову.

**Ключевые слова:** подтекст, художественная коммуникация, дистанцированный повтор, аффективное противоречие.

#### Abstract

The article is devoted to the phenomenon of subtext as a way of organizing narrative and implementation of literary communication. Ivan Turgenev's novel "On the Eve" acts as an example of the perfect use of subtext in the process of literary communication and at the same time as a separate object for analysis. Examination of the whole system of imagery and stylistic relations of the novel from the perspective of the literary dialogue occurring between the writer and the author of the application and implementation of the ideas of L. Vygotsky on the affective conflict as the basis of the cathartic effect, which results from the apprehension of the artwork, allow to propose an aesthetically and psychologically grounded interpretation of the novel, opposed to the sociological tradition of its assessment that goes back to N. Dobrolyubov.

**Keywords:** subtext, literary communication, distanced repetition, affective contradiction.

Ты читал когда-нибудь русские романы?  
Внезапно, после двух встреч, герой  
говорит героине: «Я люблю вас». И это правда,  
и это ведет повествование прямо  
к трагическому концу.  
*Франсуаза Саган. «Немного солнца  
в холодной воде».*

Термин «подтекст» широко используется в филологии. Вместе с тем данное слово до сих пор так и не получило однозначного толкования в практике отечественных лингвистических исследований, что, по определению, плохо совместимо со статусом термина. Есть основания предполагать, что подобное положение складывается из-за игнорирования коммуникативной природы явления подтекста, гипостазирования его, наделения качествами абстрактного понятия. На наш взгляд, подтекст должен рассматриваться не как особый художественный прием и не как подразумеваемые «фоновые знания» (при таком подходе подтекст ничем не отличается от пресуппозиции), но как важнейшая составляющая, предпосылка и основа художественной коммуникации.

В данном отношении значительной объясняющей силой отличается подход Т.Н. Сильман, впервые рассмотревшей подтекст как лингвистическое явление. Определение ею подтекста как «рассредоточенного дистанцированного повтора» [5, с. 85] внешне, казалось бы, противоречит его пониманию как «подспудного значения» [там же, с. 84], но противоречие это возникает лишь в том случае, если происходит абсолютизация разграничения содержания и формы произведения, если при его рассмотрении не учитывается аспект художественной коммуникации.

Подтекст не является чем-то внеположенным тексту, но выступает его органичным структурным элементом, обеспечивающим единство и взаимообусловленность частей художественного произведения. Моделью отношений между текстом и подтекстом является диалог. Подтекст выступает в роли своеобразного оппонента текста, создавая характерную для художественной речи смысловую перспективу, второй план, отсутствующий в речи обыденной, практической.

Возникает вопрос: может ли подтекст быть предметом анализа? Может ли разгадывание подразуме-

ваемого смысла носить объективный характер? Но дело в том, что подтекст предусматривается автором, который как участник художественной коммуникации рассчитывает на понимание читателя и предпринимает меры для того, чтобы обеспечить правильное восприятие текста.

В тексте мы находим отражение подтекста, подобно тому, как по репликам одного участника диалога мы представляем содержание реплик другого собеседника даже тогда, когда не слышим ответов.

Таким образом, в художественном произведении мы имеем двойной смысловой ряд. В определенной степени это объясняется, как подчеркивает И.Р. Гальперин, «способностью человека к параллельному восприятию действительности сразу в нескольких плоскостях... к восприятию двух разных, но связанных между собой сообщений одновременно» [3, с. 40].

В этом объяснении на первое место выдвигается рациональный, логический план подтекста. Однако вполне постичь природу данного явления невозможно без обращения к эмоциональной, оценочной стороне художественного творчества. Глубина прочтения подтекста зависит не только от способности человека к логическому мышлению, но и от его эмоциональной тонкости. В этой связи исключительную роль для нас представляют исследования психологов и, в первую очередь, работы Л.С. Выготского, который указывал, что в основе смысловой двуплановости художественного текста лежит не столько логическое, сколько аффективное противоречие — «переживание читателем противоположных чувств, развивающихся с разной силой, но совершенно вместе» [2, с. 183–184]. В столкновении противоположных чувств, при достижении своего наивысшего предела уничтожающих друг друга, Л.С. Выготский видит разгадку эффекта катарсиса — необыкновенного душевного подъема, который испытывает читатель даже при восприятии трагических, мрачных по своему внешнему содержанию произведений.

