

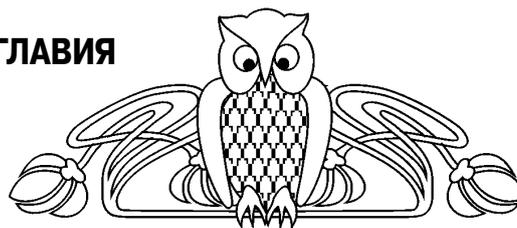


УДК 808.2

КОГНИТИВНО-ДИСКУРСИВНЫЙ СМЫСЛ ЗАГЛАВИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

М.А. Голованёва

Астраханский государственный университет
E-mail: yarrow@inbox.ru



Предпринята попытка расширения типологии драматургических заглавий Е.С. Кубряковой. В рамках когнитивно-дискурсивного подхода к анализу языка предложен термин «речевое уравнение», способствующий более точному и объективному освещению когнитивно-коммуникативных процессов порождения заглавия пьесы как фрагмента речи и возникающего в ходе коммуникации автор ↔ читатель/зритель дискурса.

Ключевые слова: дискурс, когниция, коммуникация, заглавие драмы, речевое уравнение.

Cognitive and Discursive Meaning of Drama Piece Title

М.А. Golovanyeva

In the article the author makes an attempt to broaden E. Kubryakova's typology of the drama play titles. The term "speech equation" is suggested in the context of the cognitive and discursive approach to the analysis of the language. This term facilitates more exact and objective interpretation of cognitive and communicative processes of the play title being generated as a speech fragment, which originates from the communication pattern "author – reader/spectator" of the discourse.

Key words: discourse, cognition, communication, drama piece title, speech equation.

Осуществляя анализ языка художественного произведения, при глубоком подходе не оставляют за рамками внимания и его название. Однако когнитивно-дискурсивный аспект рассмотрения предъявляет к анализу особые требования, а обращение к драме обуславливает взгляд на пьесу как на «особый формат знания»¹.

Заголовок художественного произведения становился объектом изучения во многих исследованиях: Т.Г. Винокур², Ю.Н. Караулова³, В.А. Лукина⁴, З.Я. Тураевой⁵, И.Р. Гальперина⁶, Е.С. Кубряковой (указ. соч.), И.В. Арнольд⁷, С.И. Кржижановского⁸, Н.А. Фатеевой⁹, А.В. Ламзиной¹⁰, Т.В. Романовой¹¹, Н.А. Кожинной¹² и в диссертационных исследованиях М.И. Чипизубовой¹³, И.Р. Каримовой¹⁴ и др.

И.Р. Гальпериным отмечается сопряжённость понятий завершённости и названия текста, если оно имеет. В связи с ограниченностью текста во времени и пространстве «он представляет собой снятый момент и в этой «снятости» является завершённым. Снятость же предопределена номинацией... момента – названием». Учёным делается также акцент на тема-рематическом характере названия, так как оно, как и любое высказывание, «опираясь на известное, устремлено в неизвестное»¹⁵.

В. Дресслер считает, что глубинная структура текста выявляется в отношении, существующем между названием и основным корпусом текста¹⁶.

Рассуждая о явлениях самопонятности и автосемантической отдельных фрагментов текста, В.А. Лукин говорит о заголовке как об одном из элементов, способном сосредоточить в себе и самопонятность (способность входить в пресуппозицию воспринимающего сознания), и автосеманτικότητα (содержательную независимость и самодостаточность)¹⁷, но не указывает на обязательность данных черт.

