

УДК 801.82 820(73)-32

## СПОСОБИ ІНТЕГРАЦІЇ ЗАГОЛОВКА В ОПОВІДАННІ

Лут К.А., студент

*Запорізький державний університет*

У статті виявляються способи інтеграції заголовка та прийоми фреймової адаптації в оповіданнях Е.Хемінгуея. Проводиться класифікація експліцитних та імпліцитних типів заголовку.

*Ключові слова: імпліцитний та експліцитний заголовок, пряме, часткове, звужене, розширене повторення, фрейм, фреймова адаптація.*

Лут Е.А. СПОСОБЫ ИНТЕГРАЦИИ ЗАГОЛОВКА В РАССКАЗЕ / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье выявляются способы интеграции заголовка и приемы фреймовой адаптации в рассказах Э.Хемингуэя. Проводится классификация эксплицитных и имплицитных типов заголовка.

*Ключевые слова: имплицитный и эксплицитный заголовок, прямой, частичный, суженный, расширенный повтор, фрейм, фреймовая адаптация.*

Lut K. TYPES OF THE TITLE INTEGRATION IN A SHORT STORY / Zaporizhzhya state university, Ukraine

In this article the types of title integration and the ways of frame adaptation in Hemingway's short stories are revealed. The classification of explicit and implicit types of the title is developed.

*Key words: implicit and explicit title, direct, partial, narrow, extended repetition, frame, frame adaptation.*

У цій статті заголовок оповідання розглядається в індивідуально-авторській парадигмі Е.Хемінгуея. У лаконічному стилі письменника, відомого ретельним відбором та економією лексичних засобів, заголовок є вагомим авторським формулюванням, що орієнтує на декодування текстового концепту. В одноразовому конкретизуючому та узагальнюючому значенні заголовка розкривається властива Е.Хемінгуею динаміка актуалізації концепту оповідання мінімальними засобами.

Проблема заголовка як знака тексту та основного актуалізатора його концепту постійно привертає увагу дослідників [1,96]. Заголовок включається до висвітлення основних категорій тексту [2,139]. Він досліджується у взаємодії із структурами, що домінують у парадигмі тексту [3]. Сильна позиція заголовка забезпечує його проєкцію до будь-якої категорії розповідної схеми. Подібність заголовка до ментальних моделей як динамічних утворень проявляється в доцентровому русі до загального змісту тексту.

Заголовок оповідання має специфіку в порівнянні із назвами творів інших жанрів. Оповідання будується обмеженим обсягом та замкненим тематичним цілим, що визначає включення заголовка до єдиного тематичного простору не тільки на основі спільності лексичного значення, але і на правах ключового слова. Письменник може дослідливо включити заголовок до тексту оповідання або завуальювати його. Очевидність прямої проєкції заголовка може виявитись оманливою. Далеко не кожне пряме включення заголовка в оповідання слід розуміти однозначно. Навпаки, матеріальне повторення лексичної одиниці потребує перевірки на її відповідність певній розповідній категорії, у межах якої заголовок підлягає трансформації, адаптуючись до певного ментального утворення. Актуалізуючись у концепт, заголовок проходить власний шлях перетворення, включаючись до загального процесу формування концептуальності художнього цілого.

Проведене дослідження показало, що Е.Хемінгуей користується як експліцитними, так і імпліцитними заголовками оповідань. Експліцитні заголовки будуються різними повтореннями, нашарування яких виводить на концепт оповідання. Імпліцитні заголовки ґрунтуються на асоціативних зв'язках, що виникають при перетині заголовків із лексичними одиницями, що формують концептуальну сітку оповідання. Хоча імпліцитні заголовки орієнтують на домінуючу перспективу, вони також спрямовують до прихованих змістовних пластів, що доступні після когнітивної обробки тексту.

