

Свивальнева Светлана Викторовна

ЗАГЛАВИЕ КАК СМЫСЛОВАЯ ПРОГРАММА АВТОРА (НА МАТЕРИАЛЕ АВСТРИЙСКИХ РАССКАЗОВ XX ВЕКА)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/1-1/52.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (32): в 2-х ч. Ч. I. С. 133-135. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

УДК 82-32

Светлана Викторовна Сивальнева

Ставропольский государственный университет

ЗАГЛАВИЕ КАК СМЫСЛОВАЯ ПРОГРАММА АВТОРА
(НА МАТЕРИАЛЕ АВСТРИЙСКИХ РАССКАЗОВ XX ВЕКА)[©]

Заглавие представляет собой один из важнейших компонентов художественного текста, который, несмотря на свою формальную отчужденность от основной части текста, неотделим от сущности произведения и потому есть само произведение. Являясь первым элементом текста, с которым сталкивается читатель, заглавие занимает в нем абсолютно сильную позицию и играет решающую роль в его истолковании. Так, занимая в произведении привилегированное положение, заголовок выступает в качестве вполне самостоятельного концепта, способного предопределить читательское впечатление о содержании и создать условия для адекватного восприятия текста. Как первый знак художественного произведения заголовок принимает участие в формировании читательского ожидания. Еще не будучи связанным с основной частью текста, он лишь апеллирует к предыдущему опыту читателя. Очевидно, что в предтекстовом периоде заголовок служит сигналом еще не известной читателю системы, по которому в короткий срок нужно составить представление, при этом «возможность подключения к этому процессу собственных ассоциаций и является ведущей в определении важности заголовка как прогнозирующего фактора, участвующего в формировании читательской установки на восприятие художественного произведения» [2, с. 96].

Задача данной статьи - изучение семантических особенностей заглавия художественного текста как смысловой программы автора. Материалом исследования послужили рассказы известных австрийских писателей XX века Альфонса Петцольда «Der Kesselflicker» и Марлен Хаусхофер «Schreckliche Treue» и выполненный нами перевод их на русский язык.

Важно отметить, что содержательная сторона заголовка в предтексте не равна его семантике после прочтения произведения. Дело в том, что заданное в заголовке слово по мере развертывания текста постепенно расширяет, а часто и модифицирует объем своего значения, приобретая концептуальный статус. Происходит это, в основном, за счет повтора заглавного слова и его дериватов во всем пространстве произведения. При этом повторяемое слово не остается в тексте неизменным по форме и содержанию, данным раз и навсегда. Описывая природу повторов, Ю. М. Лотман отмечает следующее: «Повторение слова в тексте, как правило, не означает механического повторения понятия. Чаще всего оно свидетельствует о более сложном, хотя и едином смысловом содержании» [3, с. 158-159]. Важно разграничивать стилистически оправданное и интенционально заданное повторение заглавной номинации, не создающее избыточности, и собственно тавтологию. При соблюдении чувства меры автор настойчиво навязывает, фиксирует в памяти читателя один и тот же образ, зрительную и слуховую оценку, обеспечивая тем самым определенную градацию усиления концептуально значимого признака.

Как известно, концептуальность заглавия обеспечивается не только повтором однокоренных слов, но и другими видами повторов, маркирующих ключевые элементы текста: синонимическими, антонимическими, семантическими, перифрастическими и др. Так, в рассказе австрийского писателя Альфонса Петцольда «Der Kesselflicker» («Бродячий паяльщик») повествуется о нелегкой судьбе бродячего торговца скобяным товаром, номинация которого помещена в заглавие произведения. Здесь заглавная конструкция реализует одну из важнейших авторских интенций - референтную, которая выражает соотнесенность текста с художественным миром [5, с. 119]. Для наименования главного персонажа автор использует разного рода повторы. Так, он неоднократно обозначается именем собственным *Franticek Steppan*, именем нарицательным *der Kesselflicker* (бродячий паяльщик), а также полностью синонимичной ему южнонемецкой номинацией *der Rastelbinde* (бродячий паяльщик). Молодой возраст главного героя, писатель уточняет посредством синонимов *der Junge* (юноша), *der Kerl* (парень), *der Bub* (мальчик). О бродячем образе жизни героя свидетельствуют такие его неофициальные наименования, как *der Vagabund* (бродяга), *der Strolch* (босаяк), которые приобретают в рассказе статус контекстуальных синонимов, то есть синонимов, которые в нормативном языке не сближаются друг с другом, а в художественной речи оказываются настолько близкими, что становятся взаимозаменяемыми [4, с. 66]. Семантика заглавного слова и смежных с ним единиц конкретизируется и обогащается также за счет ряда качественных прилагательных, которые придают обозначаемому явлению оценочный характер. Так, текст изобилует эпитетами, которые выражают отношение к главному персонажу сурового беспощадного общества: *schmutzig* (грязный), *arbeitsscheu* (уклоняющийся от работы), *gemein* (подлый). Тем не менее, мнение горожан не является в тексте единственным, сам автор насыщает рассказ признаковыми словами, которые характеризуют главного героя с разных сторон: как в положительном ключе - *lieb* (милый), *tüchtig* (умелый), *gern gesehen* (желанный), *schüchtern* (робкий), так и в отрицательном - *schwächlich* (слабый), *ratlos* (беспомощный), *arm* (бедный), *traurig* (печальный), *wehmütig* (унылый), *demütig* (смирный), *hungrig* (голодный).