И.В. Арнольд принадлежит популярнейшее определение сильной позиции как «специфической организации текста, обеспечивающей установление иерархии смыслов, фокусирование внимания на самом важном, усиление эмоциональности и эстетического эффекта, установление значащих связей между элементами сложными и дистантными, ... обеспечение связности текста и его запоминаемости»¹⁸. У В.А. Лукина эта ставшая общепринятой опора на идею о «сильной позиции» заголовка дополняется теорией о текстовых знаках; при этом заголовок всегда остаётся сильным текстовым знаком, чьи позиции характеризуются метатекстовостью; наличием семантических связей со всеми основными частями текста (что влечёт за собой способность к представлению в сжатом, свёрнутом виде содержания текста); способностью быть понятым вне оставшейся части этого же текста (автосемантичностью), тогда как адекватное понимание целого текста возможно только при условии понимания его сильных позиций¹⁹. Кроме того, автором рассматривается внутритекстовая функция: до прочтения текста он [заголовок] – индексальный знак, ... после прочтения и усвоения текста – приближается к мотивированному условному знаку и интертекстуальная функция заглавия: «несчётно-большое множество» заглавий включает в себя часто одинаковые²⁰. Ю.Н. Караулов говорит также о свойстве прецедентности заголовка: «при восприятии названия произведения, цитаты из него, имени персонажа или имени автора актуализируется так или иначе весь прецедентный текст, т.е. приводится в состояние готовности (в меру знания его соответствующей личностью)»²¹.

И.Р. Каримова замечает, что только один текстовый знак является обязательным атрибутом



драматического произведения и имеет в нём фиксированное положение – заголовок²².

Типологии названий предложены И.В. Арнольд: 1) на основании структурно-грамматических характеристик; 2) на основании характера образности, на типах связи с содержанием произведения²³ и Е.С. Кубряковой на основании отражения в заглавии объекта изображения, места, действия²⁴.

Программная статья Е.С. Кубряковой о методологии когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений раскрывает сущность пьес как **форматов знания**, «вербализующих складывающиеся в сознании человека концепты и объединения концептов», и убеждает в необходимости сочетания когнитивных и коммуникативных аспектов в лингвистическом анализе: «дискурсивными же аспектами ... становятся аспекты, касающиеся распределения информации по поверхности разных единиц языка, с конкретными чертами её “упаковки” в эти единицы и с приспособлением этих единиц к условиям и требованиям нормального протекания самой дискурсивной деятельности»²⁵. В статье отмечается особая роль драматургических произведений в процессе формирования человеком знаний о мире, концептуализации и категоризации как первейших литературных памятников, которые, как жанрово-родовое порождение, возникли ранее других типов повествований и не изжили себя поныне. Кроме того, на наш взгляд, в отличие от других способов, имеющих у человека в сфере искусства для организации и изложения знаний о мироустройстве, драма более всего приближена к реальности (вне зависимости от её принадлежности к реализму или, например, к абсурду) ввиду её наибольшей «очищенности» от авторского вмешательства: в драме звучит только сама жизнь, тогда как авторский голос, довлеющий в других родах литературы, всегда стремится в драме к нулю, что можно определить как основной принцип её порождения, принцип её структурирования (здесь не берётся во внимание тот постулат, что драма целиком – авторский голос, и тот факт, что современной драме свойственна тенденция к беллетризации ремарки, увеличению её удельного веса в тексте драмы). Однако заглавие – тот элемент в структурной организации драмы, посредством которого осуществляется прямая коммуникация между автором и читателем, функционирует система внешней коммуникации (автор ↔ читатель/зритель) и остаётся вне поля действия системы внутренней коммуникации (персонаж ↔ персонаж). На этапе знакомства читателя/зрителя только с заглавием (до прочтения или просмотра пьесы) оно выступает в роли «разведчика», посланного сознанием автора в сознание получателя. Автор осуществляет иллюкативный акт, делая для адресата доступной только «вершину айсберга» – заголовочный фрагмент драматургического текста, и результатом перлокуции является степень