Выступая носителями противоположных эмоционально-оценочных и логических установок, текст и подтекст вместе с тем органически дополняют друг друга.

Покажем это теперь на примере анализа романа И.С. Тургенева «Накануне».

Внимательное чтение романа «с лингвистическим микроскопом» позволяет определить некоторые ключевые образы, слова, мотивы, развитие которых имеет большое значение для его художественной организации.

Большую роль для понимания подтекста романа играет, в частности, диалог друзей — Шубина и Берсенева — о любви и счастье (в первой главе). Приведем отрывок.

*«...Счастье! Счастье! Пока жизнь не прошла, пока все наши члены в нашей власти, пода мы идем не под гору, а в гору! Черт возьми! — продолжал Шубин с внезапным порывом. Мы молоды, не уроды, не глупы, мы завоюем себе счастье!»*

*Он встряхнул кудрями и самоуверенно, почти с вызовом, глянул вверх, на небо.*

*Берсенева поднял на него глаза.*

*— Будто нет ничего выше счастья? — проговорил он тихо.*

*— А например? — спросил Шубин и остановился.*

*— Да вот, например, мы с тобой, как ты говоришь, молоды, мы хорошие люди, положим; каждый из нас желает для себя счастья... Но такое ли это слово «счастье»? которое соединило, воспламенило бы нас обоих, заставило бы подать друг другу руки? Не эгоистическое ли, я хочу сказать, не разъединяющее ли это слово?*

*— А ты знаешь такие слова, которые соединяют?*

*— Да, и их немало, и ты их знаешь.*

*— Ну-ка? Какие это слова?*

*— Да хоть бы искусство — так как ты художник, — родина, наука, свобода, справедливость.*

*— А любовь? — спросил Шубин.*

*— И любовь соединяющее слово, но не та любовь, которой ты теперь жаждешь: не любовь-наслаждение, любовь-жертва.*

*Шубин нахмурился.*

*— Это хорошо для немцев, а я хочу любить для себя, я хочу быть номером первым.*

*— Номером первым, — повторил Берсенева. — А мне кажется, поставить себя номером вторым — все на значение нашей жизни»<sup>1</sup>.*

Спор двух приятелей носит умозрительный и риторичный характер. Тургенев намеренно подчеркивает оторванность от жизни рассуждений двух друзей тем, что предметом разговора молодых людей является не реальная действительность, а слова, обозначения абстрактных понятий, лишенных всяких конкретных признаков: родина, наука, любовь, счастье и т.п.

Вместе с тем диалог двух друзей является своеобразным прологом, предвещающим развитие основной художественно-коммуникативной линии романа. Не случайно сразу после разговора о любви-жертве заходит речь об Инсарове (имя его впервые упоминается на страницах романа в этом диалоге).

Отвлеченные рассуждения двух друзей, несомненно, имеют значение и для характеристики образа Елены. Но в чем состоит это значение, определить непросто. На первый взгляд, вся цепь поступков Елены служит конкретной иллюстрацией абстрактного тезиса о любви-жертве:

<sup>1</sup> Цит. по: Тургенев И.С. Сочинения в двух томах. — М., 1980. — С. 241. Далее все цитаты из романа по этому изданию.

*«...нищие, голодные, больные ее занимали, тревожили, мучили; она видела их во сне, расспрашивала об них всех своих знакомых; милостыню она подавала заботливо, с невольной важностью, почти с волнением. Все притесненные животные, худые двороровые собаки, осужденные на смерть котята, выпавшие из гнезда воробьи, даже насекомые и гады находили в Елене покровительство и защиту: она сама кормила их, не гнушалась ими».*

В этом же свете можно взглянуть и на историю отношений с Инсаровым, в которой, казалось бы, в полной мере проявилось стремление Елены к жертве, к отказу от эгоистических устремлений: «Не я хочу: *то* хочет». Показательны в этом отношении подтекстные сопоставления между Инсаровым и подопечными Елены. Так, в 14-й главе важная встреча с Инсаровым происходит около «закутка», где у нее воспитывались два двороровых щенка, спасенных Еленой от верной гибели под забором. Перед объяснением в любви Инсарову Елена встречается с нищенкой и подает ей милостыню. В конце этого объяснения Инсаров обращается к Елене: «Ты знаешь, что я беден, почти нищий?» Перед самой смертью Инсарова Елена видит сон: она куда-то едет в санках со своей детской подругой, нищенкой Катей, затем проваливается с ней в бездну, «седую зияющую пропасть».

