

УДК 81'38: 81'42

ПОДТЕКСТ В ИЕРАРХИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ КОНТЕКСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ¹

Любовь Алексеевна Голякова

д. филол. н., профессор кафедры немецкой филологии

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. germany@psu.ru

В статье рассматривается многоаспектная семиотическая модель художественной коммуникации, которая включает в качестве основных составляющих автора, читателя и художественное произведение. Сущностным компонентом структуры последнего является подтекст, который кодируется адресантом при помощи определенных приемов и комбинаций языковых средств как сигналов авторской стратегии. На примере романа Э.М.Ремарка «На западном фронте без перемен» исследуется многоплановая иерархическая система контекстов, в которой включение микроконтекстов в более развернутые контексты обогащает, синтезирует имплицитные смыслы, формирует глубинную информацию художественного произведения.

Ключевые слова: художественная коммуникация; иерархия контекстов; вторичные смыслы; рациональный/иррациональный подтекст; авторский код; индивидуальное декодирование текста.

Смена научной лингвистической парадигмы на рубеже веков создала предпосылки к активному исследовательскому поиску в общенаучном методологическом контексте междисциплинарного порядка.

Синтез комплекса знаний из пограничных научных областей обусловил новый уровень понимания природы тех или иных явлений, возможность более объемного и многоаспектного их постижения [Герасимов, Петров 1988: 6; Колшанский 1984: 123, 126, 157; Лосев 1993: 32; Petöfi 1987: 5 и др.].

Необычную сферу функционирования языковых единиц представляет собой художественный текст. Его семантическая структура включает такие компоненты, которые, как правило, не имеют непосредственного формального выражения и установление которых основывается не столько на логике, сколько на ассоциативных связях [Левицкий 2006: 127].

Отсюда следует, что к числу важных специфических свойств художественного произведения относится отсутствие одно-однозначного соответствия плана выражения и плана содержания. Это, собственно, и составляет лингвистическую проблему, сущностным аспектом которой является подтекст, скрытый смысл художественного творения. Строение последнего представляет собой малоизученную комбинацию дострук-

турной, структурной и надструктурной данности [Лосев 1994: 214, 216, 220].

Возросший в настоящее время интерес к недостаточно изученной проблеме имплицитных смыслов как к сложному вопросу интердисциплинарного свойства (семиотика, психология, лингвистика, литературоведение, искусствоведение) открывает иные возможности истолкования языкового знака в процессе его функционирования в художественном произведении, позволяет декодировать глубинные смыслы на уровне понимания и предпонимания, формировать перспективное направление исследования художественного текста, заостряет внимание на необходимости нового, семантического, по Э.Бенвенисту [1974: 86–88], означивания реальных событий.

Таким образом, лингвистическое толкование значения языковой единицы не должно ограничивать исследователя только рамками денотативного аспекта. В художественном тексте значения языковых знаков реализуются дважды: эксплицитно через линейные связи контекста и имплицитно благодаря надлинейным отношениям разноуровневых элементов языка [Unger 1990: 189]. Это обуславливает бесконечное конструирование нового знака, неисчерпаемый творческий процесс постижения бездонных глубин художественных произведений.

Анализ художественных творений дает основание утверждать, что скрытый смысл, подтекст, является их важнейшей имманентной категорией. Она находит свое выражение, кодируется автором при помощи определенных приемов селекции и комбинаций языковых средств – «сигналов репрезентации авторской интенции», его коммуникативной стратегии [Болотнова 2010: 68].

Отсюда следует, что исходным, отправным пунктом анализа текста, декодирования читателем его скрытого смысла является толкование семиотической структуры, скомбинированной автором произведения.

Природа художественного текста двойственна: сама форма, сконструированная адресантом, его поверхностная конфигурация статична, неизменна, она лишь потенция, возможность, механизм, который может породить великую силу, это код, который необходимо расшифровать.

Динамичным же является процесс декодирования адресатом этой формальной авторской конструкции, ее интерпретация, толкование того инвариантного содержания, которое заложено в данной форме и обретает реальность в индивидуальном сознании читателя.