отзыва читателя/зрителя на полученную информацию: интерес или отсутствие интереса к произведению (желание или нежелание узнавать весь текст произведения). Нас интересует возникший в данной точке коммуникации автора и читателя/зрителя *дискурс* как явление коммуникации и континуум, отражающий когницию адресанта и адресата. По определению Н.Ф. Алефиренко, «дискурс – не столько речь..., сколько среда обитания языковых знаков, тот когнитивный “котёл”, в котором происходит смыслообразование... Таким дискурс становится в силу его сложной коммуникативно-когнитивной природы: в его состав входят не только продукты линейной речевой деятельности (тексты), но и явления *нелинейного* характера (знание мира, мнения, ценностные установки), играющие важную роль для понимания и восприятия информации»²⁶. Пространство, в котором фрагмент мира осваивается читателем/зрителем, создаётся усилием автора, уже в необходимой степени осмыслившим этот фрагмент и осуществляющим определённую иллюкуцию, создавая заглавие. «Дискурс может быть определён как такая форма использования языка в реальном (текущем) времени (on-line), которая отражает определённый тип социальной активности человека, создаётся в целях конструирования особого мира (или его образа) с помощью его детального языкового описания и является в целом частью процесса коммуникации между людьми, характеризуемого, как и каждый акт коммуникации, участниками коммуникации, условиями (подчёркнуто нами. – М.Г.) её осуществления и, конечно же, её целями»²⁷. Если *участники* рассматриваемой коммуникативной ситуации известны: автор не изведанный читателем текст и читатель/зритель, являющийся для автора неким собирательным образом; *цели* ясны: адресант стремится в максимально сжатом формате передать адресату максимально широкую информацию; то *условия* осуществления коммуникации здесь специфичны: автор не имеет возможности вступить в контакт с потенциальным получателем художественного продукта и наоборот. Однако это обстоятельство сопутствует творческому акту называния и вне ситуации создания драмы. Отличие заключается в том, что получатель драмы не ждёт от автора прямой помощи при декодировании смысла заглавия, подобной той, которую он вправе ожидать перед прочтением, например, романа, лирического стихотворения. В случае с драмой (даже если она замышлялась как «драма для чтения») реципиент знает, что останется один на один с жизнью, изображённой в произведении, и не получит «авторских подпор», которые, как уже отмечалось выше, стремятся в объёмном плане к нулю. Здесь уместно говорить о когнитивных процессах посылающего и принимающего сознаний. «Когниция – это... “предзнание” – разновидность мыслительных операций, обслуживающих восприятие (в частности, обработку) и продуциро-



вание как знаний, так и языковых выражений для этих знаний»²⁸. Когнитивные механизмы авторского сознания в данных дискурсивных условиях подчинены выбору оптимальных вариантов языковых форм, «речевых уравнений». Последнее сочетание видится как возможное к употреблению со следующим значением: **речевое уравнение** – это такое когнитивно-дискурсивное порождение (слово, словосочетание, предложение, объединение предложений), которое в конце осуществления дискурса, при завершении речевой коммуникации, позволит адресату адекватно, в полной мере произвести декодирование большей части заложенных в нём смыслов, т.е. концептуализацию, категоризацию; а адресанту убедиться в правильности своих действий по кодированию заложенной в речевом уравнении информации. Речевым уравнением может являться не только заглавие художественного произведения, но и любое наименование (журнал «За рулём», парк «Планета», магазин «Орбита»); отдельный речевой акт в диалогической конструкции, требующий особых усилий для декодирования адресатом; фрагмент научного текста, не способный быть понятым без пояснений для реципиента и т.п. В случае коммуникативной неудачи речевое уравнение не может быть решено: смысловая часть, заложенная автором, не равна смысловой части, выявленной читателем/зрителем, так как вторая равна нулю.

Заглавие любого произведения является не до конца решённым речевым уравнением или совершенно не решённым речевым уравнением на этапе до узнавания читателем/зрителем этого произведения. Именно процессы создания такого уравнения интересны в данной работе с точки зрения когниции и коммуникации адресанта и адресата.

К рассмотрению привлечено 100 (для удобства статистических процедур) заглавий пьес 22 авторов последних 15 лет XX века. Процессы перехода в драматургии от реализма к абсурду, стремительно развернувшиеся на ограниченном временном отрезке, обусловили нестандартность заглавий пьес.