В експліцитному заголовці слово або словосполучення, задане в назві, проходить через весь текст, зв'язує його. Але при цьому і з самим словом відбуваються семантичні зміни, бо елемент варіативності завжди присутній. Прочитавши назву твору, у читача складається певне уявлення про тему, але семантичні зміни слів заголовка ведуть до утворення нового індивідуально-художнього значення [1, 92]. І часто буває, що після того, як текст прочитано, виявляється, що назва має несподівано протилежне значення. Автор не розповідає все відразу в назві, а примушує читача задуматись над проблемою,

поставленою у творі, пропонує знайти свої шляхи її вирішення. Тому так важливо простежити, як часто і в якій формі слова заголовка зустрічаються в тексті.

Звичайно, не завжди заголовок повторюється у такій формі, у якій він був відокремлений від усього тексту і знаходився на початку твору. Звідси випливає, що існують різні способи інкорпорування заголовка в текст. У цілому, всі види можна поділити на дві групи: пряме та часткове повторення слів назви. Пряме повторення передбачає, що жодне слово назви не змінюється, заголовок повторюється повністю. Як, наприклад, в оповіданні Е.Хемінгуея “My Old Man”:

“I guess looking at it now, *my old man* was cut out for a fat guy, one of those regular little roly fat guys you see around...” [4, 129].

Але в межах прямого повторення можуть бути деякі видозміни. Наприклад, іноді може з’явитись артикль, якого не було в назві: “A cat?” the maid laughed. *A cat in the rain?* (“Cat in the Rain”) [4, 108].

Пряме повторення не часто можна зустріти в тексті оповідання. Назва змінюється, звужується або розширюється. Отже, другий вид повторень, що частіше зустрічається в Хемінгуея,—часткове повторення. У тексті можна зустріти різні варіації заголовка. Тому часткове повторення має свої підвиди, його можна поділити на звужене, розширене та варіативне повторення.

Звужене повторення означає, що лише частина заголовка повторюється: “*The rain dripped from the palm trees.*” (“Cat in the Rain”) [4, 107]. При розширеному повторенні до слів заголовка додаються інші конкретизуючі та пояснюючі елементи, автор дає тлумачення слів, що використані в назві.

Третій різновид часткового повторення—варіативне повторення, яке у свою чергу поділяється на лексичну заміну одного з компонентів (“*A clean, well-lighted café* was a very different thing.”—з оповідання Е.Хемінгуея “A Clean Well-Lighted Place” [4, 294] ) та на кореневе повторення, яке включає в себе:

- 1) заміну граматичних форм: “It was raining.” (“Cat in the Rain”) [4,107].
- 2) словоскладання: “He would lie in the bed and finally, with *daylight*, he would go to sleep.” (“A Clean Well-Lighted Place”) [4, 294].
- 3) деривацію, що ділиться на афіксацію, конверсію та абрєвіацію із скороченням. Наприклад:
  - 1) Nick Adams came up past George, big back and blond head still faintly *snowy*, then his skis started slipping at the edge and he swooped down... (“Cross-Country Snow”) [4, 121]—афіксація.
  - 2) The two *Indians* stood waiting. (“Indian Camp”) [4, 41]—конверсія.
  - 3) “Well, *Doc*”, he said, “that’s a nice lot of timber you’ve stolen.” (“The Doctor and Doctor’s Wife”) [4, 47]—абрєвіація та скорочення.

До варіативного повторення можна також віднести синонімічну заміну одного з компонентів заголовка: “I wanted a *kitty*.” (“Cat in the Rain”) [4, 108].

Це основні способи інкорпорування заголовка в текст. Але, звичайно, існують інші варіації, іноді ці види можуть поєднуватись між собою.

Серед проаналізованих експліцитних заголовків найчастіше зустрічається звужене повторення, що передбачає повторення лише частини назви, а решта залишається в підтексті. Способи повторення заголовка змінюються із вдосконаленням творчого методу письменника. В одному із ранніх оповідань Хемінгуея пряме повторення назви “Старий” використовується в тексті 61 раз. На думку критиків, воно є наслідуванням відомих авторів. Н.І.Самохвалов вказує на вплив Шервуда Адерсона та Гертруди Стайн на письменника на початку його творчості [5, 155]. І справді, в оповіданнях, що з’явилися пізніше, пряме повторення заголовка не зустрічається.

