

## НАЗВАНИЕ КАК КОДОВАЯ ЕДИНИЦА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА\*

*Аннотация:* В статье автор пытается раскрыть сущность названия драматургического произведения, отделив его как от заголовка в публицистике, так и от рекламы. Автор стремится определить связь с названием пьесы и функционально-смысловой нагруженностью, находящейся на глубинном уровне текста, и проанализировать кодовый характер названия.

*Ключевые слова:* заголовочный комплекс, кодовая единица текста, сюжетная перспектива, декодирование, семантика

В отечественном языкознании первым лингвистом, начавшим теоретическую интерпретацию названия, был А.М. Пешковский, который правильно установил основной статус названия – быть чем-то большим, чем обычное название объекта, то есть таить в себе еще какую-то внутреннюю, скрытую от нас сущность, которая до определенного времени как бы остается вещью в себе, демонстрируя будущему читателю лишь намек на это содержание или же его сжатое представление.

В 70-е годы XX в. определяются два направления в подходе к анализу заголовка-названия, который стал именоваться «Заголовочный комплекс» (ЗК). Первое направление сводилось к изучению структурно-синтаксических моделей этого комплекса; второе – к исследованию его функционально-стилистических особенностей.

Интерес к заголовочному комплексу настолько возрос, что его изучению начали посвящаться диссертационные работы, анализирующие его функции, структуры и лексические особенности.

В последние годы делаются попытки провести анализ глубинных отношений, при которых идет, с одной стороны, поиск доминантного момента произведения, запечатленного в названии или повлиявшего на выбор этого названия, а с другой стороны, имеет место стремление признать название отдельным минимальным текстом, при котором остальной главный текст, следующий за названием, предлагается считать стилистическим контекстом. При этом допускается двоякий подход к восприятию заголовка-названия: с позиции читателя – это часть текста, а с позиции писателя – это отдельный текст, который может быть сведен к тексту рекламы, ценника или ярлыка.

Литературоведческий подход к интерпретации заголовочного комплекса так же имеет место. Несомненного внимания заслуживает точка зрения И.Р. Гальперина, указавшего, что в заголовочном комплексе сосредоточена идея текста [Гальперин И.Р., 1978, 125].

Эта мысль использована и в исследовании Т.Я. Чекановой, объявившей заголовочный комплекс тем «неотъемлемым компонентом текста, который собирает в себе номинативно-предикативные свойства, способствуя адекватному восприятию текстовой информации. Название-заголовок выступает в качестве ядра содержательно-концептуальной информации и несет в себе черты субъективно-авторской оценки и сообщения» [Кошечкина И.Г., 1983, 14].

Как кодовую единицу текста рассматривает название/заголовок А.С. Шелепова [Шелепова А.С., 2003, 150], которая интерпретирует название на базе теоретической

\* © Смородина П.В.

---

---

концепции проф. И.Г. Кошевой [Кошечая И.Г., 1983, 30]. Согласно этой концепции название выступает как особый психолингвистический узел, который стягивает все, порой даже разноплановые стороны текста в единый смысловой пучок, в связи с чем название/заголовок представляет собой отражение обязательной многомерности нескольких относительно самостоятельных сложных линий, которые реализуются через идею, заключенную в названии/заголовке текста». Название-заголовок – это сложное структурно-семантическое единство, включающее наряду со смысловым фактором, так же эмоциональный, психологический и социальный, куда в ряде случаев могут входить и этические и даже мировоззренческие аспекты, отражающие взгляды его создателя, не только зафиксированные в тексте, но и пронизывающие этот текст.

Как кодовая единица, название относится к явлениям глубинного уровня, то есть оно органически связано с той частью функциональной смысловой зависимости (ФСЗ), которая представлена в тексте через авторский ракурс (АР). Но название, как известно, в кодовом арсенале авторского ракурса представляет собой максимально объемную величину, поскольку именно она призвана выразить не столько содержательную, сколько мировоззренческую оценку действительности, события или образа, которую автор (драматург, поэт или писатель) излагает как свою целевую установку. Суть этой целевой установки последовательно разворачивается им на линии авторского ракурса, будучи закодированной в инвариантах, объемно расширяющихся в смысловые ядра, далее переходящих в центральные звенья и, наконец, завершающихся в смысловом узле.

