

## О НЕКОТОРЫХ ПРЕД- И ПОСТ- ЭЛЕМЕНТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Откровенно говоря, очень хотела озаглавить свою статью: «Возьмите нас тоже!», но решила, что, во-первых, это недостаточно научно, а, во-вторых, вспомнила душераздирающую картинку из (увы, уже очень далекого) детства: идет увлеченная игра. Опоздавшие и не попавшие в состав игроков стоят сбоку и горестно молят: «Возьмите нас тоже!», имея в виду: «Мы тоже хорошие, и мы тоже умеем играть в эту игру». Вспомнив, чуть не пролила скупую слезу: но удержалась (в конце концов *noblesse oblige*) и вернулась к делам серьезным.

Итак, речь пойдет о трех элементах текста, очень разных по происхождению, своей роли в тексте и форме своей финальной реализации. Иными словами, я хочу поговорить о заголовке и эпиграфе, физически отделенных от собственно текста, а также о гештальт-концепте (или выводном знании, или о концепте целого текста) который, как правило, не имеет словесной репрезентации в самом тексте и носит сугубо индивидуальный, не выраженный словом, ментальный характер. Более того, в отличие от неизменных для всех читателей первых двух, последний только подготавливается текстом, и лишь по его завершении формируется у каждого читателя свой, в зависимости от массы приводящих факторов, не относящихся к тексту и от него, адресата-читателя, не зависящих – таких, как возраст, временное расстояние между написанием произведения и его прочтением, а также общая культурная подготовленность читателя к восприятию текста, даже его (читателя) настроение во время чтения и пр. и пр.

Для наших целей оставим пока читателя постигать читаемое, и обратимся к двум первым элементам, от читателя никак не зависящим, принадлежащим автору и предшествующим собственно тексту. Я имею в виду заголовки и эпиграфы.

Начнем с первого. **Заголовок** физически отделен от соб-

ственно текста, хотя играет в нем существенную роль. У него несколько функций. Главные – прогностическая, рекламная, текстоцентрическая. Прогностическая (информативная) состоит в том, что он должен сообщить будущему читателю, как правило, в очень общих чертах, с чем этот будущий читатель познакомится в новой книжке. Поскольку он, читатель, еще и потенциальный покупатель, его нужно привлечь новой книжкой, а ее первый знак, расположенный еще до текста, на обложке, как раз и есть заголовок. Значит, он выполняет еще и рекламную функцию. Неслучайно массовая литература (*poplit*) стремится к завлекательным названиям. Впрочем, прогностическую и рекламную функции выполняют далеко не все заголовки, хоть автор их тщательно обдумывает и, как правило, озаглавливает свое произведение уже после того, как оно завершено. А происходит это потому, что заголовок выполняет, независимо от своей формы, еще и текстоцентрическую функцию, а именно, он «держит» текст, помогая ему быть целостным и целенаправленным.

Современные заглавия, как правило, состоят из 1-4 слов. Однако, первые напечатанные произведения были озаглавлены значительно щедрее. Например, первый английский роман, который мы привыкли называть просто «Робинзон Крузо», был написан в 1719 году, когда его автору, Даниэлю Дефо (1660-1731), широко известному к тому времени своими эссе и короткими произведениями (всего публикаций до «Робинзона» у него было 560), было уже под шестьдесят. Заглавие своему первому крупному произведению он дал такое: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Orponoque, Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last Delivered by Pirates. Written by Himself*". Длинное заглавие, весьма похоже на тезисное изложение основного содержания.

*То же можно сказать о первом напечатанном английском художественном произведении: рассказывающем о славном*

короле Артуре и рыцарях его круглого стола. Хотя у этого произведения есть автор Томас Мэлори, по сути, это компиляция рыцарских баллад и легенд, относящихся к V-VIII вв. и собранных Мэлори в Уэльсе, Шотландии, Франции. Даже заголовок дан по-французски: *T. Malory. Le morte d'Arthur* (Смерть Артура). Мэлори завершил свою работу в 1470 г., а вскоре, в 1472-м он умер, успев отправить свою рукопись Вильяму Кэксстону (*William Caxton, 1422-1491*), английскому первопечатнику, который опубликовал её 15 лет спустя – в 1485 году. В рукопись он внес свои правки, но сохранил авторское деление на книги (21) и главы, число которых в некоторых книгах (например, в десятой) доходит почти до сорока. И каждая из них озаглавлена. Но как! Вот книга I, глава XIV – заголовок: *How with the help of Merlin Arthur got his sword Excalibur of the Lady of the Lake*. Или – книга 21, глава V, и последняя: *How King Arthur commanded to throw his sword Excalibur into the water, and how he was taken by the ladies in a ship*. Если сложить все заголовки всех книг и глав, получится достаточно детальный пересказ всего произведения.

