

**Е. Я. Колесникова,**

*Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова, г. Одесса*

### ЗАГОЛОВОК КАК КУМУЛЯТИВНЫЙ ОБРАЗ

*Статтю присвячено дослідженню заголовка як кільцевого знака твору та взаємодії кумулятивного образу, титульної лексеми і концепту тексту.*

**Ключові слова:** заголовок, кумулятивний образ, концепт.

*Статья посвящена исследованию заголовка как кольцевого знака произведения и взаимодействию кумулятивного образа, титульной лексемы и концепта текста.*

**Ключевые слова:** заголовок, кумулятивный образ, концепт.

*The article is devoted to the analysis of the title as the main sign of literary work, and the interaction of cumulative image, title lexem and text concept.*

**Key words:** title, cumulative image, concept.

К утверждению о том, что заголовок – это первый знак произведения, мы привыкли. К аналогичному отношению к заголовку как последнему знаку текста – нет. А это на самом деле так: даже физически, закрывая прочитанную книгу, мы вновь смотрим на ее обложку. Изменился ли за время чтения книги ее заголовок? Что с ним произошло?

Заголовок как таковой исследовался многократно в разных проекциях, разных аспектах. Доказано, что его лексический и грамматический состав разнороден и варьируется от одной лексемы – не только автосемантического существительного или глагола (напр. *The Hours* М. Каннингема или *To Let* Голсуорси), но и синсемантического местоимения, причем, в косвенном падеже и со строчной буквы (*them* Сьюзан Хилл), до полного предложения – *All We Ever Wanted Was Everything* Джанель Браун. Заголовок может называть субъект последующего повествования (*The Elected Member* Бернис Рубенс), его объект (*The Secret Scripture* Себастьяна Барри), место действия (*On Chesil Beach* Иана Макьюэна), время действия (*1984* Джорджа Оруэлла). При этом, независимо от своей развернутости, заголовок чрезвычайно обобщенно обозначает направление возможной перспективы читателя относительно предстоящего развертывания событий текста, означенного заголовком.

Около полустолетия назад ученые, занимавшиеся английской стилистикой в СССР, подробно рассматривали заголовок как одну из сильных позиций текста, и разрабатывали структурную, семантическую, тематическую типологию заголовков, выявляли их интертекстуальные / аллюзивные связи, говорили о сложном единстве заголовка с содержанием произведения, но не всегда настаивали на главной характеристике заголовка – его кольцевом характере, т.е. на том, что смысл титула перед текстом и после него никогда не бывает тождественным самому себе. Более того, не всегда и не все лексические единицы, составляющие титул текста, понятны вне контекста и могут быть расшифрованы до завершения текста, который они означивают, даже если потенциальному читателю представляется, что он – по заголовку – может судить о последующем тексте. Ср., напр., заголовок последнего романа известной британской писательницы Эли Смит *There But For The*, или совершенно загадочное *C*, вынесенное в титул Томом Мак Карти.

Если говорить не о столь экзотичных заглавиях, ставящих в тупик реципиента, но о более привычной текстовой ономастиологии, обязательно следует подчеркнуть, что нередко в заголовки попадают идентичные лексемы, выступающие первыми знаками совершенно различных содержаний. Даже наличие при них лимитирующих комплементов не помогает (относительной) конкретизации проспективного представления о возможном мире, означенном данным титулом. Ср., напр. использование слова *room* в заголовках десятков книг, начиная с *Room* (без артикля и атрибута!) Эммы Донохью, и продолжая длинный список романами *Room at the Top* Джона Брейна, *Room with a View* Э. М. Форстер, *In a Strange Room* Деймона Гэллута, *In the Bedroom* А. Дюбюса, *A Room of One's Own* и *Jacob's Room* Вирджинии Вулф и мн. мн. др. И в каждом произведении заглавное *Room* прирастает новыми смыслами, не похожими на те, которые сформировались контекстами других вымышленных миров.