Розглянемо способи внесення експліцитного заголовка в текст на прикладі оповідання Е.Хемінгуея “Cat in the Rain”, у якому зустрічаються майже всі види повторень. Пряме повторення заголовка зустрічається в ньому всього 1 раз та з неозначеним артиклем, звужене повторення—18 разів, а варіативне повторення—6 разів. У цьому оповіданні американська сім’я відпочиває в Італії. В оповіданні описується післявоєнний світ, у якому важко складались долі молодого покоління. Доказами того, що дія відбувається після війни, є згадування про пам’ятник загиблим у війні. І тому стає зрозумілим той сум, який проходить через усе оповідання і посилюється в кінці. А задається він вже самою назвою, у якій відображається самотність та відчай. Із самого початку створюється образ дощу, який проходить через усе оповідання, Хемінгуей 10 разів нагадує, що йде дощ та 15 разів згадує про кішку. Іноді ці повторення здаються нав’язливими, але вони органічно поєднані із розповіддю. Вони носять емоційний характер:

“Anyway, I want *a cat*,” she said, “I want *a cat*. I want *a cat* now. If I can’t have long hair or any fun, I can have *a cat*.” [4, 109]. Поступово читач розуміє тяжкий сум жінки, що, здавалось, лише вередує, бо хоче дати притулок кішці, що знаходиться на вулиці, під дощем. У кінці оповідання стає зрозумілим, що їй так

само незатишно в житті, як тій тварині під дощем. Молода жінка мріє про кохання, про дім, про сім'ю, про нормальні відносини з чоловіком, який її не помічає, а кішка—лише символічний образ домашнього затишку. Вона хоче тепла, уваги, піклування, радості, а їй приносять кішку—жалюгідну заміну того, чого їй не вистачає в житті. А жорстока іронія кінцівки оповідання підкреслюється тим, що їй приносять не ту кішку, яку вона шукала під дощем.

Двічі в оповіданні жінка каже *kitty*, що схоже за своїм звучанням на *kiddy*. Тому можна зробити висновок, що жінка мріє про дитину, а чоловік байдуже ставиться до її бажань і взагалі до неї. Ніхто не розуміє її. Навіть покоївка вирішила, що бажання дати притулок кішці—просто примха заможної американки, і це відображається за допомогою прямого повторення заголовка із неозначеним артиклем, який вказує на зневагу до тієї тварини, а тому і до внутрішніх переживань молодой жінки [6, 306].

Отже, у цьому оповіданні Хемінгуей зобразив життя людей після війни, їх переживання, душевний розлад. Відчуття суму, самотності, непорозуміння, що є тематичною домінантою твору, проходить через весь текст: спочатку настрої задається назвою, а потім підтримується за допомогою звужених повторень та граматичних змін деяких компонентів назви.

Але не в усіх оповіданнях Хемінгуея зустрічаються одночасно всі види повторень. Наприклад, в оповіданні “Hills Like White Elephants” зустрічається лише звужене повторення (12 разів).

Однак, прочитавши оповідання, ми розуміємо, що цих повторів достатньо для розуміння головної думки твору. У ньому, як і в багатьох творах Хемінгуея, описаний той критичний стан, той момент, коли все змінюється назавжди. Тут героїня та її друг 40 хвилин чекають на поїзд, і героїня знаходиться на межі між минулим та майбутнім. Вона ще сподівається на щастя, але воно неможливе. У тексті жодного разу не згадується про небажану дитину, але це відчувається у словосполученні “white elephant”—це сталий вираз, що означає якийсь небажаний подарунок, якого не знаєш як позбутися. Це словосполучення повторюється в оповіданні 4 рази в такому вигляді і 2 рази повторюється лише слово “white”, яке залишає читачеві домислити продовження. Супутник дівчини вважає, що дитина не принесе їм щастя, тоді, коли вона бачить своє щастя в сім'ї, дитині. Обидва бояться майбутнього, але кожен по-своєму.