Е.С. Кубряковой предложена типология названий, распределившая весь пласт заглавий на 5 групп, в которых доминируют:

1) приоритет **имён собственных, обозначающих главного героя или главных героев пьесы**: «Ромео и Джульетта» (У. Шекспир); ср. в драме конца XX века: «Хабаров» (М. Ворфоломеев), «Зона»; «Терех» (С. Злотников); «Аввакум» (В. Малягин);

2) указание в составе названия на **социальный статус, на место героя в обществе, на другие его характеристики**: «Мещанин во дворянстве»; «Жеманницы» (Ж.-Б. Мольер); ср.: «Трагики и комедианты» (В. Арро), «Солдаты» (М. Ворфоломеев), «Дорогая Елена Сергеевна» (Л. Разумовская);

3) указание в составе названия на **событийные имена**: «Маскарад» (М. Лермонтов); ср.: «Но-

вое знакомство» (Н. Садур), «Исход» (А. Ремез), «Взятие Бастилии» (М. Арбатова);

4) указание в названии драмы на **место действия**: «На дне» (М. Горький); ср.: «Дорога на станцию Нева» (А. Ремез), «Англетер» (А. Галин), «Подземный переход» (В. Павлов), «Бдым» [название города] (С. Злотников);

5) указание в названии драмы на **мораль пьесы**: «Плоды просвещения» (Л. Толстой); ср.: среди заголовков пьес конца XX в. таких не обнаружено.

Е.С. Кубряковой не выделены в шестой тип, но отмечены как образующие специфический пласт такие пьесы, в названии которых заметен расчёт автора на **оригинальность, неожиданность, эпатаж**: «Клоп» (В. Маяковский), «Как пришить старушку» (современная постановка в одном из театров Москвы); ср.: «Черти, суки, коммунальные козлы» (Н. Садур), «Дурацкая жизнь» (С. Злотников), «Soggi» (А. Галин), «Рыжая пьеса» (К. Драгунская). Броскость не может быть взята за основу для выделения подобных названий в отдельный тип, так как подобная характеристика приложима к названиям любого типа: «Император в кремле» (В. Малягин) – в основе названия лежит социальная роль героя, место действия; «Французские страсти на подмосковной даче» (Л. Разумовская) – событийное имя задействовано в центре заголовка.

В квантитативном отношении количество заголовков первого типа относительного общего числа названий пьес составляет 3%, второго – 17, третьего – 15, четвертого – 13, пятого – 0, шестого (условного) – 17%. Явное преобладание названий, содержащих социальную характеристику главных героев, событийные имена, обозначение места действия, свидетельствует о сдвиге художественного интереса в сторону социальной сферы. Полное отсутствие названий морализаторского характера вызвано, скорее, усилением роли подтекста в драматургическом заголовке конца XX века. Наличие большого количества броских и неожиданных названий, часто открыто вызывающих – закономерное явление в связи с наступлением в жизни страны социально-политического слома.

В данной работе предлагается дополнение к классификации Е.С. Кубряковой следующего плана: шестым типом заголовков следует считать такой, где содержится **указание на предметы или явления, играющие решающую роль в развитии сюжета, в раскрытии проблематики пьесы**. Чаще всего такие названия построены по синтаксическим структурным схемам: N_1 ; N_1 и N_1 ; A_1N_1 , где N – имя существительное в именительном падеже (номинатив), A – имя прилагательное в соответствующем падеже: «Дом и дерево» (Л. Петрушевская), «Колея», «Высшая мера» (В. Арро), «Распутица» (М. Ворфоломеев), «Серсо» (В. Славкин), «Люди, звери и бананы» (А. Соколова), «Десятый круг» (В. Павлов), «Абзац» (С. Злотников), «Лишний город» (А. Ремез), «Ретро», «Стена», «Титул», «Чешское фото»,



«Группа» (А. Галин), «Трамвай «Аннушка» (А. Родионова), «Брестский мир» (М. Шатров), «Трепетные истории» (К. Драгунская), «Мотивы» (М. Ворфоломеев).

