**Оглавление**

Введение………………………………………………………………...3

1.Роль заголовка в реализации текстовых категорий………………...5

2.Поэтика и типы заглавий художественного текста……………….21

3.Содержательные и языковые особенности заголовков рассказов У.С. Моэма и Р. Дала……………………………………………….28

Заключение……………………………………………………………32

Список литературы…………………………………………………...34

**Введение**

Данная работа выполнена в плоскости пересечения лингвистики текста, стилистики, семиотики и посвящено изучению заголовка текста, как многофакторного глубинного образования, форму и семантику которого определяют когнитивные принципы, лежащие в основе его функциональности.

Важность и актуальность данного исследования обусловлены интересом современной лингвистической науки к комплексному рассмотрению факторов, влияющих на построение и функциональную направленность единиц текста.

Выбор заголовка в качестве объекта исследования обусловлен значимостью и неоднозначностью его роли в процессах передачи текстового послания. Количественно заголовок очень мал в сравнении с основным корпусом текста, но качественно он остается особой, обладающей своими специфическими функциями информационной подсистемой послания, которое таит в себе рассказ. Заголовок выступает смысловым сгустком текста и может рассматриваться как своеобразный ключ к его пониманию. В плане лингвистическом он является первичным средством номинации, в плане семиотическом - первым знаком текста. Он устанавливает связь с другими текстами и программирует сеть ассоциаций у читателя. Наконец, заголовок дает ориентир для выработки стратегии восприятия текста и, тем самым, оказывает влияние на возникновение и усиление читательского интереса либо, напротив, гасит этот интерес.

Цель данного исследования – изучение лингвистические особенности заголовка короткого рассказа. Цель исследования обусловила необходимость решения конкретных задач:

* изучить роль заголовка в реализации текстовых категорий;
* рассмотреть понятия поэтики и типов заглавия художественного текста;
* выявить содержательные и языковые особенности заголовков рассказов У.С. Моэма и Р. Дала.

Материалом для анализа послужили короткие рассказы английских писателей У.С. Моэма и Р. Дала. Причины, побудившие обратиться именно к рассказам, обусловлены тем, что, во-первых, небольшой объем и смысловая компрессия рассказа обладают явным преимуществом перед широтой, обилием героев и описательностью романа. Во-вторых, сжатость и динамичность рассказа позволяют описать наращивание смыслов заголовка по всему семантическому пространству текста.

Задачи и цель работы определили методы исследования:

* метод сплошной выборки;
* описательно-аналитический метод;
* метод математической статистики.

Объект и перечисленные задачи обусловили структуру курсовой работы, которая помимо введения содержит 3 раздела, заключение, список литературы.

**1. Роль заголовка в реализации текстовых категорий**

Текст представляет собой некое завершенное сообщение, обладающее своим содержанием, организованное по абстрактной модели одной из существующих в литературном языке форм сообщений (функционального стиля, его разновидностей и жанров) и характеризуемое своими дистинктивными признаками.

Как и всякая абстрактная модель, модель текста не может охватить все признаки объекта исследования. Она допускает и даже предопределяет возможные вариации эти признаков, чаще всего отбирая наиболее существенные из них. В моделях текста по-особому проявляются указанные выше дистинктивные признаки, которым с полным правом можно присвоить ранг грамматических категорий текста.

Все категории получают свои конкретные формы реализации. Так, например, формы категории информативности – это повествование, рассуждение, описание (обстановка, ситуация, действие, природа, личность) и т.д.; категория интеграции реализуется: а) в формах подчинения одних частей текста другим, формах совпадающих и не совпадающих с формами подчинения, характерных для предложения, б) в стилистических приемах, в) в синонимических повторах и др.; категория ретроспекции выявляется как композиционными, так и лексическими средствами.

Грамматическая категория информативности представляет собой обязательный признак текста. Анализ разных видов информации показал, что информация как основная категория текста и относящаяся только к тексту различна по своему прагматическому назначению. Гальперин предлагает различать информацию а) содержательно-фактуальную (СФИ), б) содержательно-концептуальную (СКИ), в) содержательно-подтекстовую (СПИ) [3; с. 27].