Надо сказать, что при всей силе звучания мотива любви-жертвы в романе смысл образа Елены им далеко не исчерпывается, более того, в действиях героини Тургенева мы замечаем черты, которые не согласуются и даже противоречат этому мотиву. Так, Берсенев говорит о том, что любовь-жертва связана с отказом от счастья, со стремлением «поставить себя номером вторым». Но Елена в отношениях с Инсаровым, как и в других своих поступках, выступает «первым номером», инициатива во всем исходит от нее. И самое парадоксальное, жертвенность, самоотречение сливаются в ней со стремлением к личному женскому счастью. Именно это противоречие и составляет трагическую суть образа Елены, определяя, в конечном счете, развитие подтекста романа.

Важную роль в организации подтекста романа и в интеграции, объединении различных частей, создании впечатления художественного целого играет сквозная метафора, в основе которой лежит сравнение героини Тургенева с птицей. Эта метафора приобретает в романе значение символа, она передает стремление Елены к счастью и вместе с тем трагическую невозможность его осуществления. Сравнение с птицей появляется в первой авторской развернутой характеристике образа Елены.

*«Ее душа разгоралась и погасала. Однако она билась, как птица в клетке, а клетки не было: никто не сте-*

*снял ее, никто не удерживал, а она рвалась и томилась...»*  
*«...Как жить без любви? Любить некого!» — думала она, и страшно становилось ей от этих ощущений... внезапно что-то сильное, безымянное, с чем она совладать не умела, так и закипало в ней, так и просилось вырваться наружу. Гроза проходила, опускались усталые, не взлетившие крылья, но эти порывы не обходились ей даром».*

Метафора эта получает дальнейшее развитие в дневнике Елены, который она начала после знакомства с Инсаровым.

*«Чего мне хочется? Отчего у меня так тяжело на сердце, так томно? Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела — куда, не знаю, только далеко, далеко отсюда... Он спокоен, а я в вечной тревоге, у него есть дорога, цель — а я, куда иду? Где мое гнездо?»*

Старушка-нищая называет Елену «голубкой».

Подтекстная ассоциативная связь с этой сквозной метафорой есть также и в описании начала болезни Инсарова:

*«Инсаров лег на тот самый диванчик, где так недавно сидела Елена... и попытался заснуть... Но уже недуг завладел им. Со страшной силой забились в нем жилы, знойно вспыхнула кровь, как птицы закружились мысли. Он впал в забытие».*

Берсенев, ставший против своего желания посредником между Еленой и больным Инсаровым, с досадой думает о себе: «Что за охота лепиться к краешку чужого гнезда?»

При описании возврата болезни Инсарова образ птицы возникает вновь, играя роль трагического предзнаменования.

*«...Комнатка их выходила окнами на широкую лагуну... ..налево чернели мачты и реи кораблей, трубы пароходов; кое-где висел, как большое крыло, наполовину подобранный парус, и вымпела едва шевелились. Инсаров присел перед окном, но Елена не дала ему долго любоваться видом; у него вдруг показался жар, его охватила какая-то пожирающая слабость. Она уложила его в постель и, дождавшись пока он заснул, тихонько вернулась к окну... В это мгновение она увидела высоко над водой белую чайку; ее, вероятно, спугнул рыбак, и она летела молча, неровным полетом, как бы высматривая место, где бы опуститься. “Вот если она полетит сюда, — подумала Елена, — это будет хороший знак...” Чайка закружилась на месте, сложила крылья — и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль. Елена вздрогнула, потом ей стало совестно, что она вздрогнула, и она, не раздеваясь, прилегла на постель возле Инсарова, который дышал тяжело и часто».*

Суть аффективного, эмоционального противоречия, определяющего во многом пафос и смысл ху-

дожественной коммуникации в романе «Накануне» можно передать так: чем полнее счастье Елены, тем ближе ее гибель. Противоречие это практически до самого конца остается скрытым и развивается в подтексте. Наиболее важную роль в этом плане играет прием столкновения слов с контрастной эмоционально-оценочной окраской, а также использование слов-сигналов, объединенных темой несчастья и беды.