Процентная характеристика группы (18% от числа всех анализируемых названий) и принадлежность авторству не одного драматурга, что могло бы свидетельствовать о проявлении черт идиостилия, указывают на преобладание в мыслительной деятельности автора номинативного аспекта. В работе Е.С. Кубряковой, где исследуется процесс перехода от личностных смыслов к их вербальному воплощению, учёным доказательно проведена мысль о том, что «внутренним словом, от которого начинается внешнее речевое высказывание, может быть... номинация, данная одному из главных компонентов ситуации»²⁹. Подобное называние некоего осмысливаемого и уже словесно обрисованного в пьесе фрагмента жизни, формата знания часто идёт по пути самому естественному и привычному – по пути номинативной деятельности мозга. Вот почему, на наш взгляд, подобных названий много. Кроме того, импульсивно порождённое подобное название ещё на стадии замысла или в процессе работы может оказаться самым выразительным из всех уже и по окончании специальных мыслительных операций по конструированию заглавия для готовой вещи, так как такое слово есть «фокус смыслов», «краткий, но ёмкий знак ситуации, события, явления, процесса»³⁰, который возникает как результат порождения речи с учётом всего комплекса обстоятельств: замысла произведения, ментальности автора, условий коммуникативного акта с предполагаемым читателем/зрителем.

Однако подобные речевые уравнения не всегда успешно решаются реципиентом, находящимся по другую сторону коммуникативного акта от автора. Если учесть, что коммуникативной стратегией автора при создании заглавия является овладение вниманием адресата-читателя/зрителя, возбуждение интереса к ещё не прочитанному/не увиденному драматургическому произведению, то коммуникативный ход посредством создания непонятого, не сразу поддающегося декодированию заглавия является верным. Не решив на своей коммуникативной стороне речевого уравнения, т.е. не создав приблизительно того же объема смыслов вокруг полученного названия, адресат, скорее всего, захочет выявить их в пространстве драмы, превращая текст пьесы в дискурс совместной с автором коммуникации. Известно, что полного декодирования знака читатель/зритель не сможет достичь никогда, так же как автор не может воспользоваться никаким средством для полной передачи желаемого смыслового фрагмента. Однако автор способен регулировать степень решаемости речевого уравнения. Успешность коммуникативного акта между автором и читателем/зрителем зависит именно от выбранной автором степени решаемости получателем

речевого уравнения. Когнитивные процессы по воссозданию концепта-представления («Стена» А. Галин), концепта-схемы («Дом и дерево» Л. Петрушевская), концепта-фрейма («Подземный переход» В. Павлов), концепта-сценария («Новое знакомство» Н. Садур), концепта-гештальта («Исход» А. Ремез) [по типологии концептов З.Д. Поповой и И.А. Стернина³¹] протекают в сознании читателя/зрителя тем успешнее, чем тщательнее выбран автором-коммуникатором языковой знак-вербализатор. Иные каналы, отличные от номинативного, избираются автором-актантом для направления личностных смыслов в объективированном виде к читателю/зрителю-актанту при осуществлении коммуникации, опосредованной броскими или эпатажными заглавиями: «После волка пустынного» (В. Малягин), «Дальше... дальше... дальше» (М. Шатров), «Русскими буквами» (К. Драгунская). Здесь в первую очередь активизируется механизм поиска, выбора или создания уже не единицы номинации, а единицы синтаксиса, синтаксической схемы будущего высказывания. Кроме того, заглавие влияет на дискурс, возникающий во время и после знакомства читателя/зрителя с содержанием пьесы. Данные аспекты могут быть рассмотрены подробно в отдельном исследовании.

Итак, (1) разработанная типология заглавий драматургических произведений может быть дополнена шестым типом: *названия, содержащие указание на предметы или явления, играющие решающую роль в раскрытии сюжета, проблематики произведения и построенные по структурным схемам: N_1 ; N_1 и N_1 ; A_1N_1* ; (2) при изучении отдельных речевых фрагментов, вызывающих затруднения в их восприятии, целесообразно использование термина *речевое уравнение*, который позволяет раскрыть имплицитные свойства когнитивно-дискурсивного пространства диалогической коммуникации в условиях драматургического дискурса.