Оба указанных плана (статика и динамика) находятся в сложных диалектических отношениях, и их дифференциацию при изучении такой сложнейшей специфической формы речевой коммуникации, как художественная, следует расценивать как исследовательскую абстракцию.

Итак, многоаспектная семиотическая модель художественной коммуникации включает в качестве основных составляющих автора, читателя и художественный текст как кодирующую знаковую систему с ее иерархией макро- и микроконтекстов (см. подробнее: [Голякова 2006]).

В данном случае внимание автора статьи концентрируется на анализе лингвистического контекста как совокупности заданных языковых условий, как вербального стимула, который определяет направление поиска подтекста.

Значение языкового знака в художественном тексте – это, как верно заметил Р.Барт, результат процесса, который детерминирован окружением языковой единицы, ее уникальными сочетаниями с другими знаками, создающими неожиданную новизну [Барт 1975: 135; 1994: 417].

Структурный элемент текста – лингвистические контексты художественного произведения – составляют, как точно определила А.Н.Васильева [1983: 135], многоплановую иерархическую систему с микро- и макроконтекстом как полярными измерениями, включающими множество промежуточных величин. Целесообразным

представляется рассматривать в качестве макроконтекста контекст целого произведения, а под микроконтекстом понимать сложное слово и словосочетание.

Необходимо заметить, что непростое смысловое единство художественного произведения представляет собой нелинейную иерархию взаимосвязанных смысловых единиц. Оно обеспечивается не только отдельно организованными видами контекста, но и сложной иерархической системой, в которой обогащение имплицитного смысла происходит за счет включения микроконтекстов в контексты более высокого уровня, более развернутые. Это дает возможность сформировать глубинную концептуальную информацию всего художественного произведения, синтезируя семантическую мозаику отдельных фрагментов в единый семантический рисунок.

Таким образом, глубинный смысл произведения постигается с помощью вербального стимула, который определяет направление поиска, а семантическая структура подтекста детерминирована ассоциативными связями между контекстом-стимулом и реакцией субъекта, обусловленной прошлым опытом интерпретатора.

Следует подчеркнуть, что контекст устанавливает семантические связи, которые могут проявляться не только осознанно, они могут также не попадать в фокус сознания, а значит, не воплощаться в привычных для лингвистики логически организованных семантических структурах.

Как образно представил П.А.Флоренский, «невидимые нити могут протягиваться между словами там, где при грубом учете их значений не может быть никакой связи; от слова тянутся нежные, но цепкие щупальца, схватывающиеся с таковыми же других слов, и тогда реальности, недоступные школьной речи, оказываются захваченными этой крепкою сетью из почти незримых нитей» [Флоренский 1990: 251].

Проиллюстрируем изложенное выше, насколько это возможно в рамках статьи, на материале романа Э.М.Ремарка «На западном фронте без перемен» (E.M.Remarque. Im Westen nichts Neues, 1989).

Необходимо заметить, что этот роман, опубликованный в 1929 г., «стал мировой сенсацией» и до настоящего времени вызывает самые спорные суждения и подходы к его интерпретации [Antkowiak 1987: 18, 49; Mende 1997: 676].

Он рассматривается, к примеру, с позиций когнитивной лингвистики в аспекте реализации таких концептов, как «время военное» [Липина 2008], «враг» [Похаленков 2011], и анализируется в контексте всего творчества Э.М.Ремарка в

сравнительно-историческом сопоставлении с советской военной прозой.

Опираясь на культурно-исторический контекст и содержательно-фактуальную информацию произведения, литературоведческие интерпретации дают самые противоречивые описания его достоинств и недостатков, не затрагивая аспекта лингвистического анализа языковой материи, комбинации языковых знаков, выражающих скрытую информацию [Григорьянц 2000; Затонский 1988; Свердлов 2004; Antkowiak 1987; Chambers 2001; Der Literatur Brockhaus 1995; Mende 1997 и др.].

В связи с этим значимой представляется точка зрения Г.Бёлля, который полагает, что «обсуждение содержания без обсуждения формы представляет неограниченные возможности для мощничества» [Бёлль 1991: 332].

