

С. С. Сермягина
старший преподаватель
кафедры теории языка и славяно-русского языкознания
Кемеровский государственный университет

**РОЛЬ ОБРАЗНЫХ СРЕДСТВ В МОДЕЛИРОВАНИИ ПОДТЕКСТА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(повесть М. А. Булгакова «Собачье сердце»)**

Художественное творчество есть одна из разновидностей процесса моделирования действительности, поэтому любое речевое произведение представляет модель определенного фрагмента действительности. В предлагаемой работе тропеические средства рассматриваются в качестве особых маркеров имплицитных смыслов, что позволяет познать общий механизм формирования и «прочтения» имплицитных смыслов и изучить «вектор» глубины подтекстовой информации.

Идея произведения, которая является объективной авторской заданностью, может быть прямо заявлена автором в оценке речей, мыслей, действий персонажа (эксплицитный уровень) или явно не выражена, хотя и обязательно и неизбежно присутствует в тексте (имплицитный уровень).

На когнитивном уровне эксплицитный и имплицитный смысловые компоненты отражают разные концептуальные смыслы, определенным образом связанные друг с другом в сознании человека. Это означает, что если при порождении сообщения говорящий установил между этими двумя смыслами какую-то связь, то точно такие же связи должны активизироваться и в сознании воспринимающего при декодировании сообщения. При отсутствии идентичной (или при установлении какой-либо другой) связи один из концептуальных смыслов не активизируется, либо вместо него возникает какой-либо другой смысл, т. е. подтекст не воспринимается.

Всеми признается положение, что абсолютная невыраженность имплицитных смыслов невозможна, иначе они не могли бы восприниматься. Так, некоторые исследователи категорично заявляют, что невыраженного содержания быть не может; противопоставление эксплицитного и имплицитного относительно, выраженность любого содержательного элемента абсолютна [3, 4, 6, 10]. Действительно, имплицитные смысловые единицы не имеют в речевом акте специальных прямых средств выражения; в то же время скрытый смысл не может выражаться эксплицитным значением единицы, выступающей его носителем.

Таким образом, и эксплицитное, и имплицитное имеют свое языковое выражение, но только разного характера: прямое и опосредованное. Во втором случае возможно говорить об индикаторах, которые являются сигналами имплицитности. Индикатор целесообразно рассматривать как «необычность» формы высказывания, «аномалию», привлекающую внимание. Подобные явления указывают на наличие скрытой информации, поскольку они качественно отличаются от окружения (Н. Д. Арутюнова). Таким образом, имплицитный смысл – не эфемерное образование, а материально закрепленная в тексте информация, которая манифестируется с помощью маркеров (идентификаторов).

Художественный текст располагает, прежде всего, маркерами лексического характера, которые идентифицируют имплицитный смысл. Соответственно, существует необходимость определения процедуры «импликационного поиска» (Молчанова) или «семантического вывода» (Антипенко), поскольку в процессе интерпретации подтекста недопустимо произвольное его толкование. Справедливо К. А. Долинин называет понимание смысла решением уравнения [5].

Процесс вывода неизвестной информации предполагает два этапа. На первом этапе необходимо зафиксировать в сознании и опознать «сигнал» имплицитной информации. Опознание происходит, по наблюдениям некоторых исследователей, на основе механизма «удивления» [7], вызывающего любопытство и желание понять, по какой причине существует данное несоответствие тем нормам, нарушением которых является маркер: «аномалия заставляет думать и действовать...» [1, с. 8]. На втором этапе реципиент пытается оправдать сегмент текста, содержащий аномалию, т. е. найти скрытый смысл. Другими словами, замеченное в тексте несоответствие дает стимул для дальнейшего поиска, оно «допускает механизм» сопоставления поданных единиц и невербальных средств коммуникации.

Обращаясь к исследованию имплицитной информации на материале художественного текста, исследователь закономерно решает и проблему единицы анализа, т. е. той минимальной составляющей композиции, в которой заложена идея целостности текста в единстве его создания. Организация высказывания в наибольшей степени испытывает зависимость от собственно языковых, – лексических и грамматических – факторов, и вполне закономерно, что его компонент обязательно является композиционно значимым элементом целого. Для художественного текста значимой единицей будет являться не высказывание, а более объемная в смысловом и структурном отношении единица

Поскольку одним из основных факторов, определяющих специфику художественного текста и его компонентов, является наличие тропов в его составе, вступающих в контекстуальное взаимодействие, есть основания композиционной единицей художественной речи считать сверхфразовое образное единство (СФОЕ). Это завершенное по смыслу, структурно и грамматически оформленное образование, смысл которого передается при помощи тропеических средств. Правомерно отмечает О. И. Москальская, что при таком подходе к определению СФОЕ нет нарушения преемственности тема-рематической цепочки и смены микротем [11]. Кроме того, смысловое пространство каждого СФОЕ организуется вокруг присутствующих в нем (образном единстве) тропов, которые являются аккумуляторами авторского видения мира, авторской модальности.