Так, передавая реакцию Елены на упреки родителей в том, что она «набирается мерзости», становится похожей на «замарашку, крестьянку» после потаенных встреч с Катей, Тургенев пишет:

*«И страшно, и чудно стало ей на сердце», «и опять стало ей и страшно и сладко на сердце».*

В своем дневнике Елена записывает: *«...Дни летят... И хорошо мне, и почему-то жутко, и бога благодарить хочется и слезы недалеко. О, теплые, светлые дни! Мне все по-прежнему легко и только изредка немножко грустно. Я счастлива. Счастлива ли я?»*

Дневниковые записи Елены завершает признание, что она влюблена. Автор называет это слово «роковым», хоть с точки зрения предыдущего повествования этот эпитет необъясним. Функция его в том, чтобы создать определенное тревожное настроение у читателя, подготовить его психологически к восприятию трагических событий. Это же прилагательное используется для характеристики дня отъезда Елены и Инсарова: опять здесь противоречие, необъяснимое логически; если человеку радостно, то почему от этого становится жутко? И в самом настойчивом подчеркивании своего счастья Еленой есть внутреннее напряжение и сомнение.

После свидания с Инсаровым и объяснения в любви Елена думает о том, что ей придется оставить родину и семью и вместе с тем «досадует на свое малодушие». *«Беда только начиналась, а уже она теряла терпение... То ли она обещала».*

Форма не собственно авторской речи дает здесь Тургеневу возможность для непосредственного вмешательства в речевую сферу своей героини, для игры эмоционально-оценочными и смысловыми оттенками. В самом деле, в «чистой» прямой речи Елены слово «беда» по отношению к будущему выглядело бы психологически необъяснимым, ведь с будущим она связывает свое счастье. Поэтому слово «беда» принадлежит, скорее, самому автору, чем его героине, и выполняет оно ту же функцию, что и эпитет «роковой».

Очень важен для понимания подтекста романа и разговор Елены с Инсаровым непосредственно перед первой вспышкой его болезни:

*«Елена отвела рукой волосы, падавшие на ее лоб.  
— О, Дмитрий! Как нам весело будет ехать вдвоем!»*

*— Да, — сказал Инсаров, — а там, куда мы приедем...*

*— Что же? — перебила Елена, — разве умирать вдвоем тоже не весело? Да нет, зачем умирать? Мы будем жить, мы молоды...»*

Те же мотивы возникают в связи с речью Шубина, обращенной к Инсарову и Елене перед их отъездом из России:

*«Собралось опять наше трио, — заговорил он, — в последний раз! Покоримся велениям судьбы, помянем прошлое добром — и с богом на новую жизнь! «С богом, в дальнюю дорогу,» — запел он и остановился. Ему вдруг стало совестно и неловко. Грешно петь там, где лежит покойник: а в это мгновение, в этой комнате умирало то прошлое, о котором он упомянул, прошлое людей, собравшихся в нее. Оно умирало для возрождения к новой жизни, положим... но все-таки умирало».*

Антитеза жизнь-смерть является одной из ведущих в романе, она непосредственно связана с противоречием между стремлением Елены к счастью и трагической невозможностью осуществления ее мечты. Наиболее выразительное воплощение это противоречие находит в 33-й главе, одной из последних в романе. Мы находим здесь столкновение двух тематических рядов слов, полярно противоположных по своей семантике и эмоционально-оценочной окраске. С одной стороны, это — «счастье», «расцвет», «красота», «молодость», «веселость», «смех», «надежда», с другой — «смерть», «увядание», «страдание» и «горе», «холод», «безмолвие», «страх».

В начале главы дается описание изменений во внешности Елены и Инсарова (между событиями 32-й и 33-й глав прошло четыре месяца), при этом подчеркивается контраст их облика:

Елена: *«Все ее тело расцвело, и волосы, казалось, пышнее и гуще лежали вдоль белого лба и свежих щек...»*

Инсаров: *«Он похудел, постарел, побледнел, сгорбил, он почти беспрестанно кашлял коротким сухим кашлем, и впалые глаза блестели странным блеском».*

Контраст в описании внешности героев Тургенева дополняется контрастом в описании пейзажей Венеции. При этом слова с положительным эмоционально-экспрессивным ореолом оказываются тесно связанными со словами с полярно противоположной оценочной семантикой: «прелесть», «расцвет», «счастье», с одной стороны, и «умирает», «увядание», «отживший» — с другой.