Однако, столь пространные заглавия существовали недолго. Уже через три десятка лет вышли в свет сентиментальные романы Сэмюэла Ричардсона (*Samuel Richardson, 1735-1791*), которые он хотел озаглавить только именами своих героинь, но ему это показалось, вероятно, недостаточным, и он использовал формулу, действовавшую и в начале XIX века. Его романы назывались: *“Pamela: Or, Virtue Rewarded”* (1740) и *“Clarissa: Or, the History of a Young Lady”* (1748) (именно такая пунктуация использовалась в приводимых и прочих «формульных» заголовках).

Всегда критически настроенный Генри Филдинг (*Henry Fielding, 1707-1754*), раздраженный успехом, как ему казалось недостаточно достойных для восторгов публики романов, разразился пародией на «Памелу» и написал «Шамелу» (*Shamela, 1741*).

В конце века вышел прославивший свою создательницу Анн Рэдклифф (*Ann Radcliffe, 1764-1823*) готический роман

«Тайны замка Удольфо», полное название которого было *“The Mysteries of Udolfo: or, A Romance Interspersed with Some Pieces of Poetry”* (1794), а в начале следующего, XIX-го века вышел потрясший воображение читателей роман Мери Шелли (1797-1851) «Франкенштейн», полностью озаглавленный «по формуле» – *“Frankenstein: or, The Modern Prometheus”* (1818).

Однако, при том, что стремление автора указать читателю, уже начиная с заголовка, на что ему стоит обратить особое внимание, оставляло свои позиции медленно и постепенно. Сначала развернутые заголовки сосуществовали с краткими, но к XIX веку последние одержали окончательную победу.

Заголовки XX и, особенно, XXI-го века в своем стремлении к краткости, дошли до одной буквы. Более того, появились совершенно одинаковые заголовки у абсолютно разных авторов, остальное творчество которых, к счастью, было не столь криптологически обозначено. В настоящее время (на конец 2017 года) в англоязычной литературе насчитывается около сорока однобуквенных заглавий.

Это, например, “S” как заглавие романа маститого Дж. Апдайка где он поведал историю некой Сары П. Уорт (*Sarah P. Worth*), (*John Updike. S, 2013*) и “S – автобиография всемирно известного американского зачинателя поп-арта Энди Уорхолла, который именно так таинственно обозначил свое письменное творение (*Andy Warhol. S, 1996*).

Почему-то именно эта буква имела успех и в Европе: словенка Славенка Драпович еще в 1967 году выпустила книгу об ужасах войны, под названием “S”. Так же сделал грек Василис Вассилеос (*Vassilis Vassileos*), написавший политический роман и зашифровавший его заголовок. Даже русскоязычный Виктор Пелевин не устоял, и после оглушительного успеха «полукриптологического» названия его бестселлера *“Generation P”* издал на английском языке свой следующий шедевр под названием «Т», где Время свободно движется в разных направлениях, захватывая в период своих остановок самых различных персонажей, как по возрасту, профессии, эмоциональному состоянию, так и по

этнической принадлежности.

К счастью, эти криптограммы попадают на позицию заголовка только по воле автора. Присущих им и ожидаемых от них функций выполнить они не могут, ибо полностью лишены всех видов (семантических, грамматических) значений, обычно присутствующих в заголовке и обеспечивающих его целесообразность и необходимость. Тут правомерно говорить о появлении иной функции заголовка – интригующей.

Однако, таких беспомощных, «раздетых до последней буквы» заголовков всего несколько десятков на тысячи и тысячи книг, выходящих к читателю ежедневно.

Заголовки второй половины XIX – начала XXI века, т.е. почти двухсот последних лет, можно разделить на 2 неравные группы: одна из них, меньшая, состоит из антропонимов – Евгений Онегин, Обломов, Джейн Эйр (*Charlotte Bronte. Jane Eyre, 1847*), “Эйлин” (*Otessa Moshfegh. Eileen, 2013*), и др. Вспомните!