Разграничивая имплицитное и эксплицитное содержание произведения и рассматривая эксплицитное как «путь» к проявлению имплицитного (см. работы И. В. Арнольд (1982, 1985, 1991), Е. А. Баклановой (2000), Н. С. Болотновой (1992, 1998, 2000, 2002, 2003), С. С. Дикаревой (1987), К. А. Долинина (1985), Н. А. Купиной (1980, 1983), В. А. Кухаренко (1988), Н. А. Рудякова (1970) и др.), исследователи обращают внимание на то, что основу художественного текста образуют конструкции и фрагменты с эксплицитной, то есть лексически выраженной формой изложения, в которой и постигается главное образное содержание произведения, содержащееся непосредственно в тексте.

Если же принимать во внимание, что приемы выразительности всегда построены на неожиданной лексической сочетаемости, которую можно трактовать как нарушение общезыковой нормы, то вполне логично говорить о том, что средства образности (метафора, метонимия, эпитет, сравнение) всегда будут сигнализировать об имплицитной информации и являться своеобразным ключом к постижению последней. Однако нужно заметить, что понимание читателем таких нормативных «нарушений» осуществляется в соответствии с его (читателя) тезаурусом и тем, что имеется в тексте. По выраженным средствами языка образам, аналогиям и т. п. читатель «восстанавливает опущенное и недосказанное, механизмом возникновения подтекста являются в его мозгу ассоциации между теми или иными элементами эксплицитного содержания текста и представлениями и понятиями, связанными с ними в действительности» [5, с. 39].

В качестве проверки гипотезы функциональной значимости образных средств в аспекте актуализации имплицитной информации художественного произведения мы попытались на материале повести М. А. Булгакова показать механизм моделирования подтекста с помощью одного выразительного приема – сравнения, так как иронично-сатирический и риторически-изобличительный эмоциональный фон повести создается в большей степени с помощью сравнительных конструкций.

При сплошной выборке из текста повести СФОЕ, содержащих тропеические средства, и осмыслении функциональной значимости каждого из СФОЕ мы обратили внимание на то, что прагматическая значимость «сравнения» как приема выразительности обозначена автором достаточно ясно: автор использует сравнения как при описании всех ключевых сцен повести, так и при создании сущностных портретных характеристик основных персонажей. Было также замечено: в тех СФОЕ, которые содержат несколько тропеических средств, как правило, смысловые компоненты сравнения усиливаются метафорами, метонимиями и эпитетами.

В качестве примера разберем несколько СФОЕ. Так, идея жестокого убийства живого существа дается в представленном ниже СФОЕ: *«И вот на подушке появилось на окрашенном кровью фоне безжизненное потухшее лицо Шарика с кольцевой раной на голлове. Тут же Филипп Филиппович отвалился окончательно, как сытый вампир, сорвал одну перчатку, выбросив из нее облако потной пудры, другую разорвал, швырнул на пол и позвонил, нажав кнопку в стене. Зина появилась на пороге, отвернувшись, чтобы не видеть Шарика и кровь»*. Сравнение «отвалился ... как сытый вампир» «поддерживается» эпитетами «на окрашенном кровью», «безжизненное», «потухшее»:

В следующем СФОЕ сравнительным оборотом обозначен резкий поворот событий: *«Преступление созрело и упало, как камень, как это обычно и бывает. С сосущим нехорошим сердцем вернулся в грузовике Полиграф Полиграфович. Голос Филиппа Филипповича пригласил его в смотровую. Удивленный Шариков пришел и с неясным страхом заглянул в дула на лице Борменталья, а затем и Филипп Филипповича. Туча ходила вокруг ассистента, и левая его рука с папироской вздрагивала на блестящей ручке акушерского кресла»*. Сравнительный оборот «преступление созрело и упало, как камень» уже содержит в себе метафору, с помощью которой автор подчеркивает неслучайность и неизбежность происходящего. Предстоящие события не сулят ничего хорошего для Шарикова, это эксплицируется эпитетами «с сосущим нехорошим сердцем», «с неяс-

ным страхом», метафорой «заглянул в дула на лице...», «туча ходила» и метонимом «голос ... пригласил». Сравнительный оборот «вбирает» в себя семантику окружающих образных языковых средств.