Мы остановились столь подробно на значении заглавного слова до вхождения в текст и по его завершении потому, что заголовок или его часть, в силу своей позиции (означивание целого текста), как правило, становится кумулятивным образом произведения (О кумулятивном образе см. подробно [2]). В определенном смысле, титул, лежащий в основе сформированного кумулятивного (сквозного, расширяющегося) образа, сопоставим с базовым ментальным пространством Ж. Фоконье (*base space*), открывающему дискурсу, к которому можно вернуться с любой стадии развития дискурса и вокруг которого наращивается вся дальнейшая ментальная сетка (*mental spaces lattice*) дискурса [7].

Автор «Системной функциональной лингвистики» М. А. К. Хэллидей настаивал на приоритетной роли контекста в различении смысла слова, утверждая, что последний не только не определим вне контекста, но и конструируется контекстом (*construed by the context*) [8]. Несколько позже Дж. Юл ввел понятие пред- и постконтекстной инференции: первая определяется им как пресуппозиция. Она зависит от тезауруса пользователя (*is prior to making an utterance. Speakers, not utterances have presuppositions*) [9, с. 25]). Вторая, названная им результирующей (*entailment*) устанавливается в процессе употребления – *Sentences, not speakers, have entailments* [Ibid].

Определяющая роль контекста во всех видах вербальной коммуникации отражена в стабильном интересе представителей всех гуманитарных наук к проблемам взаимовлияния отдельной лексической единицы и

ее словесного окружения. Практически не вызывает возражений необходимость рассмотрения разных параметров контекста. Так, его *объем* (указательный минимум), необходимый для реализации значения используемого слова/словосочетания обычно рассматривают как «узкий, определяющий эстетическую нагрузку элемента текста (фраза, эпизод, ситуация) и широкий (целое произведение, все творчество автора) или как «микрконтекст – минимальное окружение единицы, в котором она <...> реализует свое значение <...> и макрконтекст <...>, позволяющий установить ее функцию в тексте как целом» [5, с. 58].

В функциях узкого контекста, помимо основной – разрешающей, (снимающей полисемию), выделяют функции: поддерживающую (обеспечивающую повторяемость обозначенного значения), интенсифицирующую (способствующую приращению смыслов), компенсирующую (действующую в условиях невыраженности какого-либо элемента высказывания – напр. в условиях эллипсиса), погашающую (создающую новое значение лексемы, отсутствующее в словаре), объединяющую (действующую при одновременной реализации двух значений). Для широкого контекста выделяют типы: психологический (знание об авторе текста), социокультурный (интертекстуальные связи текста), вертикальный (историко-филологический фон текста), внешний (хронотоп и прочие условия создания текста), коммуникативный (контекст взаимодействия автор-читатель), расширивший в настоящее время сферу своих параметров, в которые включаются когнитивные, этнопсихологические, этносоциокультурные и пр. условия осуществления коммуникативной деятельности в эпоху глобализации.

Можно констатировать, таким образом, что типология, функции, количественные параметры контекста детально и разносторонне освещены в специальной литературе. Тем не менее, остается ряд вопросов взаимоотношений изолированной лексической единицы и ее последующих контекстов, которые ранее не рассматривались. Мы имеем в виду семантические трансформации титульных лексем, происходящие в последних под влиянием множественных полисубъектных (т.е. авторских и персонажных) употреблений в разворачиваемом тексте.

Как известно, титульное слово/словосочетание, многократно употребленное в разных контекстах озаглавливаемого произведения, подвергается семантическим трансформациям, в результате которых становится выразителем авторского мессиджа – концепта художественного текста. Если эти изменения представить графически, полученная фигура будет напоминать песочные часы: из широкой части верхнего сосуда (т.е. определенного множества словарных значений лексической единицы) во второй сосуд (текст) через соединяющую их горловину проходит одно – первое – реализуемое (контекстуальное) значение.