Вторая часть заголовков количественно значительно больше. В ней основную роль играют полнозначные слова, хотя и здесь есть почти неизбежные артикли и предлоги. Тем не менее, такие заглавия рождают ассоциации (у каждого свои) и предупреждают о содержании книги. Т.е. худо-бедно, но свои функции эти заголовки (относительно) выполняют.

Правда, они появляются у автора не до написания текста, а после. Полный смысл заголовка реализуется после всех контекстов, в которые попадали заголовочные слова (если они повторялись дословно или через синонимический, словообразовательный ряды) или объяснялись автором. В любом случае заголовок – это **кольцевой знак**, в связи с чем перевод англоязычного заглавия на русский язык, без прочтения всего текста, чреват серьезными ошибками.

Примеры: наши средства массовой информации, торопясь, «по горячим следам» сообщить своим читателям/слушателям об очередном лауреате престижной премии, впопыхах переводят заголовки премированной книги. Например, вторая по престижности, после Нобелевской, литературная премия Мэн-Бу-

кер, главная для англоязычной литературы,\*) присужденная за второй том трилогии Хилари Мэнтел о Генрихе VIII (за первый она получила такую же премию) назывался *“Bring Up the Bodies”*, и торопливые журналисты сообщили нам, что жюри выбрало второй том трилогии Хилари Мэнтел, который называется «Поднимите тела наверх». Книжка (оригинал) к тому времени у меня была, и я даже знала, что автор, понимая, что для современного англичанина эта фраза будет звучать так же нелепо, как и в переводе, объяснила её для своих читателей: во времена Генриха VIII мостов через Темзу еще не было, и люди перебирались с одного берега на другой в лодках. Когда очередная лодка была готова к приему пассажиров, лодочник об этом громко заявлял специальной фразой: *Bring up the bodies\**). Ко времени появления и объяснения заголовочной фразы в тексте, читатель уже знает ситуацию с Анной Болейн: для нее переезд с берега, где была резиденция Генриха VIII-го, на берег, где был Тауэр, означал приговор. Поэтому невинная вроде бы фраза профессиональных лодочников, вынесенная в заголовок, – это смертный приговор королеве. Узнать это можно только из книги, ибо концепт, стоящий за фразой, набрал, во время развития текста так называемую номинативную плотность (термин В.И. Карасика), т.е. ко второму своему появлению (после заголовка) он стал понятной для читателя метафорой, которая строилась за счет тоже расширяющихся (**кумулятивных**) образов и Анны, и Генриха, и входящих в сложные придворные интриги лиц.

---

\* Премия, о которой идет речь, достаточно известна и очень желанна. Её меценатом в 1969 году выступил состоятельный бизнесмен Букер-Макконел, с чьим именем и материальным обеспечением она просуществовала до начала 2000-х годов. В Букеровское время ею награждались авторы только Британского содружества. В 2002 году к имени и фонду Букера прибавился еще один книжный меценат, не имеющий к литературе (как и Букер) прямого отношения, – Мэн. При этом границы награждения сначала были расширены до всех англоязычных стран, а с 2014-го года они распространились на всю литературу на английском языке, независимо от места рождения и проживания автора.

\*\* Вспомните незабываемое “Mark Twain” – громкое сообщение, что вода в Миссисипи держится на уровне двух футов, и колесные корабли могут пройти, не зачерпнув колесами дна.

О переводческом ляпсусе в информационном пространстве можно говорить и в случае награждения Сола Беллоу (*Saul Bellow, 1915-2005*) Нобелевской премией по литературе (1976 г.) после написания им, в числе прочих, романа, названного **фамилией героя**, "*Herzog*"(1964). На следующий день после События нам сообщили: «Еврей Сол Беллоу оставил еврейскую тему и написал о **герцоге**».