*Содержательно-фактуальная информация* содержит сообщения о фактах, событиях, процессах, происходящих, происходивших, которые будут происходить в окружающем нас мире, действительном или воображаемом. В такой информации могут быть поданы сведения о гипотезах, выдвигаемых учеными, их взглядах, всякие сопоставления фактов, их характеристики, разного рода предположения, возможные решения поставленных вопросов и пр. Содержательно-фактуальная информация эксплицитна по своей природе, т.е. всегда выражена вербально. Единицы языка в СФИ обычно употребляются в их прямых, предметно-логических, словарных значениях, закрепленных за этими единицами социально-обусловленным опытом.

*Содержательно-концептуальная информация* сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами СФИ, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа, включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире. Этот мир приближенно отражает объективную действительность в ее реальном воплощении. СКИ не всегда выражена с достаточной ясностью. Она дает возможность, и даже настоятельно требует, разных толкований. Таким образом, различие между СФИ и СКИ можно представить себе как информацию бытийного характера и информацию эстетико-художественного характера, причем под бытийным следует понимать не только действительность реальную, но и воображаемую. Следовательно, СКИ – это комплексное понятие, несводимое к идее произведения. СКИ это замысел автора плюс его содержательная интерпретация.

*Содержательно-подтекстовая информация* представляет собой скрытую информацию, извлекаемую из СФИ благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри СФИ приращивать смыслы. СПИ – факультативная информация, но когда она присутствует, то вместе с СФИ образует своеобразный текстовый контрапункт.

Под правильными текстами Гальперин предлагается понимать такие, в которых есть соответствие содержания текста его названию (заголовку), завершенность, характерная для данного функционального стиля, наличие сверхфразовых единиц, объединенных разными, в основном логическими типами связи, наличие целенаправленности и прагматической установки [3; с. 24].

Важным компонентом текста является заголовок (название). Подавляющее большинство текстов разных видов, жанров, типов имеет название, которое то в ясной, конкретной форме, то в завуалированной, имплицитной выражает основной замысел, идею, концепт создателя текста. Название это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Название можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания [3; с. 133].

Л.С. Выготский в книге «Психология искусства» пишет: «…название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа. Это понятие, введенное в эстетику Христиансеном, оказывается глубоко плодотворным, и без него решительно нельзя обойтись при анализе какой-нибудь вещи» [2; c.48].

Сколько бы ни было сказано и написано о заголовке, исчерпать эту тему полностью невозможно — столь велика его роль в тексте. Множество его функций объясняется тем, что он выступает актуализатором практически всех тек­стовых категорий.

Категория информативности проявляется в ономасиологической, означающей, номинативной функции заголовка, которую он выполняет в строгом соответствии с внутренним механизмом ономасиологического процесса: называет объект (текст) по одному из его признаков — теме. С актуализацией именно этой категории связано введение в заголовок дублирующих разъяснительных обозначений типа «Twelfth Night, or What you will» (W. Shakespeare) «Slapstick, or Lonesome no More» (K. Vonnegut).

Категория модальности проявляется в заголовке эксплицитно — через использование эмоционально-оценочных слов в их прямых значениях, как, например, в рассказе С. Моэма «The Happy Man». Категория модальности постоянно и повсеместно актуализируется в заголовках ряда газетно-публицистических жанров. Вот, например, статья о недостатках в работе РАПО, «Ванька-встанька!», обозрение к Международному женскому дню 8 Марта — «Без женщин жить нельзя на свете? Нет!»; памфлет о борьбе с алкоголизмом — «Женские чарки», о гражданской активности — «Непроходимцы мимо» и т. п.

Категория завершенности находит свое выражение в делимитативной функции заголовка, который отделяет один завершенный текст от другого. Особенно хорошо это видно в таких сборниках рассказов, в которых конец одного и начало следующего рассказа совмещаются на одной странице. Разграничивающим их, делимитативным сигналом служит заголовок.