В более мягкой форме эту позицию разделяет В.Е.Хализев, считая, что литературоведческие интерпретации обретают емкость и глубину, когда подкрепляются контекстуальным анализом произведения [Хализев 2002: 327].

В данном научном сочинении исследуемый роман Э.М.Ремарка впервые трактуется в свете теории подтекста, разработанной автором статьи. Об актуальности этой проблематики свидетельствует, в частности, Ю.А.Левицкий [2006: 128], полагая, что целостной теории подтекста пока не существует. Он освещается в литературе весьма фрагментарно. В связи с этим заметное исключение составляют работы Л.А.Голяковой.

Итак, обратимся к лингвистическому анализу романа. Заглавие произведения как уникальный компонент текстовой структуры, связанный с ней системными отношениями, представляет собой закодированную авторскую идею, воспринимаемую первоначально как «содержательно-фактуальную информацию» [Гальперин 1981: 27–28]. Ее разгадка как организующего элемента текста возможна лишь в рамках макроконтекста всего романа, а первоначальное восприятие заголовка дает лишь сведения о том, что речь, очевидно, пойдет о фронтных событиях.

Отбор и организацию языковых средств произведения определяет авторская интенция, формируя их новый актуальный смысл в перспективе целого текста.

В качестве микроконтекста, коммуникативный потенциал которого, как думается, является одним из ключевых, можно рассматривать сложное слово *Menschentiere* (40)¹.

Семантическая несовместимость составляющих его компонентов озадачивает, формирует в сознании адресата сложный образ, непостижимую смесь ассоциаций, смутных загадок, необъ-

ясных ощущений. И как всякое ненормативное явление «уже само по себе воспринимается семиотически, это знак скрытого смысла», указание на «скрытые резервы языка», «его латентную сущность» [Арутюнова 1999: 79, 90, 339].

Это ненормативное сочетание как эстетический феномен рождает между содержащимися в нем опорными словами *Menschen* и *Tiere* тонкие смысловые связи, ту информацию, которая не содержится в системном значении каждой из частей этого композита. Оно активизирует внимание читателя, повышает его творческую активность, возбуждает эмоции. В сознании адресата (на фоне заглавия романа и начала повествования) актуализируется подтекст, формируется впечатление, что эти фронтные условия и ситуации опускают человека до низменного состояния животного.

Эту догадку подтверждают следующие микроконтексты на уровне предложения, рассыпанные по всему тексту:

Wir wurden hart, misstrauisch, mitleidlos, rachsüchtig, roh – und das war gut; denn diese Eigenschaften fehlten uns gerade (22).

In diesem Augenblick pfeift es hinter uns, schwillt, kracht, donnert (45).

Diese ersten Minuten mit der Maske entscheiden über Leben und Tod... (47).

Der Krieg hat uns für alles verdorben (59).

Die erste Granate, die einschlug, traf in unser Herz (59).

Die Front ist ein Käfig, in dem man nervös warten muss auf das, was geschehen wird (66).

Der Unterstand bebt, die Nacht ist ein Brüllen und Blitzen (69).

Dieses Trommelfeuer ist zuviel für die armen Kerle; sie sind vom Feldrekutendepot gleich in einen Schlamassel geraten, der selbst einem alten Mann graue Haare machen könnte (72).

Aus uns sind gefährliche Tiere geworden (74).

Тематически связанные, рассредоточенные по всему пространству текста, эти микроконтексты характеризуются общностью референтной отнесенности. Они дополняют, углубляют, высвечивают, синтезируют от контекста к контексту (коррелируя с концептуальной системой адресата) все скрытые смыслы, рождают рациональный подтекст: какое чудовищное мероприятие представляет собой война, в какие суровые, невыносимые условия ставит она человека.

В то же время указанные языковые сигналы воздействуют на невербальный интеллект читателя, обуславливая чувственно-созерцательное восприятие иррационального подтекста, все более нагнетаемого эмоционально-оценочного отношения к изображаемому.

