Смородина Полина Владимировна. Название как бифункциональная единица текста : на материале ряда произведений В. Шекспира : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Смородина Полина Владимировна; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т].- Москва, 2009.- 207 с.: ил. РГБ ОД, 61 10-10/25

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ

УНИВЕРСИТЕТ им. М.А. ШОЛОХОВА

04.2.01 0 50393 "

На правах рукописи

СМОРОДИНА Полина Владимировна

НАЗВАНИИЕ КАК БИФУНКЦИОНАЛЬНАЯ

ЕДИНИЦА ТЕКСТА

(на материале ряда произведений В. Шекспира)

Специальность 10.02.19 — теория языка

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ доктор филологических наук, профессор

И.Г. КОШЕВАЯ

Москва

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

ВВЕДЕНИЕ 4

Глава I. НАЗВАНИЕ НА ГЛУБИННОМ И ПОВЕРХНОСТНОМ

УРОВНЯХ 12

§ 1.1. К истории научного рассмотрения названия 12

§1.2. Название как одна из категорий текста 16

§ 1.3. Перспективная направленность в представлении названия 21

§ 1.4. Название в его декодированном выражении 23

§ 1.5. Сюжетная перспектива в ее отношении к названию 46

§ 1.6. О причинах несовмещаемости точки с названием 50

§1.7. О внутренних знаках препинания 55

§ 1.8. Коммуникационные типы лексики в названии 61

Выводы к главе 1 64

Глава II. ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ЧАСТИ ЗАГО-ЛОВОЧНОГО КОМПЛЕКСА 72

§ 2.1. О связи названия с определенным типом монолога 72

§ 2.2. О месте фабульно-проблематичного монолога при выборе

названия 85

§ 2.3. Факторы, определяющие отсутствие заголовочного комплекса

в определенных видах текста 88

§ 2.4. О характере названий в пьесах В. Шекспира 92

§ 2.5. Название в его отношении к функциональной смысловой

зависимости 94

Выводы к главе II 111

з

Глава III. НАЗВАНИЕ В ЕГО СВЯЗИ С ТЕКСТОВОЙ ФАКТУРОЙ

ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 117

§3.1 Речевая ситуация в ее отношении к названию 117

§3.2 Связь названия с внутренней организацией монолога 130

§ 3.3 Название в его отношении к синтаксическим моделям языка... 138

Выводы к главе III 159

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 164

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 174

Словари 205

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования название рассматривается как лингвистическая категория, передающая обобщенно закодированный в нем смысл озаглавленного им текста.

В силу категориальности заключенного в нем значения, название не сводимо к обычному называнию объекта и не равнозначно тем лексико­грамматическим структурам, с помощью которых оно выражается.

В настоящее время существует тенденция отнесения названия к заголовочному комплексу, объединяющему в себе все возможные названия письменного текста.

В данной диссертации речь идет о названии драматургического произведения, в связи с чем в ходе исследования было проведено отграничение названия от заголовка, объяснены причины неупотребительности названия в рекламах, анонсах, объявлениях и в текстах малого литературного жанра.

Названия музыкальных произведений (опер, оперетт, водевилей и певческих текстов) нами не затрагивались, поскольку в силу их особой вокально-тоновой ритмичности они представляют, на наш взгляд, тот особый пласт художественного творчества, который подлежит отдельному анализу и изучению.

В исследовании названия мы основываемся на позиционно­двухуровневом направлении, согласно которому название трактуется как единица двухуровневого плана, отражающая многомерность относительно самостоятельных сюжетных линий через заключенную в нем идею.

Этим объясняется тот факт, что название дает не столько содержательную, сколько мировоззренческую оценку текста, которая

становится понятной реципиенту только после ознакомления с текстом. Поэтому в названии сконцентрированы две линии: перспективная,

направленная на ознакомление с текстом; ретроспективная, направленная на понимание названия в свете информации, полученной и переосмысленной реципиентом в результате ознакомления с ним.

На глубинном уровне название выступает как наиболее объемная величина авторского ракурса, сконцентрированная в инварианте, расширение которого приводит к слиянию названия с целевой установкой. При этом сам процесс слияния завершается в смысловом узле.

На поверхностном уровне, где имеет место декодирование названия, все компоненты авторского ракурса (которые в драматургическом тексте стилистически раскрываются через мизансцены, сцены и акты) завязываются в целостный текст, возглавляемый названием как единицей, с минимальной по количеству составляющих его знаков, но, в то же время, как единицей, максимальной по насыщенности заключенного в нем категориального значения.

Таким образом, именно название, связывая все составляющие текст? компоненты (структурные, семантические, композиционные и др.), превращает текст в завершенное художественное произведение.

Будучи явлением бифункциональным (то есть относящимся и к глубинному, и к поверхностному уровням), название представляет собой одну из форм выражения функциональной смысловой зависимости, выступая как результат действия этой зависимости и представляя собой единицу текстологического плана.

Преломленные в названии три составные части функциональной смысловой зависимости (начальная, ключевая и итоговая), по-разному преломляясь в названии на глубинном и поверхностном уровнях, позволяют говорить о названии не только как о кодовой единице текста, но одновременно как и о его декодирующей единице.

В силу вышесказанного название не допускает после себя тех же нормативных правил в использовании пунктуационной системы, которая употребляется в грамматическом строе языка. Поэтому семантическая нагрузка знаков препинания внутри текста и в названии существенно различается.

Название, как известно, несовместимо с точкой. Этот факт находит, на наш взгляд, то объяснение, что название несет на себе абстрактный смысл, детализированное содержание которого раскрывается в следующем за ним тексте, после которого ставится точка. В этом плане точка выступает тем внешним знаком препинания, которым исчерпывается вся заложенная в тексте и воплощенная в названии целевая установка драматурга. Это позволяет условно отнести название к разряду темы, а саму текстовую, то есть фабульную часть - к разряду ремы.