Именно в такой последовательности название расщепляется автором как отправителем информации, которую он через сюжет пытается донести до реципиента – читателя или зрителя на глубинном уровне.

Но восприятие этой перспективно развивающейся линии авторского ракурса наступает у реципиента только после ознакомления с текстом, то есть лишь после прочтения или просмотра текста, и поэтому оно носит не перспективный, а ретроспективный характер, так как идет от смыслового узла к инвариантам, через смысловые ядра и центральные звенья.

В этом движении реципиент как получатель информации не складывает, а напротив – расщепляет содержание событий, изложенных на линии авторского ракурса, и получает отчетливое представление о том, в чем была причина гибели Дездемоны и почему Отелло – неводержанный ревнивец; или в результате чего погибли преданно любящие друг друга Ромео и Джульетта и почему их любовь для нас – эталон глубокого и искреннего чувства двух любящих друг друга сердец, или в чем причина безумия короля Лира и почему такие решения характеризуют недалеконидного человека, которого предадут близкие ему люди.

Однако детализированное раскрытие идеи на линии авторского ракурса осуществляется не на глубинном, а на поверхностном уровне, то есть там, где функциональная смысловая зависимость выступает в виде **сюжетной перспективы** (СП).

Что касается смыслового ядра, то оно, основываясь на одной или нескольких мизансценах, расширяется до пределов сцены.

Центральное звено, объединяя сцены, проводит эту же идею в акте, где мировоззренческая основа целевой установки проявляется еще более отчетливо.

На поверхностном уровне автор как бы сливается с читателем или зрителем в желании раскрыть целевую установку, запрограммированную им в названии. Для достижения такого тождества он не ограничивается одним декодированным названием в авторском ракурсе постоянно расширяющихся компонентов (инвариантов, смысловых ядер, центральных звеньев и самого смыслового узла). При декодировании имеет

место также процесс идентифицирующей заинтересованности, когда автор (драматург, писатель, поэт) вынужден для привлечения внимания к сути своей целевой установки так моделировать сюжет, чтобы делать его фабульно-интригующим.

Для достижения цели автор заменяет прямолинейно развивающуюся линию авторского ракурса на **зигзагообразную** линию сюжетной перспективы, в результате чего декодирование на поверхностном уровне, наряду с прямолинейной направленностью, получает еще и разветвляющуюся направленность и носит не непрерывный, а прерывающийся непоследовательный характер.

Процесс декодирования заключается в характере соотношения кодирующих и декодирующих структур, передающих название. Рассмотрим название с двух сторон:

– во-первых, со стороны составляющих его языковых компонентов – грамматических, лексических и фонетических;

– во-вторых, со стороны выражаемого ими смыслового значения в плане передачи сюжетом авторского мировоззрения, и психолого-понятийного раскрытия события или образов персонажей с точки зрения эмоционального или резюмирующего итогового отношения к нему.

Начнем с пунктуационной стороны вопроса, поскольку пунктуация, как известно, обладает высокой степенью семантической значимости, которая с наибольшей точностью раскрывает смысл внутренне заключенного в высказывании значения.

Вопрос о том, является ли название высказыванием, вряд ли может быть решен однозначно без привлечения пунктуации к его раскрытию

Для нас важно подчеркнуть, что название – это кодовая единица **речи**, причем речи письменной, где название занимает **фронтальную позицию**. При этом, предвзято текст, оно является *минимальным компонентом текста по количеству составляющих его знаков*.

Но, завершая текст (поскольку название относится ко всему тексту в целом), название оказывается его наиболее нагруженной кодовой единицей.

После названия следует начинающая его фраза, которая может представлять собой оглавление, вступление, введение или пролог (в драматургии, посвящении, названии), главы, части (или эпиграф), после которых идет непосредственно художественный текст. Завершается текст словом: *“The end”*, эпилогом, или заключением. Показательно, что после названия произведения автор **никогда не ставит точку**.