Итак, если в предтекстовом периоде заглавная конструкция обозначает лишь род занятий главного героя, то на завершающем этапе чтения насыщенное смысловыми обертонами заглавие превращается в символ противостояния слабого, беспомощного, одинокого человека жестокому, беспощадному обществу. При этом преобладающей является в тексте положительная авторская оценочность, призванная вызвать у читателя сочувствие и оказать эмоциональное воздействие на его миропонимание. Таким образом, вокруг повторяющегося в тексте заглавного слова группируются ключевые слова, которые в процессе формирования художественной действительности расширяют семантику названия и в свою очередь модифицируют под его воздействием свою семантику. Насыщая текст дополнительной когнитивной или образной информацией, автор выделяет важные, значимые для него фрагменты текста.

В рассказе «Der Kesselflicker» семантическая связь между заглавием и основной частью текста носит ярко выраженный эксплицитный характер, поскольку все произведение пронизано дистантным повтором заглавного слова, номинирующего главного персонажа. В таком случае начало и конец произведения образуют насыщенную доминантными смыслами вербальную текстовую сеть. Однако существуют произведения, в которых связь между заголовком и текстом не выражена эксплицитно, а реализуется лишь опосредованно. Смысл заглавия при этом приобретает символический характер. Так, в рассказе известной австрийской писательницы Марлен Хаусхофер «Schreckliche Treue» («Страшная верность») описывается жизнь женщины, потерявшей на войне мужа и сына. Впоследствии она находит семейное счастье, однако ей не удается убежать от прошлого, которое нависает над ней как «schwarzrotes Nichts» (черно-красная пустота бездна): *Er, ich und der Kleine, - versuchte sie es noch einmal, aber da war nichts, als das Rattern des Zuges in ihren Ohren, und, als sie die Augen schloß, schwarzrotes Nichts. (Он, я и малыши, - попыталась она еще раз представить, но ничего не почувствовала, кроме стука колес в ушах, а закрыв глаза, она увидела черно-красную бездну).*

Рассказ Марлен Хаусхофер насыщен цветовыми обозначениями, которые, органично вплетаясь в единую текстовую ткань, приобретают символическое значение. Так, серый цвет символизирует равнодушие и безразличие: *graue Gleichgültigkeit (серое равнодушие), graue Gesichter (серые лица)*. Доминирующим в пространстве текста является контраст белого цвета как символа жизни и красного и черного как символов смерти: *der Schnee färbte sich rot (снег окрасился в красный цвет); eine alte Frau mit einem schwarzen Kopftuch (пожилая женщина в черном платке)*. Заглавная конструкция «Schreckliche Treue» («Страшная верность») как смысловая доминанта произведения напрямую соотносится с его финальной метафорой «страшная верность»: главная героиня остается в плену своего прошлого, продолжает жить в нем, а счастливое настоящее оказывается для нее сном. При этом интерес представляет помещенный в заглавие контраст оксюморонного характера, который сочетает противоположные по оценочному значению слова. Так, прилагательное *schrecklich* в контексте рассказа означает: *durch seine Art, sein Ausmaß Schrecken, Entsetzen auslösend (то, что своим видом, своими размерами вызывает страх, ужас)* [6, S. 1492]. Номинация *Treue* эксплицитно в рассказе следующие семы: *das Treusein: ewige, unwandelbare, unverbrüchliche Treue (верность, преданность: вечная, неизменная, нерушимая верность)* [Ibidem, S. 1705]. Таким образом, помещая в заглавие рассказа контрастную по своей семантике расчлененную номинацию, автор показывает нарушение душевного равновесия главной героини, в жизни которой между реальным и воображаемым миром стерлись границы.

Атрибутивное словосочетание, вынесенное в позицию заглавия, формирует общую семантику текста. В процессе развертывания произведения и формирования его художественного значения, отражающего индивидуально-авторское понимание действительности, заглавие обретает более конкретное содержательное наполнение. Окончательная интерпретация смысла заголовка происходит лишь после прочтения текста. В этом случае заглавие рассматривается как рамочный знак: с него начинается знакомство с художественным произведением, к нему читатель неизбежно возвращается, завершая процесс чтения.

Многие исследователи говорят об имплицитности как о «естественном свойстве текста, являющемся следствием многомерности его структуры, дающей возможность разных прочтений» [1, с. 25]. Важно отметить, что выделение художественных текстов с исключительно эксплицитной или исключительно имплицитной связью весьма условно. В каждом тексте эти формы связи присутствуют и находятся в диалектическом взаимодействии. Можно лишь говорить о текстах с преобладающей имплицитной или эксплицитной связью.