Вышеперечисленные наблюдения послужили основанием для обращения к сравнению как к ведущему, задающему подтекст произведения тропу. Выделено 79 СФОЕ, включающих в свою структуру указанное средство образности, в некоторых образных единствах сравнительные конструкции встречаются 2–3 раза, что еще раз доказывает особую функциональную значимость этих образных единиц для формирования подтекста.

На первом этапе осмысления идейно-эстетической текстовой информации было выделено 36 СФОЕ, значимых для моделирования подтекста. Все выделенные модели СФОЕ содержат сравнения. Чаще всего М. Булгаков использует нестандартные сравнения – 61 %. Все сравнительные конструкции повести можно разделить на две группы: сравнения, использованные героями, и сравнения, принадлежащие рассказчику.

Рассмотрим СФОЕ, в составе которых есть сравнения, использованные в речи персонажей. Употребление в речи героев сравнительной конструкции характеризует как изображаемый предмет, так и является самохарактеристикой. В повести 14 сравнений (20 %) принадлежат непосредственно персонажам. В речи Филиппа Филипповича Преображенского сравнительные конструкции встречаются только четыре раза. Все они оказались прагматически значимы для моделирования подтекста.

Первое и последнее сравнение, учитывая последовательность расположения конструкций в тексте, образуют модели СФОЕ, которые дают характеристику Швондеру как представителю нового времени. Они демонстрируют отношение профессора к новой морали: «Конечно, если бы я начал прыгать по заседаниям и распевать целый день, как соловей, вместо того, чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не успел <...> Я сторонник разделения труда». («Прыгать – 1. // перен. разг. Резко, беспорядочно перемещаться» [МАС, III: 550]; «♦ Петь соловьем. Обычно с оттенком неодобрения. Говорить о чем-либо с увлечением, с жаром, красноречиво» [БАС, XIV: 227]). Конструкция «прыгать по заседаниям» приобретает смысловое «приращение» – «легковесно, безответственно относиться к работе, поверхностно вникать в дела в разных местах», что создает идею о профанации общественной деятельности, видимости такой деятельности. Преображенский подчеркивает бессмысленность и пустоту времяпрепровождения тех, кто взял на себя право решать судьбы других. Сравнение «распевать, как соловей» прочитывается в контексте повести как «пустословить». Экспрессивность элементов СФОЕ характеризует эмоциональное состояние профессора и его негативное отношение к происходящим изменениям в старом укладе жизни.

Во втором сравнении он дает характеристику Шарикову: «...Открывая их (глаза. – С. С.), слеп вновь. Так как с полу, разбрызгивая веера света, бросались в глаза лачковые штифлеты с белыми гетрами. «Как в калошах», – с неприятным чувством подумал Филипп Филиппович, вздохнул, засопел и стал возиться с заглохшей сигарой. Человек у двери мутноватыми глазками поглядывал на профессора и курил папироску, посылая манишку пеплом». Отрицательная оценка Шарикова, обозначенная эпитетами «неприятный» и «мутноватый», усиливается сравнением «как в калошах», что явно «снижает» образ персонажа, подчеркивая нелепость его внешнего вида и тщетность его попыток выгладеть подобающим образом.

В следующем сравнении нейтральная по стилю лексика становится экспрессивной: «Это нестерпимо! Человек, как первобытный, прыгает по всей квартире, рвет краны...». «Человек» – это цивилизованная, культурная личность, «первобытный» – это невежественный, неразвитый, дикий, подобный животному человек, который «прыгает и рвет краны». Профессор испытывает духовную тяжесть от необходимости находиться рядом с таким существом, лишенным нравственности и культуры.