Около трети всех заголовков современной англоязычной литературы представлены атрибутивными сочетаниями. Значение сочетаний *прилагательное-существительное* по правилу Г. Фреге должно определяться как сумма значений составляющих и их отношений. Фактически, однако, композиционная семантика указанных конструкций не подчиняется правилу Г. Фреге и не сводится к сумме значений и частей ибо необходимо учитывать их взаимодействие на когнитивном уровне. Напр., сочетания «плюшевый медведь», «мраморная роза», «гипсовый Вольтер» как бы аннулируют свой объект – их композиционная семантика оборачивается как декомпозиционная, ибо требует декомпозиции семантических структур [3, с. 148-152]. Наличие в подобных структурах оксюморонного компонента, с одной стороны, и их речевая устойчивость, с другой, обусловили их отнесение к «композиционным идиомам». Выводимость/невыводимость значения атрибутивного сочетания из его составляющих варьируется от полной согласованности с законом Фреге («деревянный стул») до полной несогласованности («стреляный воробей»).

К атрибутивным сочетаниям с нетривиальной семантикой следует отнести и узуально-ограниченные конструкции, значение которых реализуется исключительно и только в определенном контексте/речевой ситуации (напр. *Celestial Navigation* или *Amateur Marriage* Энн Тайлер). Иными словами, о семантике указанного типа сочетаний можно говорить как о композиционной, в которой наблюдается не просто сумма двух слагаемых, но приращение смысла за счет самого факта их объединения. Композиционная семантика атрибутивных сочетаний не подчиняется правилу Фреге, ибо учитывает взаимодействие членов сочетания на когнитивном уровне. Развивая эту мысль, Е. С. Кубрякова предлагает обозначить семантику сочетания как «сумму компонентов + композиционное приращение» нетривиальной составляющей [3]. Несколько позже, продолжая эту тему, Н. В. Юдина говорит о «дискурсивных сочетаниях», которые могут быть ясны исключительно из контекста/ситуации и определяются знаниями индивида/читателя. При всей сложности их композиционной семантики, последняя напрямую зависит от знания индивидом/читателем контекста дискурса/текста литературного произведения [6].

Все заглавные атрибутивные сочетания являются дискурсивными, сложная композиционная семантика которых формируется на протяжении разворачивания целого текста и постигается читателем в качестве выводного знания.

Сказанное справедливо и относительно сочетаний других типов, а также относительно одинарных титульных лексем. Независимо от синтаксической структуры заголовка, в инициальном употреблении – как правило, физически отчужденном от последующего текста – в своем семантическом объеме он сужается до одного-двух толкований. Однако, последующие употребления вновь наращивают их количество. Более того, появляются варианты, не предусмотренные словарным потенциалом: лексема/сочетание приобретают полисемичность, лишь частично совпадающую с той, которая задана словарем. Можно говорить и о собственном (текстовом) семантическом поле титульных единиц. (Ср.: «Художественные концепты, связанные с элементами образного строя произведения, выявляются на основе соответствующих им ассоциативно-смысловых полей ключевых слов <...>, являющихся узловыми звеньями лексической структуры текста» [1, с. 311].

В качестве примера приведем три заголовка отмеченных Букером произведений: *The Butcher Boy* [10], *Last Orders* [13], *The Elected Member* [12]. Не зарегистрированные как фразеологизмы и сохранившие автономность своих компонентов, все они могут рассматриваться как узуальные словосочетания, построенные по одной модели, в своей предконтекстной (предтекстовой, титульной) позиции имеющие определенный интерпретационный выбор: 1) Помощник/посыльный/ученик мясника, а также палач [10, с. 669]; 2) Последнее/окончательные/ предсмертные распоряжения / наставления / приказы [Ibid, 910]; И, наконец, третье, последнее, самое неопределенное: кем-то (?) куда-то (?) избранный [Ibid, 767] – *The Elected Member*. Предконтекстное значение *elected* – *избранный* включает весьма высокую положительную оценку. (Ср. библейское: «Много званых, но мало избранных»). До его первого появления в тексте (на 63-ей стр. из 224-х) автор разворачивает логическую цепочку, поддерживающую предконтекстную пресуппозицию: уже имеющие дочь родители ждут мальчика → желанный ребенок → особое внимание → хороший ученик → выдающийся ученик → вундеркинд → гений. Семья, соседи, знакомые «назначили» его избранным. Почти в конце повествования он размышляет: *He wondered whether he had always been special in the family and whether he had so placed himself, or whether his parents and his sisters had so elected him* [12, с. 180].