В заключение можно отметить, что заголовок есть первая интерпретация произведения, предложенная писателем. Озаглавливая свое произведение, автор предлагает читателю намек на соответствующее истолкование текста, направляет читательское восприятие в нужном русле. Подобный ориентир в толковании произведения в некоторой степени ограничивает свободу мышления интерпретатора и не всегда считается оптимальным. Так, В. И. Тюпа не отрицает интерпретационной сущности заголовка, но замечает, что «авторское заглавие текста не всегда представляется наиболее удачным» и добавляет: «Автор - как интерпретатор открывшегося ему и осуществленного им произведения - отнюдь не обладает монопольным правом на осмысление собственного текста» [5, с. 117]. Иными словами, заголовок как первая интерпретация, осуществленная создателем текста, становится своеобразным ориентиром для дальнейших читательских толкований, причем текст как «генератор смыслов» допускает возможность множественных интерпретаций.

Список литературы

1. **Ермакова Е. В.** Имплитная составляющая восприятия художественного текста (на примере прототипического сценария «обман») // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 10 (44).
2. **Кухаренко В. А.** Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
3. **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
4. **Папина А. Ф.** Текст: его единицы и глобальные категории. М.: Едиториал УРСС, 2002. 368 с.
5. **Тюпа В. И.** Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. 192 с.
6. **Duden.** Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich: Dudenverlag, 2007. 2016 S.
7. **Österreichische Erzählungen des 20. Jahrhunderts.** München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1987. 448 S.

УДК 82.081

*Елена Анатольевна Соколова**Балтийская академия туризма и предпринимательства*К ВОПРОСУ О «ХРИСТИАНСКОМ СОЦИАЛИЗМЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО[©]

Изучая природу человека, «живую жизнь» народа Достоевский пришел к мысли, что так называемая русская идея или «русский социализм» - итог рефлексии истории России. Никакая другая идея не объединяла и не может объединять весь русский народ без пагубных для этого последствий.

Прежде чем обратиться к содержанию идеи «русского» или «христианского» социализма Достоевского, которая является, по его убеждению, единственно приемлемой социальной моделью России, обратимся к ее истокам, к которым принадлежат: история Древней Руси, мировоззренческий кризис XIX века и взгляды самого Достоевского.

Языческое прошлое России иллюстрирует, насколько был силен для русского народа культ матери-земли и культ рода. Любовь к «живой» русской земле была настолько сильна, что в XII веке в народе зародилась легенда о переселении Богородицы именно в русскую землю и ее покровительстве. Апокрифы об Андрее Первозванном, прошедшем из устья Днепра в Новгород и «связавшем» Россию и Скифию, доказывают тягу русского народа к единению. Пути этого единения были совершенно отличны от западных крестовых походов, это было желание «втянуть» в себя мир. Русский человек больше вел оседлый образ жизни, но отличался широтой души, любовью не только к тому клочку земли, к которому был привязан, а ко всему миру Божьему. Это доказывает особое отношение русского народа к странникам, его традиционное гостеприимство.

Русский характер во многом определила и география страны, и ее климат, способствовавшие, по мнению Н. Зернова, «не очень большому интересу к житейским благам» [6, с. 10]. Ученый отмечает также особенности религиозной жизни русского народа: православие было принято сравнительно свободно, а незнание латинского языка и латинской культуры, в отличие от Европы, привело к тому, что «русский священник читал те же книги, что и обычный мирянин и между ними не было такой пропасти» [Там же, с. 21].

Особое отношение на Руси было и к князьям, авторитет которых приравнивался к отцовскому. Сами же князья, в большинстве случаев, отличались религиозностью и патриотизмом. Примером могут служить «Поучения» Владимира Мономаха, в которых он попытался изобразить идеальный тип правителя-христианина, особо подчеркивая необходимость его нравственной чистоты. Он отрицал и законность смертной казни в христианской стране, власть в которой должна быть гуманной.

«В Московской Руси, - отмечает Зернов, - верили не в людскую справедливость, а в Божественное покровительство; верили, что человеческому обществу должно строиться по образцу христианской семьи» [Там же, с. 40].

Зная все эти традиции русского народа, Достоевский не мог представить себе лучшей социальной системы, чем народная община во главе с православным самодержцем. Исходя из «семейного» типа правления и веры в Бога-Искупителя, писатель так яростно выступал против смертной казни, защищая от этого наказания даже людей, посягавших на жизнь царя [3].

Достоевский неоднозначно относился и к юридическому судопроизводству, потому что вплоть до XVII века в России отсутствовали правовые нормы, их успешно заменяли заповеди.

Соборное единение России против монголо-татар и успешное освобождение от их ига, деятельность Сергия Радонежского и других русских святых вселили в Достоевского веру в огромный духовный потенциал России, в силу ее соборности и православия. В земной жизни писатель допускает возможность спасения от хаоса и несправедливости.