И последнее сравнение, которое использует в своей речи Преображенский: «*Я бы этого Швондера повесил, честное слово, на первом же суку, – воскликнул Филипп Филиппович, яростно впиваясь в крыло индюшки, – сидит изумительная дрянь в доме, как нарыв. Мало того, что он пишет всякие бессмысленные пасквили в газетах...*». Во всех сравнениях Преображенского, где речь идет о представителях новой власти, выражены отрицательные эмоции и оценки. Шариков как бы является естественным продолжателем дел Швондера, но он не полностью копирует учителя, а еще больше усугубляет его черты. М. Булгаков показывает, что будет, если подобные люди, лишённые нравственности и культуры, придут к власти.

Рассмотрим сравнения, принадлежащие Шарик-Шарикову. Таких сравнений семь, эти конструкции не все прагматически значимы для моделирования подтекста. Отбрасываем 5 СФОЕ. В четырех сравнительных конструкциях использована нейтральная лексика, характеризующая отношение героя к различным предметам и явлениям. Эти сравнительные конструкции, образуя СФОЕ, отражают процесс осознания Шариковым места среди окружающих и обретения уверенности в себе: «*Ошейники все равно, что портфель*», – *сострил мысленно пес и, виляя задом, последовал в бельэтаж, как барин*». Шариков находит признак, благодаря которому он подобен человеку, однако при этом снижается статус человека, а не повышается статус бывшей собаки. Человек, имеющий портфель и занимающий определенное место в социальной системе, так же, как собака, несвободен. Словоупотребление «виляя задом» подчеркивает уверенность Шарикова в своих поступках и убеждениях.

Сравнительные конструкции демонстрируют мир его ценностей: «*Дерзкое выражение загорелось в челочке. – Да что вы все... то не плевать, то не кури... туда не ходи... Чисто, как в трамвае? Что вы мне жить не даёте? И насчет «папаш» это вы напрасно! Разве я вас просил мне операцию делать, – человек возмущенно лаял, – хорошенькое дело!*»; «*Вот все у нас как на параде, – заговорил он (Шариков. – С. С.), – салфетку туда, галстук – сюда, да «извините», да «пожалуйста», «мерси», а так, чтобы по-настоящему, – это нет. Мучаете себя, как при царском режиме*». Элементы культуры, организованности («чисто, как в трамвае», «все у вас, как на параде») для него не представляют никакой ценности и воспринимаются как посягательство на свободу человека («мучаете себя, как при царском режиме»). Шариков пытается осознать свое место среди людей и приходит к выводу, что он «как все»: « – ...*Я хожу. Как все люди...*». Умение ходить, по мнению Шарикова, достаточно, чтобы считать себя человеком. Этим сравнением он демонстрирует свою несостоятельность.

В следующей конструкции можно говорить о неожиданности сравнения: «*В приемной (книга. – С. С.), – покорно ответил Шариков, – зеленая, как купорос...*». В словарном запасе Шарикова появилось новое слово, означающее химическое вещество. Сравнение демонстрирует примитивность мышления Шарикова, отсутствие у него элементарных знаний.

Авторские эмоции передаются сравнениями, в которых присутствуют описания действий, внешнего вида героев в тот или иной момент. СФОЕ, включающих сравнения-характеристики Шарикова, в повести 13. Они также не все одинаково значимы для осознания подтекста повести (нами использовано 7 СФОЕ). Автор подчеркивает маскарадность ситуаций, связанных с Шариковым, несерьезность его действий: «*Затем его с гвалтом волокли за шиворот через приемную в кабинет. Пес подвывал, огрызался, цеплялся за ковер, ехал на зад, как в цирке <...>*»; «*Пятнами он был лыс, пятнами на нем отстала шерсть. Вышел он (Шариков. – С. С.), как ученый циркач, на задних лапах, потом опустился на все четыре и осмотрелся. Гробовое молчание застыло в парикмахерской*». Действия Шарикова характеризуются неестественностью поведения, игрой на публику, а следовательно, его можно воспринимать только в качестве клоуна, «ученой» куклы («как

ученый циркач»). *«Левой рукой он (Шариков. – С. С.) заслонил тарелку от Зины, а правой зачихнул салфетку за воротничок, и стал похож на клиента в парикмахерской»*; *«Засим от тарелок подымался пахнувший раками пар, нес сидел в тени скатерти с видом часового у порохового склада...»*. Сравнения явно не в пользу Шарикова, автор подчеркивает тщетность его попытки уподобиться сидящим за столом, он все равно выглядит нелепо. *«Шариков посмотрел в пустую рюмку, как в бинокль, подумал и оттопырил губы»*. Автор обращает внимание на нелепость поведения Шарикова, отсутствие у него воспитанности.