Совсем позорная ситуация с переводом заголовка возникла во времена бывшего СССР. В Англии, в 1960-х гг. существовала группа «Сердитых молодых людей» (*The Angry Young Men*), в которую, среди других молодых писателей, входил Джон Брэйн (*John Braine, 1922-1986*). Его роман "*Room at the Top*" (1956) был экранизирован и – поскольку он критически освещал послевоенное британское общество – неожиданно быстро пошел на наших экранах. Но под каким названием? Я сама смотрела его и не понимала, почему же он называется «Чердак». Только через год, когда появилось советское издание перевода книги, вышедшей под замечательным толкованием английской идиомы *room at the top* – «Путь в высшее общество», я поняла, что даже сценарий фильма никто не удосужился прочитать от начала и до конца. Так и смотрел весь Советский Союз фильм «Чердак». Правда, так повезло только зрителям первых двух-трех дней. Потом злополучный «Чердак» с афиш убрали, заменив его на более «заграничную» «Мансарду».

Приведенные примеры должны были убедить вас в необходимости сначала прочитать **всю** книжку, от начала и до самого конца, чтобы разобраться в истинном значении заголовка.

Без текста это невозможно, особенно если заголовком служит одно-единственное слово, к тому же многозначное. Примеров однословных заголовков – пруд пруди. Как, например, понять "*Disgrace*" Кутзее (*John Michael Coetzee. Disgrace, 1999*)? Или произведение лауреата премии *Man-Booker 2016* – Поля Бэатти (*Paul Beatty. The Sellout, 2016*)? Или тоже лауреата Мэн-Букера Али Смит (*Ali Smith. The Accidental, 2010*)? А никак – без текста, наращивающего номинативную плотность всех своих основных концептов, правильно (т.е. соответственно авторскому замыслу)



понять заголовок невозможно.

Заглавные слова часто попадают в разряд ключевых слов. При этом исследователи последних подчеркивают их обязательную повторяемость в тексте. Вот она-то как раз не соответствует действительности. За примерами далеко ходить не надо: ни в одном произведении Э. Хемингуэя повторов заголовков нет, за исключением двух, которые мы сейчас объясним.

«Фиеста», второй роман молодого Хемингуэя, вышел первым изданием под заголовком *“The Sun Also Rises”* (*E. Hemingway. The Sun Also Rises, 1926*). Это уже через два года, когда роман издавали в Англии, его опубликовали под более «легким» для читателя названием «Фиеста». Помимо обложки, слово повторяется в книжке один раз – в своем прямом значении испанского праздника с корридой: герои произведения едут в Памплону из Парижа, чтобы посмотреть, как проходит бой быков. Они действительно «наслаждаются жизнью» – переходят из бара в бар, выезжают на рыбную ловлю, посещают корриду, но всё это – макиаж, скрывающий одиночество, неудовлетворенность и тоску. Исконный заголовок *“The Sun Also Rises”* взят из Экклезиаста, цитата из которого вынесена в один из двух эпиграфов: *“One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever...The sun also ariseth, and the sun hasteth to the place where he arose...”* Словом *“also”* Хемингуэй давал надежду: солнце опускается и «падает» за горизонт, но оно обязательно поднимается! Значит, и у людей, ушедших «за горизонт жизни» есть надежда. В заголовке «Фиеста» этой надежды нет. Смена заголовка сменила выводное знание, гештальт концепт всего текста\*.

Второе отступление Хемингуэя от «неповторяемости» своих заголовков – «Старик и море» (*E. Hemingway. The Old Man and*

---

\* *Gestalt* (нем..) = *form or shape used in Semantic and Text Linguistics as a complex of properties, a part of larger interests in cognitive processes [Lakoff, Johnson 1990, 86] and of textual comprehension [Wales 2001, 178].*

*Гештальтный концепт – образ целого, собранного из частей [Лакофф 1981, 351] и еще: «эмпирический гештальт – это многомерная структура, организующая различные виды опыта в структурированное целое» [Лакофф, Джонсон, 1990, 115].*



*the Sea*, 1952). Здесь повтор носит антропонимический характер: на протяжении всей своей борьбы с гигантскими акулами, да и потом, на берегу, он называется *The Old Man*. Никто не называет его по имени. Да имя уже и забыли, за давностью времени.

Имя собственное или его заместитель – кличка, прозвище, просто, например, Бабушка или *Father* с большой буквы – эти слова действительно часто повторяются в тексте, т.к. их носители движут действие сюжета или участвуют в нем.