Еще более ярко и талантливо этот подтекст воплощается в рамках более широких контекстов, дистантно перекликающихся со всеми предыдущими микроконтекстами, синтезирующими и углубляющими имплицитные смыслы:

Es ist der Instinkt des Tieres, der in uns erwacht, der uns leitet und beschützt. Er ist nicht bewusst, er ist viel schneller, viel sicherer, viel unfehlbarer als das Bewusstsein. Man kann es nicht erklären (39).

Das Leben hier an der Grenze des Todes hat eine ungeheuer einfache Linie, es beschränkt sich auf das Notwendigste, alles andere liegt in dumpfem Schlaf – das ist unsere Primitivität und unsere Rettung. Wären wir differenzierter, wir wären längst irrsinnig, desertiert oder gefallen (168).

... das Leben ist nur auf einer ständigen Lauer gegen die Bedrohung des Todes – es hat uns zu denkenden Tieren gemacht, um uns die Waffe des Instinktes zu geben – es hat uns mit Stumpfheit durchsetzt, damit wir nicht zerbrechen vor dem Grauen, das uns bei klarem, bewusstem Denken überfallen würde... (169).

Создавая из стандартных строевых элементов языка собственный авторский код, свидетельствующий о прагматической направленности текста, автор побуждает читателя разделить его взгляд на описываемые события.

И адресат сердцем ощущает страшный смысл происходящего, его противоестественность. Душа читателя содрогается, в ней рождается протест против войны, против тех экстремальных условий, которые низводят человека до уровня инстинктивного существования, способности лишь спать, есть и отчаянно, безрассудно убивать, чтобы выжить. Именно этого и хотел автор. Ему удалось вписать в материю текста важную имплицитную информацию, не будучи назидательным и банальным.

Таким образом, отдельные организованные Э.М.Ремарком микроконтексты, включенные в контексты более высокого уровня, более развернутые, обеспечивают возможность обогащения имплицитного смысла произведения, его динамику, направление развертывания и углубления. А это означает, что подтекст – объект «становящийся». Он постепенно проявляется и непрерывно изменяется в процессе актуализации в тексте и «характеризуется имплицитностью и динамичностью» [Левченко 2005: 89].

Серия следующих контекстов повествует о предельного накала кровопролитных боях на передовой, результатом которых является смерть одного за другим всех одноклассников и фронтовых друзей Пауля Боймера:

Wir wollen leben um jeden Preis, da können wir uns nicht mit Gefühlen belasten, die für den Frieden

dekorativ sein mögen, hier aber falsch sind. Kemmerich ist tot, Haie Westhus stirbt, mit dem Körper Hans Kramers werden sie am Jungsten Tage Last haben, ihn aus einem Volltreffer zusammenzuklauen, Martens hat keine Beine mehr, Meyer ist tot, Marx ist tot, Beyer ist tot, Hämmerling ist tot, hundertzwanzig Mann liegen irgendwo mit Schüsseln, es ist eine verdammte Sache, aber was geht es uns noch an, wir leben (90).

Müller ist tot. Man hat ihm aus nächster Nähe eine Leuchtkugel in den Magen geschossen. Er lebte noch eine halbe Stunde bei vollem Verstande und furchtbaren Schmerzen (172).

Bei einem Angriff fällt unser Kompanieführer Bertinck. Er war einer dieser prachtvollen Frontoffiziere, die in jeder brenzligen Situation vorne sind (174).

Leer stönt und stemmt sich auf die Arme, er verblutet rasch, niemand kann ihm helfen. Wie ein leerlaufender Schlauch sackt er nach ein paar Minuten zusammen. Was nützt es ihm nun, dass er in der Schule ein so guter Mathematiker war (175).

Dann stürzt die Hitze wie eine Qualle feucht und schwül in unsere Löcher, und an einem dieser Spätsommertage, beim Essenholen, fällt Kat um(177).

Черета данных контекстов углубляет предшествующую подтекстовую информацию, ее семантику и эмоционально-экспрессивную оценку. Читателя охватывает чувство негодования, ледящего ужаса от таких чудовищных человеческих жертв войны, от вопиющей несправедливости, от непоправимости случившегося, от бессмысленности и трагизма военных действий.