Промежуточные заголовки, которые даются главам или частям одного произведения, актуализируют категорию членимости текста. Промежуточные заголовки облегчают читательское восприятие, выделяют подтемы, подчеркивают, выдвигают важность композиционно-архитектонического членения текста. Например, все романы трилогии Дж. Дос Пассоса «USA» отличаются весьма сложной композицией, организованной по «принципу сэндвича» (sandwich form): сюжетные главы перемежаются с документальными и комментирующими. Каждый тип глав отличается собственной заголовочной спецификой: сюжетные называются именем героя, повествованию о котором они посвящены; документальные называются «Newsreel», комментирующие — «Camera Eye». Такая «слоистость» структуры была бы невозможной без промежуточных заголовков.

Сходным образом подчеркивается расчлененность текста в романе Н. Мейлера «The Naked and the Dead», где все комментирующие главы обозначаются «Chorus», а ретроспективные — «The Time Machine».

В заголовке может актуализироваться и категория связности. Происходит это, в основном, за счет повтора заглавных слов в тексте. . Например, слово «кожа» в одноименном рассказе Р. Дала употребляется многократно: «I want you to paint a picture on my skin»; «put a new piece of skin»; «a skin-grafting operation», придавая слову символическое значение человеческой судьбы.

Заданное в заголовке слово «пронизывает» весь текст, связывает его. При этом с самим словом неизбежно происходят семантические изменения, ведущие к образованию индивидуально-художественного значения, Осознание этого значения читателем происходит ретроспективно, при возвращении к заголовку, после завершения текста. Заглавие, с которого чтение началось, оказывается **рамочным знаком,** требующим возвращения к себе. Этим оно еще раз связывает конец и начало, т. е. непосредственно участвует в актуализации не только категории связности, но и категории ретроспекции.

На роли заголовка в актуализации категории проспекции следует остановиться подробнее, ибо именно она формирует читательские ожидания и является основополагающей в принятии решения читать определенное произведение, или нет.

Заглавие, как только что было замечено,— это рамочный знак текста, которым текст открывается и к которому читатель ретроспективно возвращается, закрыв книгу. Его специфика, однако, не исчерпывается совмещением функций знака первого и знака последнего. Несмотря на свою неразрывную связь с текстом, заглавие материально отчуждено от него: оно всегда печатается другим шрифтом, отстоит от первого абзаца на более или менее значительном расстоянии, разрешает включение в этот промежуток дополнительных сведений — указания на жанр, эпиграфа, посвящения, предисловия или выражения авторской признательности. В широком читательском и профессионально-филологическом употреблении заглавие функционирует отдельно от текста как его полномочный представитель, как предельно сжатая свертка целого произведения. Вобрав в свой незначительный объем весь художественный мир, заглавие обладает колоссальной энергией туго свернутой пружины. Раскрытие этой свертки, использование всей этой энергии носит сугубо индивидуальный характер, и начинается оно с ожидания знакомства с текстом, с формирования **установки** на чтение данного произведения, с периода, который условно можно назвать предтекстовым.

Актуализация категорий проспекции и прагматичности начинается именно здесь. Именно здесь названные категории начинают воздействие на будущего читателя с целью привлечь его, заинтересовать, убедить в необходимости прочитать книгу. В соответствии с выполнением этих проспективно направленных прагматических задач в заголовке — в предтексте — на первый план выдвигаются рекламная и контактоустанавливающая функции. Первая особенно очевидна в произведениях современной массовой литературы, активно использующих в своих названиях лексикон, связанный с криминальной деятельностью, сексом, сверхъестественными ужасами. Ср., например, некоторые заголовки только одного автора — Агаты Кристи: «The Murder on the Links»; «The Muder of Roger Ackroyd»; «The Murder at the Vicarage»; «Murder on the Orient Express»; «Murder in Three Acts»; «The ABC Murder»; «Murder in Mesopotamia»; «Murder Is Easy»; «A Murder Is Announced» и много, много других, в которых фигурируют «mystery» (mysterious), «death» (dead), «adventure» и пр.

Если прочие предтекстовые сведения (указание на автора, жанр, издательство) потенциальный читатель может пропустить по спешке, неопытности или невнимательности, то заголовок обязательно и необходимо участвует в создании читательского отношения — ожидания. Еще не имея опоры на текст, заголовок в предтексте способен апеллировать только к предыдущему опыту читателя. В этой опоре на прошлый опыт проявляется то общее, что характерно для всех элементов предтекстового комплекса. В случае с именем автора ретроспективные опоры сужены до литературной компетенции. Для выполнения же прогнозирующей роли заголовка необходимы связи практически со всеми областями усредненного читательского тезауруса — его «таблицы знаний».