В следующем сравнении нет лексемы, которая давала бы определенную оценку внешнего вида Шарикова, но при прочтении СФОВ возникают отрицательные эмоции: *«И Филипп Филиппович несколько подобрел после вина. Его глаза прояснились, он благосклоннее поглядывал на Шарикова, черная голова которого в салфетке сидела, как муха в сметане»*. Экспрессивное сочетание «муха в сметане» придает отрицательную оценочную коннотацию всей сравнительной конструкции: это мерзко, отвратительно, нечистоплотно. Автор иронизирует над Шариковым.

Место Шарикова в жизни людей определяется М. Булгаковым и через отношение к нему персонажей повести. Люди не относятся к нему как человеку. Шариков не заслужил к себе человеческого отношения даже у прислуги: *«Дарья Петровна, грандиозная и нагая, тряхнула Шарикова, как мешок с картофелем, и произнесла...»*.

Рассмотрим сравнения, которые характеризуют профессора Преображенского. Таких сравнений в тексте повести 15. Эта группа сравнений является самой многочисленной, что является подтверждением того, что М. Булгаков обращает особое внимание на фигуру профессора. Обратимся к материалу исследования.

Профессор оценивается М. Булгаковым неоднозначно: *«Он умственного труда господин, с культурной остроконечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей, но запах по метели от него летит скверный, – больницей и сигарой»*. В целом положительный образ профессора разрушается с помощью эпитета «скверный».

Автор повести изображает профессора Преображенского как человека уверенного, знающего себе цену, готового отстаивать свою позицию: *«Будет пока что, – господин (Ф. Ф. – С. С.) говорил так отрывисто, точно командовал»*; *«Гораздо более неприязненно встретил гостей (членов домкома) Филипп Филиппович. Он стоял у письменного стола и смотрел на них, как полководец на врагов. Ноздри его ястребиного носа раздувались»*. Сравнение и эпитет обозначают отношение героя к представителям новой власти.

Описывая операцию, которую проводит профессор, (а это центральное место в композиции произведения) М. Булгаков отдает должное его уму: *«Филипп Филиппович вошел в азарт, ястребиные ноздри его раздувались. Набравшись сил после сытного обеда, гремел он, подобно древнему пророку, и голова его сверкала серебром»*; *«Только по смутному запаху можно было узнать, что это Филипп Филиппович. Подстриженная его седина скрывалась под белым колпаком, напоминающем патриаршую скуфейку. Жрец был весь в белом, а поверх белого, как епитрахиль, был надет резиновый узкий фартук»*. («Жрец – 2. перен.: чего. Устар. Тот, кто посвятил себя служению чему-л. (искусству, науке и т. п.)», [МАС, I:488]). Вмешательство профессора в природу столь серьезно, что напоминает действия создателя, творца.

Однако писатель негативно оценивает сам факт подобного вмешательства: *«Нож вскочил к нему в руки как бы сам собой, после чего лицо Филиппа Филипповича стало страшным. Он оскалил фарфоровые и золотые коронки и одним приемом навел на лбу Шарика красный венец. Кожу с бритыми волосами откинули, как скальп, обнажили костяной череп»*; *«Затем оба заволновались, как убийцы, которые спешат. –*

Нож! – крикнул Филипп Филиппович». «Лицо у него (Ф. Ф. – С. С.) при этом стало как у вдохновенного разбойника. <...> Шариков комочек он вышвырнул на тарелку, а новый заложил в мозг вместе с ниткой и своими короткими пальцами, ставшими, точно чудом, тонкими и гибкими, ухитрился янтарной нитью его там замотать». Действия, произведенные доктором Преображенским и его ассистентом, скорее напоминают фокус, нежели могут претендовать на серьезные события, способные изменить жизнь.

М. Булгаков негативно оценивает действия профессора, однако отдает должное его таланту, способностям, он признает компетентность профессора, мастерство, талант, абсолютную преданность работе и одиночество как признак мастерства, отказав ему, может быть, в чувстве меры, что и выливается в итоге в страшную социальную и человеческую трагедию. Даже наличие таланта у героя не приближает его к создателю, его действия приобретают зловещий характер, поддерживаемый мотивом чуда, превращения: «Он долго палил вторую сигару, совершенно изжевал ее конец и в полном одиночестве, зеленоокрашенный, как седой Фауст, воскликнул, наконец: – Ей-богу, я, кажется, решусь!»; «Я – московский студент, а не Шариков! Филипп Филиппович горделиво поднял плечи и сделался похож на французского древнего короля». Писатель при оценке поступка профессора не случайно сравнивает Филипп Филипповича с Фаустом: светило с мировым именем, увлеченный идеей возможности искусственного изменения человека, поступился вечными истинами. Образ профессора Преображенского – это, прежде всего, трагический образ человека, соприкоснувшегося с социумом: «соприкосновение ученого с обществом чревато неизбежным монстром на обезьяньих кривых ногах» [8, с. 147].