Необходимость быть исключительным сломала героя, искалечила его психику, предположительно разрешив ему стать над сестрами и друзьями и распоряжаться их судьбой, что привело к драме в жизни каждого. Именно этот – отрицательный, обратный ожидаемому – эффект обеспечивает первый контекст титула – его старшая сестра говорит: *It was they, the family, who had elected him for their scapegoat, each in their way, her father, her mother, her sister and herself* [Ibid, 63], т.е. его избранность парадоксально привела к остракизму.

Дальнейшее развитие текста повторами закрепляет *elected scapegoat* и полностью убирает положительную инференцию лексемы *elected*. Более того, используя синонимическую пару, автор переходит на обобщения об избранных Богом – *the chosen people*: *'Dear God', he shouted, 'Why did You choose us? Are we Your family, and did you choose us as Your scapegoat? Did You elect us to carry Your wrath, Your jealousy, Your expectation, Your omnipotence, Your mercy and pity? ...* [Ibid, 223]. «Назначенность» быть избранным, быть особым, ломает человека, ибо он не может осуществить все надежды, которые возлагают на него «избравшие его»: *they finally broke my back*. И финальная горькая фраза текста: *'Dear God, Look after us, cold and chosen ones'* [Ibid, 224], в одной характеристике объединившая две крайности – *cold and chosen*, завершает формирование концепта текста, начатое заголовком: любое насилие (даже из «лучших побуждений») имеет непредсказуемые отрицательные последствия.

Действие романа *Last Orders* [13] происходит в течение одного дня: четверо мужчин, выполняя последнюю волю (именно так реализуется значение титульного словосочетания в самом начале книги) покойного Джека Доддса, отправляются из пригорода Лондона к морю, чтобы развеять прах умершего над волнами. По дороге каждый из них вспоминает прошлое. Постепенно меняется их отношение к странным указаниям покойного (*his odd/strange/unexpected orders* (Ibid, 12, 16, 24...)), что видно при сравнении состава семантического поля титульных слов в первой и второй половине текста. Сначала *last orders=command* (Ibid, 73), что естественно влечет за собой *to do/pay our duty by/to Jack* (Ibid, 102, 127, 132...), т.е. участники церемонии считают распоряжения покойного нелепыми, но, скрепя сердце, отправляются выполнять свой долг. Однако, дорожные размышления каждого приводят их к осознанию необходимости выполнять свой долг и относительно живых – своих жен и дочерей, с которыми у каждого непростые отношения. Ср., напр.: *Maybe the first thing to do after we've done our duty by Jack here is go and pay Sally a visit. It's me, girl, it's your old dad, remember?* (Ibid, 209). В процессе познания своего, вымышленного, мира персонаж, согласно авторской интенции и в плане изображенной коммуникации, проходит реальный когнитивный цикл от восприятия к знанию. *Last orders* – последняя воля одного заставляет других переосмыслить свою жизнь, которая еще продолжается и в которой выполнение морального долга всегда связано с необходимостью принятия собственного решения, т.е. с необходимостью выбора. Так в формирование художественного концепта текста, наряду с повтором *command, duty*, входит повтор *choice, choose. We should choose... Not to miss the chosen moments... We're given a choice* (Ibid, 229, 285, 288): нельзя оправдывать все свои неудачи давлением обстоятельств (*special circs, special request, special mission* – 288-289), ибо человеку дана воля и возможность выбора.

При том, что приведенные в качестве примеров два текста никак не связаны ни тематически, ни стилистически, представляется, что – при всей своей несхожести – они разрабатывают извечную проблему: насколько жизнь человека – это его свободный выбор, а насколько – подчинение обстоятельствам, что отражено в постконтекстном значении семантических полей титульных словосочетаний.