Особенно близко к такому противопоставлению «название - тема» и «текстовое содержание - рема» подходят названия, заканчивающиеся вопросительным знаком, где за поставленным в названии вопросом следует текст, выступающий в виде ответа, то есть следует та информация, запрос на которую сформулирован в названии.

Характерно, что названий драматургических произведений, завершающихся восклицательным знаком, вообще нет и, как мы полагаем, быть не может, поскольку восклицательный знак в силу своей семантики призван выразить полностью законченную мысль. Никакого текстового продолжения он не требует и поэтому внутренне несовместим с названием. Естественно, мы не говорим о заголовках рекламного порядка: анонсах, объявлениях, обращениях и т.п., где восклицательный знак реализует свою значимость в плане привлечения внимания к объекту, следующему за такого рода заголовком. По своему существу, все эти заголовки, относящиеся к рекламируемым объектам, однозначны по своему содержанию и не имеют того глубинного характера, который передает перспективно расширяющуюся линию авторского ракурса и композиционно выражен на линии сюжетной перспективы.

В этом смысле можно утверждать, что заголовок в текстах рекламного плана (в тех случаях, где он встречается) - является однозначным, а название в текстах драматургического характера является многозначным.

Запятая и тире, употребляемые как внутренние знаки препинания в рамках названия, разделяются по коммуникативной и языковой функции.

Языковая функция связана с соблюдением в названии грамматических норм построения предложения (типа: «Человек, который смеется»), а

коммуникативная функция характеризирует тот общий спектр значений, который присущ названию, выделяя в нем требуемую часть как противопоставление и уточнение содержания, присущего только лишь тексту, следующему за ним.

Используемые в названии словарные единицы относятся главным образом к конкретизирующей и в меньшей степени к ассоциативной лексике и не представлены лексикой синтезированной (как эмоциональной или логической по своей сути).

Отсутствие последней, как мы полагаем, связано с несовместимостью эмоционального фактора (равно, как и логического) с теми значимыми компонентами, которые лежат в основе формирования названия и его соотношения с внутренней структурой текста (внешнюю, то есть композиционную, мы в данном случае не затрагиваем).

Как свидетельствует фактический материал, первый этап проявления названия в тексте делается драматургом отнюдь не в первой мизансцене пьесы, а в некотором интервале, но непременно в начальной части функциональной смысловой зависимости, где линия авторского ракурса совпадает с линией сюжетной перспективы.

При этом наблюдается четко выраженная зависимость, типологически прослеживаемая во всех проанализируемых пьесах, между названием и его местом в монологе. Таким монологом выступает не итогово-резюмирующий монолог, и не проблемно-наводящий, а исключительно монолог фабульно­инструктирующий. Именно в нем формулируется та целевая установка, которая служит своеобразной нитью, определяющей развитие сценического действия.

Запрограммированная на этом этапе сюжетная динамика имеет, естественно, кодовый характер, который получает свое декодирующее раскрытие, постепенно разворачиваясь в двух других типах сценических монологов и таким образом приводят к художественно воплощенной дешифровке названия.

Мы не случайно заостряем основное внимание на анализе монологов, хотя, естественно, не можем пройти мимо диалогов и полилогов, хотя не ставим их в доминантный объект исследования, поскольку наличие нескольких.' коммуникантов снижает ту концентрацию мысли, которая, как известно, свойственна монологу.

Выдвижение главного персонажа в позицию титульного героя, запечатленного в названии, вызвано необходимостью закрепить за его образом ту мировоззренческую направленность, которую драматург считает нужным передать зрителю, превращая имя собственное в имя нарицательное. Такая идентификация имени заглавного действующего лица с целевой установкой драматурга (в которую как бы «завернут» сюжет произведения) осуществляется в зависимости и в соответствии со степенью художественного исполнения, на которую способен драматург.

Если исходным основанием для разделения названия и заголовка являлся по сути, формальный момент: объемности текста (малого - в заголовке и большого - в названии), а критерием их объединения выступал также формальный момент: их фронтальная позиция, предваряющая текст, то мы, бесспорно признавая оба эти моменты, попытались отыскать и проанализировать те отличительные черты названия, которые позволяют выделить название в самостоятельную часть заголовочного комплекса.

В названиях пьес В. Шекспира используются имена существительные как собственные, так и нарицательные. Имена собственные предваряют названия исключительно пьес трагедийного характера.

Имена нарицательные, как правило, предваряют комедийный текст, где наличие множества сюжетных коллизий не мешает драматургу привести все события к их положительному завершению.

Такое же положение присуще использованию в названиях- пословиц, , поговорок и слов со сказочно иллюзорным значением (типа: “The Midsumer Night’s Dream”), где превалирует комедийная фабула. <

Для объяснения этого явления необходимо посмотреть на три компонента, лежащие в основе функциональной смысловой зависимости:

1) содержательный, 2) мировоззренческий, 3) психолого-интригующий (или иначе: коммуникативно-эмоциональный).

На поверхностном уровне первый и третий компоненты синтезируются в один сюжетно-психологический компонент, то есть они оказываются подверженными той модификации, которая позволяет выделить второй - мировоззренческий компонент в относительно самостоятельный. Этот компонент, как слепок идеологической позиции драматурга, не подвержен тем фабульным метаморфозам, которые происходят в сценическом представлении. Поэтому мировоззренческий компонент остается константным, в то время как

сюжетный компонент фабульно расширяется и, будучи связанным с психологическим, как коммуникативно-эмоциональный, используется для того, чтобы своим фабульным содержанием влиять на реципиента, привлекая его на идеологическую платформу драматурга.