Задачи заголовка как первого знака произведения: привлечь внимание читателя, установить контакт с ним, направить его ожидание-прогноз. Все это выполнить чрезвычайно сложно, особенно если учесть лапидарность формы заглавий и многозначность лексических единиц, входящих в их состав и лишенных в своей (пока) изолированной позиции необходимого контекста для снятия полисемии. Так, например, одинаковое заглавие «Крестоносцы» носят и роман Г. Сенкевича, посвященный польскому рыцарству времен крестовых походов, и роман современного американского прозаика Ст. Гейма (St. Heym. The Crusaders), повествующий о второй мировой войне, в котором заглавное слово иронически и метафорически переосмыслено, что осознается, однако, только ретроспективно, при опоре на целый текст.

Использование для заголовка словосочетания также не всегда дает заглавным словам необходимый указательный минимум и не является гарантией снятия полисемии. Особенно ярко это проявляется при переводе заглавий без опоры на текст. Например, фильм по роману Дж. Брейна «Room at the Top» («Путь наверх») в нашем кинопрокате впервые появился как «Комната на чердаке», «Мансарда», а фильм по роману Д. Стори «This Sporting Life» («Такова шикарная жизнь») так и остался с названием «Такова спортивная жизнь».

Даже вынесение в заглавие предложения не решает вопроса полностью: заглавия романов «И восходит солнце», «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя, «Солдатами не рождаются» К. Симонова, «Они сражались за Родину» М. Шолохова оторваны от ситуации и представляют собой лишь первый этап контекстуальной конкретизации значения, не снимающей ни воз­можности его переноса, ни расширения, ни кардинального изменения.

Историческую эволюцию оформления заголовка, кстати, следует рассматривать в связи с прогнозирующей функцией, т. е. скорее в составе предтекстового, а не текстового комплекса. Развернутая информация, представленная в виде сложных и усложненных предложений, характерная для заглавий европейской и американской литературы XVII—XVIII вв., выступала, по сути дела, в качестве аннотации к последующему тексту . Пол­ное заглавие таких произведений, как «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Записки протестанта» О. Голдсмита, «Тристрам Шенди» Л. Стерна, пенталогии Дж. Ф. Купера и многих других, ориентирует потенциального читателя значительно надежнее, чем по­давляющее большинство современных названий. Вот, например, полное название единственного произведения Мери Роуландсон (Mary Rowlandson), которое входит в состав ранней американской прозы XVII в.: «The sovereignty and goodness of God, together with the faithfulness of his promises displayed; being a narrative of the captivity and restoration of Mrs. Mary Rowlandson, commended by her, to all that desires to know the Lord’s doings to, and dealings with her. Especially to her children and relations The second Addition corrected and amended. Written by her own hand for her private use, and now made public at the earnest desire of some friends, and for the benefit of the afflicted».

Заглавия-дескрипции самодостаточны, они меньше подвержены внутритекстовым семантическим трансформациям и формируют у читателя устойчивую проспекцию предполагаемого развертывания текста. Многие из них, раскрывая содержание, вообще снимают «загадку» текста, заранее объявляя результат конфликта. (Сравните: «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; «Сказка о том, как один мужик двух генералов прокормил».)

Для прозы XX века заголовочные дескрипции нехарактерны и используются только в целях сознательного пародирования (как, например, у Курта Воннегута или в юмористической рубрике «Литературной газеты» «Романы, состоящие из одних названий»). Современный заголовок, как правило, не дает однонаправленной ориентации относительно содержания следующего за ним текста. Достаточно вспомнить хрестоматийно известные «Как закалялась сталь» или «Снега Килиманджаро». Их линейный, не связанный с текстом смысл раскрыт указательным минимумом в пределах самого заголовка. Но это никак не поможет неискушенному читателю отсечь металлургические и географические предположения и адекватно подготовиться к тому, что его ожидает в тексте, ибо метафорически (компаративно, аллюзийно и т. д.) трансформированный смысл заголовка реализуется, как уже было сказано, только в неразрывной связи с уже воспри­нятым и освоенным текстом, только ретроспективно. Поэтому заголовок подобного рода нередко создает в предтексте ложную пресуппозицию. Сравните заголовки романов Гр. Грина «The Comedians», где речь идет вовсе не о бродячих актерах; И. Шоу «The Young Lions», повествующем совсем не о юности царя зверей, или романа «Берег» Ю. Бондарева, в котором нет ни реки, ни моря. Неверно сформированная установка на восприятие, в свою очередь, провоцирует при чтении эффект обманутого ожидания.