Рассматривая точку как выразитель законченной мысли, мы полностью согласны с утверждением Ламизова, что этот знак препинания в конце произведения после слова типа: *“The end”* является внешним. Однако внутри произведения точка представляется внутренним знаком, так как она лишь относительно передает завершенность мысли, отделяя один аспект рассмотрения вопроса, интересующего автора, от другого. Особенно это касается монологической речи, когда внутри нее вычленяется реплика как основной смысл высказывания, концентрирующий комплекс речи говорящего персонажа, на который автор считает нужным обратить особое внимание реципиента, поскольку в нем сосредоточена главная мысль высказывания об этом.

Повторим, что в названии, точнее после него, точка не ставится, так как название никакой законченной мысли не выражает. Как кодовая единица речи название только открывает текст с закодированной в нем информацией. Поэтому название выступает той тематической частью текста, раскрыть которую можно лишь ознакомившись со всем содержанием, следующим за названием, при котором содержание выступает ремой. Это содержание, будучи рематическим, включает в себя всю систему знаков препинания как семантическую палитру, через которую проходит последовательное раскрытие содержания текста, сконцентрированного в названии.

Следовательно, название завершается точкой как внешним орфографическим знаком только после того, как рема исчерпает себя и драматург считает возможным употребить структуры типа эпилога, выводов, резюме, заключения и т.п. или слова *“the end”* и поставить после них точку, как тот внешний знак, который совмещает название с окончанием.

В таком случае название на поверхностном уровне себя полностью декодировало. Функциональная смысловая зависимость исчерпала себя и на глубинном уровне, так как ее кодирующие компоненты – инварианты, смысловые ядра, центральные звенья оказались завязанными не только драматургом, но и реципиентом в единый смысловой узел, который позволил идентифицировать название с мировоззренческой концепцией автора через подведенный под эту концепцию сюжет.

Не случайно в произведениях художественной литературы отсутствие точки является наиболее распространенным приемом в начале текста, то есть сразу после его наименования.

Тем не менее можно встретить случаи, когда после названия употребляются знаки препинания, например, вопросительный знак: «Что делать?» – *“Is he really my friend?”* или многоточие: *“Vielleicht...”*.

Иногда внутри названия используются тире, запятая, двоеточие (например: *“Hamlet, Prince of Denmark”*).

Поясним наши соображения по поводу использования иных знаков препинания **внутри** названия.

Начнем с внутреннего введения тире, запятой, двоеточия. Все эти внутренние знаки препинания детализируют название, как бы отделяя его от других более или менее близких с ним. Делается это с целью вывести объект рассмотрения с самого начала на ту плоскость, которая несовместима с какой-либо другой. Например, известно, что В. Шекспир часто заимствовал сюжеты из различных исторических источников. В частности, трагедия «Гамлет, принц Датский» повторяет в основных чертах исторически засвидетельствованное в «Англо-Саксонской хронике» событие, связанное с жизнью Гамлета (Hamlet), принца одного из королевств Гептархии, отец которого был отравлен родным братом, и принц из чувства кровной мести убивает родного дядю и становится королем англов. Подчеркивая отход от первоначального сюжета, В. Шекспир поясняет зрителю, что в его произведении речь идет о другом действующем лице, жившем в другое время и в другом государстве. Соответственно, после имени собственного, совпадавшего у обоих героев, дается пояснение – принц **Датский**, и это пояснение делается через дефис или запятую, что соответствует одному из семантических значений этих знаков препинания. Так, имеет место различное написание *“Hamlet, prince of Denmark”* и *“Hamlet – prince of Denmark”*.

Введение в название поясняющих придаточных предложений с союзами *“that”, “who”, “which”* свидетельствует о желании автора (писателя или драматурга) уточнить для будущего реципиента сферу, в которой будет происходить описываемое или показываемое действие (*“the sailor who lived on the Island”*), кроме того, может быть добавлено общее описание острова – обитаемый или необитаемый, время пребывания на острове – более двадцати лет, профессия человека – моряк и т.д.

Но и при таких детализаторах название сохраняет свою истинную сущность – быть кодовой единицей речи. Оно не равно ни словосочетаниям, введенным в него, ни целому предложению, которым оно в таких случаях выражено (см. ниже) и после него также не ставится точки.