Примечания

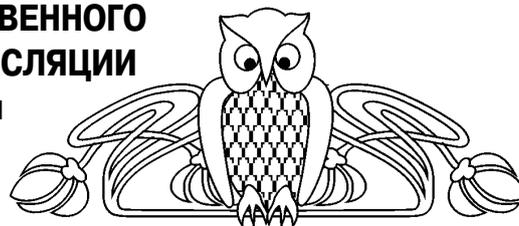
- 1 Кубрякова Е.С. О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений (пьесы как особые форматы знания) // Принципы и методы когнитивных исследований языка: Сб. науч. тр./ Отв. ред. Н.И. Болдырев. Тамбов, 2008. С. 30–45.
- 2 См.: Винокур Т.Г. О языке современной драматургии // Языковые процессы современной художественной литературы. Проза. М., 1977. С. 130–197.
- 3 См.: Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. 6-е изд. М., 2007. С. 218–220.
- 4 См.: Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2009. С. 92–100.
- 5 См.: Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. М., 2009. С. 53–55.



- 6 См.: Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. 5-е изд., стереотипное, М., 2007. С. 133–135.
- 7 См.: Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4. С. 23–31.
- 8 См.: Кржижановский С.И. Поэтика заглавий. М., 1931. 32 с.
- 9 См.: Фатеева Н.А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений // Поэтика и стилистика. 1988–1990. М., 1991. С. 110–122.
- 10 См.: Ламзина А.В. Заглавие литературного произведения // Русская словесность. 1997. № 3. С. 75–80.
- 11 См.: Романова Т.В. Заглавие как сильная позиция в концептуальной структуре текста // Теория языкознания и русистика: наследие Б.Н. Головина. Н. Новгород, 2001. С. 269–273.
- 12 См.: Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры, типология // Проблемы структурной лингвистики: Сб. науч. тр. М., 1988. С. 167.
- 13 См.: Чипизубова М.И. Дискурсивные приёмы театра авангарда как разновидность коммуникативного семиозиса: Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2004. С. 161.
- 14 См.: Каримова И.Р. Коммуникативная организация драматического произведения: Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2004. 141 с.
- 15 Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. 5-е изд., стереотипное, М., 2007. С. 133–134.
- 16 Hendricks W.O. Essays on Semiologistics and Verbal Art. Hague, 1973. P. 58.
- 17 См.: Лукин В.А. Указ. соч. С. 88.
- 18 Арнольд И.В. Указ. соч. С. 23–24.
- 19 См.: Лукин В.А. Указ. соч. С. 92.
- 20 Там же. С. 93.
- 21 Караулов Ю.Н. Указ. соч. С. 218.
- 22 См.: Каримова И.Р. Указ. соч. С. 100.
- 23 См.: Арнольд И.В. Указ. соч. С. 23.
- 24 См.: Кубрякова Е.С. О методике когнитивно-дискурсивного анализа ... С. 35.
- 25 Там же. С. 30.
- 26 Алефиренко Н.Ф. Фразеология и когнитивистика в аспекте лингвистического постмодернизма. Белгород, 2008. С. 9.
- 27 Кубрякова Е.С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004. С. 525.
- 28 Демьянков В.З. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 67.
- 29 Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. 2-е изд. М., 2008. С. 133.
- 30 Там же. С. 134.
- 31 Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М., 2007. С. 117–121.

УДК 811.14'342

УНИВЕРСАЛЬНАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА *ДОМ* И ВОЗМОЖНОСТЬ ИХ ТРАНСЛЯЦИИ В ДРУГУЮ КУЛЬТУРУ (на материале поэзии Т.С. Элиота 1910–1920 гг.)



А.А. Бутенко

Саратовский государственный университет
E-mail: butenkoaan@yandex.ru

Статья посвящена изучению текстовой реализации концепта *ДОМ*, сопоставительному анализу английского национального концепта и аналогичного ему индивидуально-авторского концепта. Определяются соотношение в художественном концепте универсальной и национальной составляющих и возможность его трансляции в другую культуру.

Ключевые слова: национальный концепт, художественный концепт, универсальная и национальная составляющие, когнитивный признак.

Universal and National Components in the Structure of the Literary Concept *HOUSE/HOME* and the Possibility of Their Translation into a Different Culture (on the Material of T.S. Eliot Poems of 1910–1920)

A.A. Butenko

The article covers textual realization of the concept *HOUSE (HOME)*; the English national concept is compared to that of T.S. Eliot. The amounts of national and universal components in the author's concept are defined in order to determine the possibility of it being translated into another culture.

Key words: national concept, author's concept, universal and national components, cognitive feature.