Говоря об антропонимах, мы переходим ко второй количественно меньшей группе заголовков. Их прогностическая функция либо не выполняется вовсе, либо выполняется частично: например, во флективных языках заглавное имя сообщает будущему читателю пол основного персонажа – ср. «Евгений Онегин», «Анна Каренина». В английском даже эта грамматическая функция выполняется частично. Не говоря уже о том, что одно и то же имя может использоваться для наречения и женщины, и мужчины – ср. Джеки Чан (в спорте и фильмографии) и Джеки Кеннеди, супруга погибшего президента; Мишель Платини (спорт) и Мишель Морган (кино), Али-баба, которому повезло проникнуть в пещеру с сокровищами, и Али Смит, известная писательница и т.д. Мы не знаем Джен Эйр замужем или нет, потому что она просто *Jane Eyre*, зато мы знаем, еще не читая произведение Вирджинии Вулф, что ее героиня – замужняя дама, потому что ее история рассказана в книге с заголовком "*Mrs Dalloway*" (1922).

Неслучайно великий А.А. Потебня (1835-1891) еще 150 лет назад назвал имя собственное «полым знаком». Полный, т.е. семантически пустой антропоним, кроме функции идентификации определенного индивидуума, других не имеет и, попадая в заголовков, еще ничего для читателя не значит. Это уже в тексте, в разных контекстах, оно набирает семантическую и эмоциональную весомость, отражая номинативную плотность концепта, стоящего за ним.

Иногда персонаж получается таким ярким и уникальным, что его имя переступает границы текста, выходит в «широкий свет» и становится прецедентным. Это для имени вроде бы по-

четно – обрести самостоятельность и независимость функционирования. Действительно, в любом тексте любого автора может появиться одна из характеристик персонажа этого текста, которая оформляется приблизительно так: «Он – настоящий Ромео (Отелло, Дон Кихот, Дон Жуан, Гамлет и пр. и пр.)» Конечно, прецедентное имя вроде бы выиграло – оно потеряло свой полный характер и приобрело семантический вес. Однако, здесь есть и отрицательная сторона: прецедентное имя характеризует персонажа заимствующего текста или любого внетекстового индивидуума как носителя одной черты. Вспомним «Фауст» и «Степной Король Лир» И. Тургенева или «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, или советский фильм «Дети Дон Кихота» с блистательным Анатолием Папановым в главной роли. Объемность исходных образов, обозначенных этими именами, из них уходит. Никто не говорит и не пишет «Он – Отелло», имея в виду доблестного капитана и великолепного оратора (помните, у Шекспира «она его за речи полюбила»). Нет, в прецедентном имени Отелло = ревнивец, а Ромео = пылкий влюбленный, все остальные характеристики этого Шекспировского персонажа (гордость, умение постоять за доброе имя семьи, способность и умение найти выход из сложного положения и пр.) остаются в тексте, где они родились в соответствующих контекстах.

Возвращаясь к заголовку, подчеркнем еще раз, что это – кольцевой знак, участвующий в формировании гештальт-концепта целого текста, набирающий свою номинативную плотность в разных контекстах всего текста и только по его завершении обретающий свой истинный смысл, заложенный в него автором. Неслучайно произведение озаглавляется не до его начала, а после его завершения.

**Эпиграф** – второй элемент структуры текста, физически отстоящий от него. В Википедии дается следующее его определение: «Эпиграф (от греч. «надпись») – цитата, помещенная во главе сочинения или его части, с целью указать его дух, его смысл, отношение к нему автора и под.» [Электрон. ресурс]. Он помещается либо на отдельной странице, еще не начинающей собственно текст, либо перед его началом, отделенный допол-

нительным пробелом. Он может быть коротким, в несколько слов – например, в позднем романе Сомерсета Моэма «Тогда и теперь» (*Somerset Maugham. Then and Now, 1949*) на первой странице текста, отделенный от него пробелом, размещается эпиграф на французском языке *Plus ça change, plus c'est même chose*, что по-русски приблизительно равно поговорке «Чем больше хочешь измениться, тем больше остаешься собой». Эпиграф может быть распространенным, представляя строфу или целое стихотворение другого автора, как, например, у Энн Радклифф или у Элизабет Гаскелл (*Elizabeth Gaskell. Ruth, 1853*). Вот пример из последней:

*Drop, drop, slow tears,  
And bathe those beauteous feet,  
Which brought from heaven  
The news and Prince of peace.  
Cease now, wet eyes,  
For mercy to entreat:  
To cry for vengeance  
Sin doth never cease.  
In your deep floods  
Drown all my faults and fears,  
Nor let His eye  
See sin but through my tears  
Phineas Fletcher.*