*«Подобно весне, красота Венеции и трогает и возбуждает желания; она томит и дразнит неопытное сердце, как обещание близкого, не загадочного, но единственного счастья. Все в ней светло, понятно, и все овеяно дремотной дымкой какой-то пленной тишины: все в ней молчит, все в ней женственно, начиная с самого имени; недаром ей одной дано название Прекрасной...»*



«Венеция умирает, Венеция опустела», — говорят вам ее жители; но, быть может, этой-то последней прелести, прелести увядания в самом расцвете и торжестве красоты, недоставало ей... Отжившему, разбитому жизнью не для чего посещать Венецию: она будет ему горька, как память о несбывшихся мечтах первоначальных дней; но сладка она будет тому, в ком кипят еще силы, кто чувствует себя благополучным, пусть он принесет свое счастье под ее очарованные небеса, и как бы они ни было лучезарно, она еще озолотит его неувыдаемым сиянием.

Гондола, в которой сидели Инсаров и Елена... вошла в Большой канал. С обеих сторон потянулись мраморные дворцы; они, казалось, тихо плыли мимо, едва давая взору обнять и понять все свои красоты. Елена чувствовала себя глубоко счастливой, в лазури ее неба стояло одно темное облачко — и оно удалялось. Инсарову было гораздо лучше в тот день».

В этом отрывке мы наблюдаем исключительно тонкую игру смыслов. Описание Венеции, олицетворение, сравнение с прекрасной женщиной сменяется рассказом о чувствах Елены. Очевидна в данном случае внутренняя параллель между образом Венеции и образом Елены.

Это, в частности, подчеркивается двукратным употреблением слова счастье при описании Венеции и прилагательного счастливый в рассказе о переживаниях Елены. При этом в подтексте возникает эмоциональный и смысловой контраст, обусловленный использованием слов и выражений с противоположной оценочной окраской (увядания, отживший, темное облачко и т.п.). Эта семантико-стилистическая тенденция, связанная с изменением знака оценки получает дальнейшее развитие в повествовании о посещении супругами Академии изящных искусств. Подчеркнутая концентрация, настойчивое повторение слов, передающих беззаботное «детское» веселье Елены и Инсарова, приводят к обратному впечатлению, усиливая уже возникшее у читателя ощущение дисгармонии и тревоги.

«...Какая-то светлая веселость неожиданно нашла на них. Им вдруг все показалось очень забавно. (Детям хорошо известно это чувство). К великому скандалу трех посетителей-англичан, Елена хохотала до слез над святым Марком Тинторетта, прыгающим с неба, как лягушка в воду, для спасения истязаемого раба; со своей стороны, Инсаров пришел в восторг от спины и икр того энергического мужа в зеленой хламиде, который стоит на первом плане тициановского «Вознесенья»... Выходя из академии, они еще раз оглянулись на шедших за ними англичан с длинными, заячьими губами и висячими бакенбардами и засмеялись; увидели своего гондольера с куцею курткой и короткими панталонами — и засмеялись; увидели торговку с узелком седых волос

на самой вершине головы — и засмеялись пуще прежнего; посмотрели, наконец, друг на друга в лицо — и залились смехом...»

Перелом в настроении героев Тургенева наступает в театре во время представления «Травиаты». Картина смерти, реалистичная игра певицы, исполнявшей партию Виолетты, удручающе подействовали на Инсарова и Елену.

«Начался дуэт, лучший номер оперы, в котором удалось композитору выразить все сожаления безумно растраченной молодости, последнюю борьбу отчаянной и бессильной любви. Увлеченная, подхваченная дуновением общего сочувствия, с слезами художественной радости и действительного страдания на глазах, певица отдалась поднимающей ее волне, лицо ее преобразилось, и перед грозным призраком внезапно приближающейся смерти с таким, до неба достигающим, порывом моления исторглись у ней слова: *Lasci a mi vivere... morir si giovane!* («Дай мне жить... умереть такой молодой!»), что весь театр затрепал от бешеных рукоплесканий и восторженных криков».

Этот эпизод имеет ключевое значение в образно-стилистической системе романа. Трагедия на сцене предreshает и в дальнейшем ретроспективно оттеняет трагедию Елены и Инсарова. Казалось бы, здесь сценическая условность нарушена: изображаемое становится реальностью. «Она не шутит: смертью пахнет», — говорит Инсаров, глядя на «Виолетту». Но в то же время это разрушение условности, в свою очередь, становится стилистическим приемом, средством организации подтекста, создания художественной целостности и замкнутости.