Наконец, *The Butcher Boy* [11]. Как было видно из предыдущего обсуждения, первое употребление заглавных слов в тексте не всегда жестко отсекает полисемию, т.е. не всегда выполняет разрешающую функцию, но обязательно вводит дополнительные смыслы, т.е. осуществляет функцию интенсифицирующую, что мы и наблюдаем на первых страницах *The Butcher Boy*:

*Look what I bought, says Ma, the best record in the world, The Butcher Boy. Come on, she says, let's dance whee off, we went around the room. Ma knew the words inside out* [11, с. 19]. Нарратор приводит песню полностью. Это грустная баллада о девушке, обманутой возлюбленным и повесившейся, а он и есть *butcher boy*. Не останавливаясь на неадекватном поведении персонажей (которое вносит дополнительные смыслы в широкий контекст), отметим, что и баллада, и комментарий ее любительницы – *He wasn't so smart then, the butcher boy, was he?* (Ibid) сохраняет свойственную заголовку многозначность и/или неопределенность.

В данном случае, даже после первого контекстуального употребления, титульное словосочетание может рассматриваться и как профессиональная, и как характерологическая особенности названного в заголовке лица.

Следующее употребление *Butcher Boy* происходит в начале второй половины книги, когда героя – Френсиса Брейди – отправляют работать в лавку местного мясника: *So there you are! Francis Brady The Butcher Boy! Oho, but this time it was different, this old Butcher Boy was happy as Larry and you wouldn't find him letting people down, no sir <...> Here he comes. The Butcher Boy, whistling away in his stripy blue apron, always in good humor* (Ibid, 126).

Микроконтекст вроде бы оставляет единственный – профессиональный – вариант значения. Однако, на этом этапе развертывания макроконтекста, благодаря настойчивому рассредоточенному повтору лексем *kill, pigs, slaughterhouse, cut the throat, slit the belly* активизируется значение бойни и, соответственно, значение *Butcher Boy* – участник/организатор бойни тоже не уходит, но сопresentуется, постепенно вытесняя первое значение, способствуя нарастанию напряженности текста (*suspense*). Она разрешается абсолютным слиянием обоих значений: помощник мясника убивает свою жертву и разделяет ее, как свиную тушу (Ibid, 195-197). Наконец, завершающий контекст титульных слов – это повтор баллады, начавшей произведение (Ibid, 208-209). Совершив полный круг, заголовок *Butcher Boy* реализовал все словарные значения: *a young male working for the butcher; one participating in pig-slaughter; an especially cruel criminal; one obsessed with blood-thirsty hatred*. В дополнение к ним, сочетание расширило свой семантический объем в связи с данной ситуацией.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что множественные контексты повторяющихся титульных слов художественного текста обеспечивают формирование их внутритекстовых значений, лишь частично соотносимых со словарными, что, в свою очередь, способствует развертыванию собственных, текстуально ограниченных ЛСП, дополнительно вербализующих выводной концепт художественного произведения.

Сравнение пред- и пост-текстового значения заголовка можно отнести к сопоставительной лингвистике, в той ее части, которая занимается интратекстуальным сопоставлением разных употреблений *одной* лексической единицы в пределах одного текста.

Говоря об интратекстуальном (внутритекстовом) сопоставительном изучении одной лексической единицы, мы исходим из известного положения о семантической неравнозначности слова в системе языка и его же в разных речевых контекстах, о различии значения и смысла. Примером теоретической и практической оправданности и целесообразности сопоставления семантики одного слова/словосочетания в разных, композиционно дистанцированных, отрезках одного текста является семантика титульного слова на входе в текст и выходе из него.