Надо особо отметить несовместимость, которая существует у названия и восклицательного знака. Подчеркнем, что речь идет о названиях художественных про-

изведений, прозаических, поэтических или драматургических, большого текстового объема, а не о заголовках статей, фельетонов рекламных вывесок и объявлений, цель которых – привлечь внимание к содержанию. Это два вида «Заголовочных комплексов», которые имеют больше различительных черт, чем совпадающих. В публицистике, анонсах, рекламах широко используются эмоционально окрашенные знаки препинания. К ним относятся восклицательный знак, диграфы, состоящие из двух знаков – вопросительного и восклицательного, многоточия. Цель использования подобного знака препинания – **рекламная**. Она побуждает реципиента отвлечь свое внимание от других сообщений и переключиться на предлагаемое ему.

Это – как яркий свет в цветовой радуге орфографических знаков препинания, означающих «не проходите мимо!», или как сигнал: “*stop!*”, означающей «остановись и прочти!».

Вопросительный знак имеет совершенно иную природу. Он формирует вопрос как запрос о недостающей информации, который позволяет отнести его, во-первых, к вводящей речевой структуре, и во-вторых, рассматривать семантику вопросительного знака как передающую тему, ответ на которую должен последовать за ним – в рематической части. Поэтому вопрос и ответ представляют собой определенный синтез, позволяющий рассматривать их как составной и речевой комплекс.

Использование вопросительного знака в названии, безусловно, базируется именно на этой семантической характеристике: автор ставит перед реципиентом в названии проблему, формулируя ее как тему, ответ на которую он сам предлагает в содержании текста, выступающего как рема с завершающей ее точкой.

При интерпретации названий с точки зрения лексики в основу нами положен принцип речевого анализа, то есть не языковое деление словарного состава на существительные, глаголы, местоимения, прилагательные, наречия, междометия и т.д., а деление речевое на три класса:

- 1) конкретизированная;
- 2) ассоциативная;
- 3) синтезированная.

Как показывает фактический материал, названия обычно включают конкретизированную лексику, используемую в различных грамматических моделях: словосочетаний – “*The Torsyte ‘s Sag*”, “*The Twelr’s night; Much ado abouf nottnis*”; предложений: “*all’s well that ends well*” “*not all’s gold that glihers*”; эллипсисов: “*To leti*”; имен собственных: “*Othello*”, конец “*end*” *Juliete etc.*

Таким образом можно утверждать, что название может включать в себя все три класса лексики, но наиболее употребляемой является конкретизированная лексика.

Ассоциативная лексика в названиях используется редко и еще реже используется в названиях синтезированной лексики. Сенсаты как единицы эмоционального типа в больших художественных текстах не употребляются, так как названия таких текстов не предваряются речевой ситуацией, а эмоциональность появляется только как реакция на речевую ситуацию. Поэтому сенсаты, естественно, исключены из названия художественного текста. Агглютинаты также не могут быть использованы в названии, так как агглютинат предполагает обязательный вывод – итог рассмотрения, название дает prospect, а не заключение и менять их местами невозможно, подобно тому, как невозможно эпилог поставить на место пролога, а пролог поменять местами с эпилогом, поместив его в конце.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

- 1) Гальперин И.Р. Членимость текста // Сб. научн. тр. Вып. 125. М.: МГПИИЯ им М. Тореца, 1978. 40 с.
- 2) Кошечкина И.Г. Текстобразующие структуры языка и речи. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1983. 187 с.
- 3) Чекенева Т. А. Семантика и функционирование названий художественных произведений: спец. «Германские языки»; Автореферат / Чекенева Т.А. - М.: [б. и.], 1983. 25 с.
- 4) А.С. Шелепова. Название как кодовая единица текста. М.: КД, 2003. 124 с.
- 5) Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. М.: Учпедгиз, 1935. 452 с.

P. Smorodina

**TITLE AS A CODE UNIT OF LITERARY TEXT**

**Abstract:** In the present article the author seeks to reveal the inner meaning of the titles of a play separating it them from both media and advertising headlines. The author shows integrity of the title functional semantic loading which is at the deep drama comprehension level and analyse coded character of the title.

*Key words:* title compound, coded text entity, plot perspective, title decoding, semantics.