Пейзаж в оповіданні слугує фоном, а порівняння *hills* із слонами лише доповнює значення словосполучення “white elephant”. Спочатку дівчина сприймає пагорби як щось прекрасне, тому так романтично порівнює їх із слонами, потім це словосполучення зустрічається в її запитанні, що вказує на внутрішні переживання героїні, а потім в кінці вона знову повертається до цих пагорбів, але вже не бачить в них нічого привабливого: разом з її надією втрачаються і барви природи.

Отже, в оповіданні “Hills Like White Elephants” заголовок визначає тематичне поле, яке створює передчуття якоїсь проблеми, а його повторення в тексті саме як словосполучення “white elephant” допомагає зрозуміти, що мова йдеться про дитину, яка є небажаним подарунком для чоловіка.

В оповіданні “Killers” ми виявили 8 дериваційних повторів назви—це єдиний вид повторень, що зустрічається в цьому оповіданні, причому всі 8 разів це конверсія: “What are you going to kill Ole Andresson for?” “We’re killing him for a friend” [4, 207].

В оповіданні немає ні експозиції, ні описів, лише репліки героїв. Все відбувається як в театрі. Але саме ці репліки приводять нас, як і Ніка Адамса в оповіданні, до висновку, закладеному у назві—ці двоє, схожі на близнюків, однаково одягнені,—вбивці, і що вони збираються вбити одного шведа. Так і залишається загадкою, чому вони хочуть вбити його, але не це важливо. В оповіданні описується зустріч Ніка із злом, вперше він бачить цю страшну систему життя, коли вбивають тих, хто комусь заважає.

Отже, роль дериваційних повторів полягає в тому, що вони допомагають зрозуміти, з якою метою 2 чоловіки в рукавицях, із “залізними” обличчями прийшли до бару. “We’re killing him for a friend”—використання Present Continuous вказує на те, що доля Оле вирішена, і вже неможливо зупинити машину, яка його вб'є. Поступово персонажі оповідання розуміють, хто ці люди. І разом з ними читач приходить до такого самого висновку.

Імплицитний заголовок будується на асоціаціях, що спрямовують на тлумачення оповідання через поданий фрейм. Під фреймами розуміються ментальні моделі, похідні від конкретного досвіду пережитих у минулому подій, які приписують комунікантам, що робити в знайомих ситуаціях [6, 176]. Ч.Філмор вважає, що фрейм—це система концептів, які взаємопов'язані один з одним; для того, щоб зрозуміти кожен окремо, треба мати уявлення про ціле [7, 111].

В оповіданні “The Sea Change” [4, 306-309] імплицитний заголовок є домінантою у подійному фреймі—зустріч. Два постійні відвідувачі кафе, юнак та дівчина, зустрілись один з одним, щоб остаточно розлучитися. Ініціатором розриву є дівчина, яка залишає хлопця заради своєї подруги.

Вираз “sea change” означає “a very big change in something”. Хоча в оповіданні немає жодного повторення слів із заголовка, слова, що відповідають його словниковій дефініції, повторюються неодноразово:

- 1) прислівником *very* характеризуються красиві руки дівчини (*very fine hands, very beautiful*), її запевнення в коханні (*love very much*)—перебільшення зовнішньої симпатії до дівчини розкриває біль прощання, яким переповнений юнак. Коли дівчина залишає його одного у кафе, він переносить її характеристики на себе: у горлі пересихає (*very dry*), чудове літо залишається в минулому (*a very good summer*).
- 2) “зміна” є ключовим для подійного фрейму “зустріч”: ролі комунікантів змінюються—тепер вони просто знайомі, які починають жити окремим життям. У комунікативній ситуації між ними стає третя людина, хтось, *she*, відносини з якою юнак визначає як ваду (*vice, perversion*). Проекція значення “зміни” йде інтенсивно в ускладненні, коли хлопець дозволяє дівчині йти (*his voice sounded strange*); після того, як вона покинула його, він відчуває внутрішнє спустошення, біль та, можливо, озлоблюється (*not the same loving man, a different man, a different-loving man*). Він дивиться на себе у дзеркало та бачить різницю, що є наслідком зміни. Таким чином, “*the sea change*” знаходить безпосереднє вираження у зміні зовнішності юнака (*quite a different-loving man, not the same-loving man*). Відокремлення персонажів проходить по лінії прислівника “*very*” та підсилюється особистою драмою юнака, який опинився в складній та делікатній ситуації:

These two (a handsome young couple, tanned)	
The young brown man	The girl a smooth golden brown
his voice sounded very strange	very fine hands
his voice was not the same	very beautiful
his mouth was very dry	
was not the same-loving man	NOT THE SAME
a different-loving man	DIFFERENT
	STRANGE

У поданій таблиці наводяться позначення персонажів, які відображаються в заголовці: за художню деталь обирається голос юнака та руки дівчини; хоча про дівчину не говориться, що вона змінилась, це можна вивести з опису юнака. Вони обидва в розлуці, “інші”, “незнайомі”, “чудні”.

Ще більше приховане значення “*something*”, яке вживається як прямо (*did not say anything, for a while, get into something*), так і в багаторазових повтореннях слова *it, this* та *that way*. Співбесідники намагаються обходити прямого називання причини розлучення та не дають їй визначення. З перших рядків оповідання можливість відновлення відносин, необхідність прийняти рішення позначається через *it, this, that*. Дівчина не хоче пояснювати, а хлопець не бажає називати те, про що він думає, своїм іменем:

‘All right,’ said the man. ‘What about it?’

‘No,’ said the girl, ‘I can’t.’

‘You mean you won’t.’

‘I can’t,’ said the girl. ‘That’s all that I mean.’

‘You mean that you won’t.’

‘All right,’ said the girl. ‘You have it your own way.’ [4, 306]

Недомовки та недоведенність з самого початку робить імпліцит заголовку закономірним. Для змісту оповідання важлива не причина розлучення, вона другорядна. Хемінгуей шукає корені подійного фрейму “зустріч” у дихотомії “розставання”. Він досліджує момент, коли відносини вичерпані, коли “жертвою” розриву бути значно важче, ніж ініціатором. Досвід змінює людину, робить її більш черствою, байдужою, менш романтичною, хоча б на деякий час.

Але з іншого боку, в імпліцитності заголовка простежується також плин життя, який складається із зустрічей та розставань. Тому, всі переживання героїв здаються швидкоплинними.

Таким чином, в імпліцитному заголовці міститься філософське узагальнення, яке можна проінтерпретувати по-різному; головне, що залишається на основній лінії розповіді,—це плинність, мінливість життя людей та стосунків між ними.

Як було показано, способи інкорпорування заголовка можуть бути різними. Але у всіх випадках значення заголовку модифікується, трансформується під впливом комунікативної ситуації, у якій

комунікант діє у відповідності з визначеними ролями. Виявити зв'язок заголовка з тематичним полем оповідання—означає збагнути оригінальну авторську модель, близько підійти до розуміння того, що дійсно хотів сказати автор, і погодитись з ним чи ні.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста—М.: Просвещение, 1988.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования—М.: Наука, 1981.
3. Dijk T.A. Cognitive discourse analysis// <http://www.hum.uva.nl/~teun/cogn-dis-anal.htm>
4. Ernest Hemingway. The Collected Stories/ Ed. By J.Fenton.—London, 1995.
5. Самохвалов Н.И. История американской литературы. —М.: Просвещение, 1971.
6. Selected Stories by Ernest Hemingway. —Moscow.:Progress Publishers, 1971.
7. Тарасова Е.В. Когнитивные основания системной организации речи// Вісник ХДУ.—1999.—№424.
8. Fillmore C. Frame semantics// Linguistics in the morning calm.—Seoul: Nanshin, 1982.