Идея неприятия М. Булгаковым любого вмешательства в естественные жизненные процессы поддерживается моделями СФОВ, описывающими доктора Борменталья, прислугу: «Инструмент мелькнул в руках у тяпнутого (Борменталья. – С. С.), как у фокусника»; «Филипп Филиппович вздрогнул и посмотрел на Борменталья. Глаза у того напояли два черных дула, направленных на Шарикова в упор. Без всяких предисловий он двинулся к Шарикову и метко и уверенно взял его за глотку».

Профессор не одинок в совершаемом преступлении, идея убийства, эксплицированная при создании образа профессора Преображенского, поддерживается образами других персонажей: «Зина оказалась неожиданно в халате, похожем на саван...»; «У Зины мгновенно стали такие же мерзкие глаза, как у тяпнутого. Она подошла к псу и явно фальшиво погладила его. Тот с тоскою и презрением поглядел на нее»; «Острым и узким ножом она (Дарья Петровна. – С. С.) отрубила беспомощным рябчику головы и лапки, затем, как яростный палач, с костей сдирала мякоть, из кур вырывала внутренности, что-то вертела в мясорубке. <....> В плите гудело, как на пожаре, а на сковороде ворчало, пузырилось и прыгало. Заслонка с грохотом отпрыгивала, обнаруживала страшный ад». Таким образом, мы видим, что даже второстепенные персонажи вызывают негативные эмоции. Вероятно, это связано с философской позицией М. Булгакова, состоящей в том, что вмешательство человека в естественный ход жизни невозможно, иначе трагические последствия неизбежны.

Благодаря сравнительным конструкциям, которые используются для характеристики посетителей профессора, можно говорить о том, что писатель передает свое восприятие всего окружающего как механистичного, неодушевленного, лишено человеческого и разума: «На затылке у фрукта росли совершенно зеленые волосы. Морщины расплазлись по лицу у фрукта, но цвет лица был розовый, как у младенца. Левая нога не сгибалась, ее приходилось волочить по ковру, зато правая прыгала, как у детского щелкуна. На борту великопнейшего пиджака, как глаз, торчал драгоценный камень». Перед нами гротескная манера изображения. При прочтении описания внешнего вида персонажа возникают следующие ассоциации: «клоун», «человек-паук», «механизм». Образ клоуна подкрепляется сочетанием двух противоположных по смыслу языковых единиц:

«морщины» и «младенец». Розовый цвет лица в сочетании с морщинами рисует в воображении маску клоуна, яркий цвет которой достигается с помощью грима и намеренно утрирует естественную цветовую гамму. Контекст придает сравнительному обороту «розовый, как младенец» еще одно значение – маска. Этот образ усиливает заявленный ранее мотив цирка, маскарада, карнавала, т. е. моменты, когда люди не показывают своего лица, когда все наоборот.

Несмотря на несколько сатирическое отношение писателя к описываемым героям, возникает чувство тревожности, страха перед заведенным механизмом, нечеловеческой природой существа. Происходит демонизация персонажа: «как глаз, торчал драгоценный камень». Вещь, которая должна украшать, «торчит». Часть тела сравнивается с неодушевленным предметом: «камень, как глаз». Подобное «омертвление» встречается и в конструкции, характеризующей доктора Борменталья: «Глаза у того (Борменталья. – С. С.) напоминали два черных дула, направленных на Шарикова в упор. Без всяких предисловий он двинулся к Шарикову и легко и уверенно взял его за глотку».

При описании посетителей квартиры профессора употребляется ряд сравнений, которые несут отрицательную коннотацию: «Я же той, что всех прелестней, – дребезжащим, как сковорода, голосом подпел пациент и, сияя, стал одеваться...»; «Опять загремела вода, колыхнулась шляпа с перьями, потом появилась какая-то лысая, как тарелка, голова и обняла Филиппа Филипповича»; «...тут он стал надуваться, как индейский петух».