Следует заметить, что Э.М.Ремарк предельно беспристрастен. Он не дает никаких авторских оценок. Однако, полагаясь на концептуальную систему адресата, на его личностный потенциал, писатель планирует определенную комбинацию языковых знаков и контекстов содержательно-фактуального уровня, а также их контактную и дистантную перекличку. Это дает ему возможность программировать в сознании и подсознании читателя актуализацию и синтез глубинных смыслов, доминантой которых является протест против войны, ее чудовищной разрушительной силы.

Наконец, читатель подходит к финалу романа, где решается судьба главного героя, последнего из всех фронтовых друзей:

Ich bin sehr ruhig. Mögen die Monate und Jahre kommen, sie nehmen mir nichts mehr, sie können mir nichts mehr nehmen. Ich bin so allein und so ohne Erwartung, dass ich ihnen entgegensehen kann ohne Furcht.

Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, dass der

Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Мастерски структурируя финал романа, Э.М.Ремарк уделяет особое внимание ритму как иррациональному средству воздействия на невербальный интеллект читателя. Используя такие языковые приемы, как протяженность предложений, их комбинация в сложные сочинительные и подчинительные комплексы, варьирующиеся синтаксические повторы, нарушение порядка слов, архаичная флексия *-e* в дательном падеже единственного числа существительных (*an einem Tage*), автор придает повествованию размеренное, эпическое звучание. Оно суггестивно воздействует на слуховые ассоциации читателя, вызывает соответствующие чувства и эмоции, состояние, непередаваемое порой вербально.

Опустошенный, душевно надломленный, лишенный иллюзий и ничего не ожидающий больше от жизни, Пауль Боймер достигает той черты, за которой его окутывает дыхание смерти.

Читателя переполняет невыразимая печаль, непомерная душевная боль, искреннее сопереживание, осознание невозможности утраты.

Таким образом, прагматическая установка автора довести между строк до читателя глубокий подтекст достигает своей цели. Особую роль при этом играет кольцевая композиция романа.

Заглавию произведения, которое вне контекста воспринимается как изолированная единица с конвенциональным значением, скрывающая в себе тайну, Э.М.Ремарк придает функцию рамочного знака. В варьирующемся повторе финала романа (... *im Westen sei nichts Neues zu melden*) заголовок становится знаком, напоминающим об исходном конкретном названии, заданном первичным отрезком текста. Пройдя в сознании читателя через макроконтент всего произведения, включаясь в сложное взаимодействие семантических, эмоциональных и оценочных надлинейных связей, заглавие содержательно трансформируется, становится семантически осложненным знаком, нарастившим полный объем своего значения.

Кольцевой повтор финала показывает, что за успокаивающей формулировкой таится поразительно много нового о непомерных физических и душевных страданиях юных солдат, о невыносимых условиях военной реальности, о загубленной, несостоявшейся жизни обманутых молодых ребят, когда-то полных радостных надежд и трепетных ожиданий.

Кольцевая композиция романа дает основание выделить ключевую антитезу двух борющихся в мире начал – добра и зла, войны и мира, созидания и разрушения. Очевидным становится анта-

гонистический контраст между драпировкой войны под героическое действо в интересах определенных кругов, для которых человеческая жизнь – ничто, и вопиющим трагизмом военных событий, неизбежной власти которых изо дня в день должен подчиняться простой солдат.

Таким образом, Э.М.Ремарк создал оригинальный, неповторимый по силе воздействия роман, который по своему характеру глубоко гуманистичен и основной пафос которого – нет войне – скрыт в подтексте, свидетельствующем о непреходящей актуальности содержательно-концептуальной информации произведения. Анализ содержания романа, а также формы, воплощающей его согласно законам словесного искусства не только эксплицитно, но главным образом имплицитно, позволяет углубить имеющиеся интерпретации произведения, а также, как думается, снять противоречивые суждения о таланте и незрелой мировоззренческой позиции автора в пользу положительного утверждения.

Примечание

¹ В круглых скобках обозначены номера страниц, на которых представлены анализируемые фрагменты текста.