И еще один пример, из последнего, много и разно награжденного романа известного ирландского писателя Себастьяна Барри «Дни без конца» (*Sebastian Barry. Days Without End, 2016*):

*I saw a way worn trav'ler  
In tattered garments clad  
John Mathias.*

Дж. К. Роулинг, ставшая не только мировой знаменитостью, но и миллиардершей в придачу, после «Поттерианы» написала под псевдонимом (который был легко и быстро раскрыт и издателями, и читателями) так называемый «обычный» роман

(*mainstream novel*) “*Casual Vacancy*” и очень быстро перешла к новой эпопее, на этот раз детективной. Пока опубликованы три увесистых тома (450-500 стр) из четырех обещанных, повествующих о расследованиях частного детектива Корморана Страйка и его помощницы Робин. Автор, на этот раз выступающий под псевдонимом Роберта Гэлбрайта (*Robert Galbraith*), помещает эпиграфы перед каждой частью произведения (например, в первом романе – *Cuckoo’s Calling*) их 5. Все – по латыни, из римских авторов, но с переводом на английский язык.

Вы уже заметили, что второй особенностью эпиграфа (первая – это его предтекстовая позиция) является его цитатный характер, т.е. он, в отличие от заголовка, не принадлежит самому автору, хотя и высказывает соображения, которые могут служить подсказкой к выводному знанию (гештальт-концепту) романа. Хотя эпиграф выполняет функцию подсказки, она не реализуется немедленно по его прочтении. Ей, опять-таки для полного понимания, зачем здесь именно эта цитата, нужен целый текст. Что же это за подсказка, спросите вы, если нужно прочесть всю книжку, чтобы понять, на что, собственно, она намекает (указывает). Смысл эпиграфа в том, что, обращаясь к нему **после** завершения чтения – так же, как к заголовку – читатель **возвращается** подготовленным, с собственным, уже сформированным (может быть еще не окончательно сформулированным/вербализированным) выводным знанием и, в определенной степени, проверяет себя: насколько близок его гештальт-концепт к тому, что стремился доказать автор. Иными словами, эпиграф – это тоже кольцевой знак, привлекаемый автором извне, – вы видели, каждый эпиграф подписан именем автора, не имеющего отношения к последующему тексту.

Это, в свою очередь означает, что при всей оригинальности и неповторимости каждого произведения настоящей литературы, выводное знание (**гештальт-концепт**), пусть даже существующий в неоречевленном виде, в качестве развернутого ментального образа, может быть общим для ряда произведений. Например, общий вывод «Война – это разрушения, страдания и ужас для многих и многих ни в чем не повинных людей»

верен и для награжденной Нобелевской премией книжки Светланы Алексиевич о страданиях, принесенных войной в Белоруссию (Світлана Олексієвич. Останні свідки, 2016) и для «Нагих и мертвых» Нормана Мейлера (*Norman Mailer. The Naked and the Dead, 1948*) – об американцах, пусть и не на своей земле, но тоже умирающих во цвете лет, так же, как в окопах Сталинграда умирали и украинцы, и казахи, и русские, и грузины (Виктор Некрасов. В окопах Сталинграда, 1946). Или, опять же, о гибели молодых и разноплеменных – Дж. Джонс в «Тонкой красной линии» (*James Jones. The Thin Red Line, 1962*) заголовок из цитаты, которой является эпитафия, так же, как «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя (*Ernest Hemingway. For Whom the Bell Tolls, 1940*). Здесь, в романе о гражданской войне в Испании, первой войне с фашизмом 1936-1939 гг., эпитафией служит цитата из Джона Донна (*John Donne, 1572-1631*), английского поэта, а затем священника:

*No man is an island. Intire of itself. Every man is a piece of a continent, a part of the main; if clod be washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if the Promontorie were as well as a Manor of thy friends, or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind; And therefore never send to know for whom the bell tolls, it tolls for thee.*

*John Donne*

Именно из последней строки этого эпитафия взята часть, ставшая заголовком всемирно известного романа.