Анализ СФОЕ позволяет заключить, что семантическое поле подтекста повести «Собачье сердце» состоит из следующих смысловых блоков: 1) карнавальность действий профессора; 2) негативное отношение автора к Шарикову; 3) негативное отношение автора к представителям власти; 4) негативное отношение автора к Борменталю и прислуге (см. табл.).

Образное моделирование подтекста повести «Собачье сердце»

Модели СФОЕ	Карнавальность действий профессора	Негативное отношение автора к Шарикову	Негативное отношение автора к представителям власти	Негативное отношение автора к Борменталю и прислуге
Сравнение	1	5	1	2
Сравнение + метафора	-	-	1	-
Сравнение + эпитет	4	7	5	3
Сравнение + метафора + эпитет	3	1	1	1
Сравнение + метоним + эпитет	-	-	1	-
Итого	8	13	9	6

Как видно из таблицы, все модели СФОЕ, принимающие участие в формировании смысловых блоков подтекста повести «Собачье сердце» организованы с участием сравнения, которое избирается создателем произведения как единственно приемлемый троп для передачи замысла.

Наибольшее количество единиц СФОЕ, выстроенных по разным моделям (их 13), эксплицируют идею негативного отношения автора к Шарикову, чей образ является центральным в повести, так как это артефакт, созданный руками одного из умнейших представителей своего времени – профессором Преображенским. Искусственное «улучшение» природных процессов, по мнению М. Булгакова, дает обратный результат.

Таким образом, очевидна связь сравнений с подтекстом данного произведения на композиционно-семантическом уровне. Сравнительные конструкции, поддерживаемые метафорой, метонимом и эпитетом, структурируют семантическое поле подтекста. Очевидно, что в некоторых случаях можно говорить об абсолютном смысловом доминировании одного приема выразительности при моделировании подтекста художественного произведения над другими, причем количественный показатель в подобных ситуациях не является определяющим. Так, в повести «Собачье сердце» сравнений 92 единицы, представлены они в 79 СФОЕ, в то время как эпитетов в тексте повести 572 единицы и сосредоточены они в 430 СФОЕ.

Если считать художественный текст моделью определенного фрагмента действительности, то вполне закономерно такие текстовые структуры относить к произведениям с моделированным подтекстом. Любой случай «намеренной» имплицитности задает реципиенту загадку, которая требует разгадки. В его распоряжении имеются данные, содержащиеся в самой речи, в описываемой ситуации и тезаурусе. Искомым является скрытый смысл текста, при этом читатель извлекает имплицитное не само по себе, а из подаваемых в контексте «сигналов» о скрытой информации. Очевидна «необходимость более тщательного исследования материальных средств сообщения, таящих в себе, как известно, огромные потенциальные возможности семантических приращений» [2, с. 390]. Текстовые преобразования значения слова представляют собой разновидность модальных реакций и могут быть отнесены к проявлениям творческого начала в использовании языка индивидуумом. Для осмысления того, насколько индивидуальны могут быть смысловые «приращения» образных средств, важно осознать механизм взаимодействия «ведущих» тропов с другими языковыми средствами текстовой структуры.

Литература

1. Арутюнова Н. Д. Метонимия // *Языкознание: Большой энциклопедический словарь*. – М., 1998. – С. 300–301.
2. Винокур Г. О. *Избранные работы по русскому языку*. – М., 1959. – 492 с.
3. Гальперин И. Р. *Текст как объект лингвистического исследования*. – М., 1981. – 138 с.
4. Грунина Л. П. *О методике вычленения структурно-семантических элементов художественного текста // Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика*. – Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2003. – С. 72–74.
5. Долинин К. А. *Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания*. – 1983. – № 6. – С. 37–47.
6. Дымарский М. Я. *Проблемы текстообразования и художественный текст*. – М., 2001. – 328 с.
7. Ермакова О. П. *Семантические процессы в лексике // Русский язык конца XX столетия (1985–1995)*. – М., 1996. – С. 32–66.
8. Зеркалов А. *Этика Михаила Булгакова*. – М.: Текст, 2004. – 239 с.
9. Лекант П. А. и др. *Современный русский литературный язык*. – М., 1988. – 415 с.
10. Москальская О. И. *Грамматика текста*. – М.: Высшая школа, 1981. – 183 с.