Заголовочное слово многофункционально. Как первый знак текста, оно выполняет ономазиологическую функцию, означая целый текст. Оно также прагматически направлено на привлечение внимания потенциального читателя к еще не знакомому произведению (нередко, к тому же, и неизвестному автору), т.е. выполняет функцию рекламную: ср., напр. частотность таких лексем как *thrilling, mystery, mysterious, murder*, загадочный (загадка), тайна, убийство, похищение в детективном жанре и лексики ЛСП *love/passion любовь/страсть* в романах. При этом главной остается функция выражения концепта (*message*) всего текста и/или темы, а в заголовках-онидах – выдвижение (*foregrounding*) основного персонажа.

Помимо многофункциональности, заголовок отличается от всех следующих за ним знаков разворачивающегося текста своей структурно (и семантически) заданной амбивалентностью: с одной стороны, он является составляющей текста, его первым знаком. С другой, он свободно используется независимо, обособленно от текста, в пространственном и темпоральном отрыве от него. Как это, например, происходит во всех странах мира в течение последних пяти столетий с заголовками великих творений Шекспира или Сервантеса. В данном случае мы говорим об ономазиологической функции, выполняемой названием (вербальным обозначением) в отрыве от означаемого объекта (текста произведения), аналогично прочим знакам, составляющим «тело» речи, успешно передающим логическую/эмоциональную/образную информацию о называемых, но материально не представленных сущностях.

Специфика и уникальность заголовочного слова/словосочетания особенно очевидно проявляются при сопоставительном анализе его семантического наполнения и сложности вербализуемых им ментальных структур на входе в текст и на выходе из него. Можно сказать, что «превращения» заголовка в кумулятивный образ в определенном смысле иллюстрируют (предполагаемый) процесс формирования концепта – «оперативной содержательной единицы ментального лексикона, кванта знания» <...>. «Что человек знает, считает, представляет об объектах внешнего и внутреннего мира и есть то, что называется концептом. Концепт – представление о фрагменте мира» [4, 8]. Концепт развивается, формируя свою структуру от более простой к более сложной по примерной модели формирования кумулятивного образа.

#### Литература:

1. Болотнова Н. С. Методики анализа концептуальной структуры художественного текста // Слово – сознание – культура: Сб. науч. трудов / Сост. Л. Г. Золотых. – М. : Флинта – Наука, 2006. – С. 309-318.
2. Колесникова Е. Я. Структурирование кумулятивного образа в англоязычном тексте // Филологія ХХІ століття: Теорія, Практика, Перспективи. – Одеса : Фенікс, 2012. – С. 47-49.
3. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке. Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – М. : Языки слав. культуры, 2004Б. – 560 с.
4. Пименова М. В. Предисловие // Введение в когнитивную лингвистику / Под ред. М. В. Пименовой. – Вып. 4. – Кемерово, 2004Б. – С. 5-13.
5. Трошина Н. Н. О семантико – синтаксическом аспекте цельности (когерентности) художественного текста / Н. Н. Трошина // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М. : Наука, 1982. – С. 49-61.

6. Юдина Н. В. Ещё раз о нетривиальной семантике в сочетаемости прилагательных и существительных / Н. В. Юдина // Горизонты современной лингвистики. Традиции и новаторство. Сб. в честь Е. С. Кубряковой. – М. : Языки слав. культуры, 2009. – С. 515-529.
7. Fauconnier G. Mental spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language – 2-nd ed. / G. Fauconnier. – Cambr. UP, 1994. – 240 p.
8. Halliday M. A. K. Linguistic function and literary style: An inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors* / M. A. K. Halliday // *Essays in Modern Stylistics* / Ed. by D. C. Freeman. – NY. : Methuen, 1981. – P. 325-360.
9. Yule G. *Pragmatics* / G. Yule. – Oxf. : Oxf. UP., 1996. – 138 p.
10. *Oxford Russian / English Dictionary* / P. Falla (ed), D. Thompson (update) – 4-th ed. – Oxf. : Oxf. UP, 2007. – 1322 p.
11. Mc Cabe P. *The Butcher Boy*. – L. : Picador, 1992. – 215 p.
12. Rubens B. *The Elected Member*. – L. Abacus, 1996. – 224 p.
13. Swift G. *Last Orders*. – L. : Picador, 1996. – 295 p.