Список литературы

- Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки рус. культуры, 1999. 895 с.
- Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс»; «Универс», 1994. 616 с.
- Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С.114–163.
- Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 447 с.
- Бёлль Г. Франкфуртские чтения / пер. с нем. В.В.Бибихина // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Полит. лит., 1991. С.293–351.
- Болотнова Н.С. Текст как явление культуры и его лингвокультурологические коды // Русская речевая культура и текст: материалы VI Междунар. науч. конф. Томск: Изд-во Том. ГПУ, 2010. С.65–72.
- Васильева А.Н. Художественная речь. М.: Рус. язык, 1983. 256 с.
- Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
- Герасимов В.И., Петров В.В. На путях к когнитивной модели языка // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. М.: Прогресс, 1988. Вып.23. С.5–11.

Голякова Л.А. Подтекст: прагматические параметры художественной коммуникации // Филологические науки. 2006. № 4. С.61–68.

Григорьянц Т.П. «На западном фронте без перемен» // Энциклопедия мировой литературы / под ред. С.В.Стахорского. СПб.: Невская книга, 2000. С.308.

Затонский Д.В. Э.М.Ремарк, или двадцать лет спустя // Художественные ориентиры XX века. М.: Сов. писатель, 1988. С.313–348.

Колианский Г.В. Коммуникативная функция и структура языка. М.: Наука, 1984. 175 с.

Левицкий Ю.А. Лингвистика текста. М.: Высш. шк., 2006. 207 с.

Левченко Е.В. Восприятие текста: эмпирические исследования // Стереотипность и творчество в тексте / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2005. С.84–91.

Липина Е.А. Реализация лингвокультурного концепта «время военное / Kriegszeit» в идеолектах К.М.Симонова и Э.М.Ремарка (на материале текстов военной прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 26 с.

Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium; Киев. акад. Евробизнеса, 1994. 285 с.

Лосев А.Ф. Эрос у Платона // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль; Рос. откр. ун-т, 1993. С.31–60.

Похаленков О.Е. Концепт «враг» в творчестве Эриха Марии Ремарка и советской «лейтенантской» прозе 1950–60-х гг. (контактные связи и типологические схождения): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2011. 21 с.

Свердлов М. Потерянное поколение: «На западном фронте без перемен» Э.М.Ремарка // Литература. 2004. №32. С.26–28.

Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. Т.2. 447 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2002. 438 с.

Antkowiak A. «Im Westen nichts Neues» // Erich Maria Remarque. Berlin: Volkseigener Verlag Volk und Wissen, 1987. S.18–50.

Chambers J.W., Schneider Th.F. «Im Westen nichts Neues» und das Bild des > modernen < Kriegs // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 149. 2001. S.8–18.

Der Literatur Brockhaus: in 8 Bänden. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: B.J. Taschenbuchverlag, 1995. Bd.6. S.399.

Mende D. Remarque, Erich Maria (d. i. Erich Paul Remark) // Metzler Autoren Lexikon: deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler, 1997. S.676–678.

Petöfi J.S. Von der Satzgrammatik zur semiotischen Textologie. Einige methodologische Fragen der Textinterpretation // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1987. Bd. 40, H.1. S.3–18.

Remarque E.M. Im Westen nichts Neues. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1989. 205 S.

Unger F. Wie implizit kann Metakommunikation sein? // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1990. Bd. 43, H.2. S.186–200.

IMPLICATION IN A CONTEXT HIERARCHICAL SYSTEM OF A WORK OF FICTION

Lubov A. Golyakova

**Professor of German Philology Department
Perm State National Research University**

The article considers a multi-aspect semiotic model of artistic communication, which includes, as its components, the author, the reader and the work of fiction. The ontological structure component of the work of fiction is subtext (implication), which is coded by the addresser with the help of certain devices and combinations of linguistic means regarded as signals of the author's communicative strategy. Analysing the novel by E.M.Remarque «On the west with no news», as an example, the author studies a multilayer hierarchical system of contexts in which the inclusion of micro-contexts into the more extended contexts enriches, synthesizes implicit sense, and forms the deep content-and-concept information of the work of fiction under study.

Key words: artistic communication; hierarchy of contexts; secondary senses; rational/irrational subtext; author's code; individual coding of a text.