Таким образом, мы рассмотрели два предтекстовых элемента, каждый из которых выполняет свои определенные функции. Их объединяет изолированное от собственно текста положение, а также статус кольцевого знака, смысл которого реализуется только после полного ознакомления с текстом. Последний процесс имеет своим результатом то, что в быту мы называем «общим впечатлением от прочитанного». Это «общее впечатление», в отличие от всех предтекстовых и текстовых элементов, всегда субъективно, оно выражается финальным гештальт-концептом, вербализация которого (если она имеется) у каждого своя.

Главное для филолога – найти в тексте обоснование для своего выводного знания. Не просто «мне понравилось», «а мне нет». Это может себе разрешить так называемый «наивный» читатель, для которого книжка – развлечение, причем достаточно редкое. Филолог же (потому он и филолог (фило = люблю, лог(ос) = наука, знание (греч.)) на «просто так» права не имеет – ведь он взял свое мнение/знание из текста, значит, текст – его доказательство. Давайте будем внимательными филологами, не будем пропускать предтекстовые элементы и, конечно, кумулятивные наращиваемые множественными контекстами образы текста, ведущие, в своей совокупности, к финальному, своему собственному, читательскому, гештальт-концепту.

В общем, читаем и думаем над прочитанным, друзья!

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Аскольдов. С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под общей ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
2. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды / А. Залевская. – М.: Гнозис, 2005. – 243 с.
3. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Базовые характеристики лингвокультурных концептов / В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин // Антология концептов / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – Волгоград, 2007. – С. 12-13.
4. Корытная М.Л. Проблема восприятия художественного текста с опорой на заголовок при двуязычии и многоязычии / М.Л. Корытная // Психолингвистика в XXI веке: результаты, проблемы, перспективы. Тезисы доклада международного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М.: Эйдос, 2009. – С. 302-303.
5. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. X. – М.: Прогресс, 1981. – С. 350-368.
6. Осипова И.А. Моделирование понятийного потенциала термина «ключевые слова» / И.А. Осипова // Вестник Оренбургского ГУ. – № 11 (117). – 2010. – С. 117-122.
7. Потебня А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня // Эстетика и поэтика. – М.: Наука, 1976. – С. 35-220.
8. Wales K. A Dictionary of Stylistics / Katie Wales. – Longman, 2001. – 428 p.

#### **Иллюстративная литература**

1. Алексієвич С. Останні свідки / С. Алексієвич / Пер. с русского. – Київ: Могилянка, 2015. – 320 с.
2. Некрасов В. В окопах Сталинграда / Виктор Некрасов. Соч. в двух томах.

**В.А. КУХАРЕНКО. О НЕКОТОРЫХ ПРЕД- И ПОСТ- ЭЛЕМЕНТАХ...**

- Т. I. – М.: АСТ, 2003. – С. 1-167.
3. Barry S. Days Without End / Sebastian Barry. – Faber and Faber, 2016. – 301 p.
  4. Beatty P. The Sellout / Paul Beatty. – N.Y.: Picador, 2015. – 289 p.
  5. Bellow S. Herzog / Saul Bellow. – Viking Press, 1964. – 341 p.
  6. Coutzee M. Disgrace / Michael Coutzee. – Scribner and Sons, 2002. – 380 p.
  7. Galbraight R. The Cuckoo's Calling / Robert Galbraight. – Mulholland books, 2013. – 436 p.
  8. Gaskell E. Ruth / Elizabeth Gaskell. – Penguin Classics, 2004. – 375 p.
  9. Hemingway E. The Sun Also Rises (Fiesta) E. Hemingway. – Scribner and Sons, 1999. – 302 p.
  10. Hemingway E. For Whom the Bells Tolls / Ernest Hemingway. – Scribner and Sons, 1998. – 452 p.
  11. Jones J. The Thin Red Line / James Jones. – Bedford books, 1998. – 400 p.
  12. Mantel H. Bring up the Bodies / Hilary Mantel. – Random House, 2012. – 450 p.
  13. Mailer N. The Naked and the Dead / Norman Mailer. – Abacus, 2001. – 400 p.
  14. Maugham S. Then and Now / Somerset Maugham. – Pan Books, 1979. – 216 p.
  15. Radcliffe A. The Mysteries of Udolfo / Ann Radcliffe. – Penguin Classics, 2001. – 633 p.
  16. Richardson S. Clarissa / Samuel Richardson. – Penguin Classics, 2002. – 282 p.
  17. Shelley M. Frankenstein / Mary Shelley. – Bedford books of St. Martin's Press, 1992. – 185 p.