О ключевом значении сцены посещения театра свидетельствует то, что слова из оперной арии певицы становятся настойчивым рефреном во внутреннем монологе Елены у постели Инсарова. Эти слова даны без перевода, что усиливает эмоционально-экспрессивный контраст, основанный на противопоставлении жизни и смерти, счастья Елены и ожидающих ее страданий и горя:

«О, как тиха и ласкова была ночь, какой голубиной кротостью дышал лазурный воздух, как всякое страдание, всякое горе должно было замолкнуть и заснуть под этим ясным небом, под этими святыми невинными лучами! («*Morir si giovane*» — зазвучало у нее в душе...). Неужели же нельзя умолить, отворотить, спасти... О боже! Неужели нельзя верить чуду? — Она положила голову на сжатые руки. — Довольно? — шепнула она. — Неужели уже довольно! Я была счастлива не одни только минуты, не часы, не целые дни — нет, целые недели сряду. А с какого права? Ей стало страшно своего счастья... «*Morir si giovane*»... О темный призрак, удались! Не для меня одной нужна его жизнь!»

Противоречие, составляющее внутренний стержень образной структуры и речевой композиции романа, выводится наружу, становится открыто выраженным во фразе из прощального письма Елены: «*Я искала счастья — и найду, быть может, смерть*». Линия внешнего повествования и линия подтекста сходятся в одной точке. Трагедия свершилась, но это не оказывает на нас гнетущего впечатления, мы испытываем чувство душевного подъема и гармонии, которое Аристотель определил как «катарсис» [1, с. 651].

Этот эффект возникает в результате столкновения взаимно противоположных чувств, что приводит «к их короткому замыканию и уничтожению в завершительной точке» [2, с. 273–274]. Филологический анализ подтекста романа позволяет существенно углубить понимание его идеи, перевести его в собственно эстетическую плоскость из плоскости социологизированных интерпретаций, начало которым было положено известной статьей Н.А. Добролюбова<sup>2</sup>. Итак, подтекст играет исключительно большую роль в речевой композиции, эстетической организации литературного произведения, обеспечивая

его целостность и завершенность, создавая эмоционально-оценочную и смысловую многоплановость повествования. Ср.: «Подтексту присущи два вида, два направления композиционных взаимосвязей — от подтекстного высказывания нити идут и по вертикали вглубь текста (устанавливая соотношение между прямыми значениями слов, составляющих высказывание, и его эмоциональным смыслом), и горизонтали — вширь текста, в его протяженность, устанавливая соотношение между данным высказыванием (деталью, эпизодом) и другими — такими же или иными — высказываниями» [4, с. 350].

Так же как и образ, подтекст возникает ассоциативно, но он не отождествляется полностью с теми моментами в произведении, которые его порождают, которые являются объектами ассоциативной переключки. Подтекст — это всегда нечто новое по сравнению с непосредственно данным в изображении, т.е. это не легко угадываемые намеки, умолчания, недоговоренности и т.п., а то, что выступает из противоречивого взаимодействия элементов образно-стилистической структуры текста в качестве итога художественной коммуникации.

## Литература

1. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель; пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. — Т. 4. — М.: Мысль, 1983. — С. 645–680.
2. Выготский Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. — М.: Искусство, 1968. — 576 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. — М.: Наука, 1981. — 158 с.
4. Левитан Л.С. Сюжет в художественной системе литературного произведения [Текст] / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. — Рига: Зинате, 1990. — 512 с.
5. Сильман Т.Н. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки [Текст] / Т.Н. Сильман. — 1969. — № 1. — С. 84–91.

## References

1. Aristotel'. Poetika [Poetics]. *Aristotel'* [Aristotle]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, pp. 645–680.
2. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology iskusstva]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 576 p.
3. Gal'perin I.R. *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic issledovaniya]. Nauka Publ., 1981. 158 p.
4. Levitan L.S., Tsilevich L.M. *Syuzhet v khudozhestvennoy sisteme literaturnogo proizvedeniya* [The plot in a literary work of art system]. Riga: Zinate Publ., 1990. 512 p.
5. Sil'man T.N. Podtekst kak lingvisticheskoe yavlenie [The subtext as a linguistic phenomenon]. *Filologicheskie nauki* [Philological sciences]. 1969, I. I, pp. 84–91.

<sup>2</sup> И.С. Тургенев первоначально резко отрицательно отреагировал на социологическую критику Н.А. Добролюбова, но затем под влиянием общей радикальной атмосферы эпохи и сам стал видеть в своем романе революционную идею.