Было бы, однако, неверно предположить, что предтекстовая амбивалентность и содержательная неполнота графически отчужденного от текста заглавия всегда дезориентируют потенциального читателя. По-видимому, если бы это имело место, мы бы просто не учитывали заголовок в сумме факторов, воздействующих на наше решение «читать / не читать» конкретное произведение. Дело в том, что существующая семантическая недостаточность изолированного заглавия служит будущему читателю мощным стимулом для ее восполнения при помощи собственных индивидуальных ассоциаций. Можно предположить, что не имеющий классифицирующей силы заголовок является наиболее активным побуждением к (со)творчеству, необходимому при любом прогнозировании.

Создатель художественного текста практически всегда озаглавливает его после завершения, обратная свертка произведения в заголовок осуществляется тогда, когда его развертывание закончено. «Муки заголовка», по многочисленным свидетельствам писателей, начинаются именно после завершения рукописи. Вот, например, дневниковая запись К. Федина, за­кончившего роман: «Нашел, наконец, окончательное название роману: *Необыкновенное лето.* Пришло совсем внезапно, поздно ночью и ни в какой связи с двумя десятками прежних вариантов». И. Ильф и Е. Петров нашли название романа «Золотой теленок», перебрав массу вариантов: «Буренушка», «Златый телец», «Телята», «Великий комбинатор». Работая над произведением «Война и мир», Л. Толстой в письме к А. Фету называл его «Все хорошо, что хорошо кончается», а Э. Хемингуэй в процессе работы над романом «По ком звонит колокол» называл его «An Undiscovered Country».

Художественная действительность произведения творится в процессе писательского речеведения, что, как уже было сказано, объясняет и нерасторжимость единства художественной формы и содержания. Полный смысл заголовка тоже формируется постепенно, в связи с чем и может быть осознан во всем объеме не в своей материально закрепленной, упреждающей текст позиции, а только и исключительно на выходе из текста.

Читатель повторяет за автором этот путь творения художественной действительности и происходящего при этом семантического обогащения языковой материи только с того момента, когда приступил к собственно чтению. В предтекстовом же периоде он в отличие от автора получает в заголовке сигнал еще не известной системы, по которому нужно в короткий срок составить о ней представление. 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.

Столь подробное рассмотрение прогнозирующей, ориентирую­щей функции заголовка, актуализирующей категорию проспекции, понадобилось для того, чтобы показать, что заголовок может выполнить свое основное назначение только в неразрывной связи и в нерасторжимом единстве с целым, полностью завершенным текстом. Ибо только последний несет концепт, а главная и часто единственная авторская формулировка концепта помещается в заголовок. Следовательно, среди прочих важных и ответственных функций заголовка актуализация концепта произведения является основной.

Как основной актуализатор текстового концепта, заголовок представляет собой динамическое, развивающееся образование. Прервав чтение на каком-нибудь этапе развертывания произведения, мы прерываем и формирование концепта и, следовательно, формирование содержания заголовка.

Семантическая специфика заглавия состоит в том, что в нем одновременно осуществляется и конкретизация и генерализация значения. Первое происходит за счет привязывания к определенной ситуации, представленной в тексте, и отличается от обычной контекстуальной реализации значения тем, что происходит, во-первых, с разрывом между появлением формы и ее осмыслением и, во-вторых, наступает не единовременно, а поэтапно. Генерализация, следующая за конкретизацией, связана с включением в расшифровку заглавия множественных значимостей различных элементов художественного текста, что и позволяет заголовку стать знаком типичного, обобщающего, знаком концепта.

Принципиальная важность для читателя освоить семантические трансформации заголовка для адекватного восприятия концепта заставляет автора помогать читателю в его работе по расшифровке декодированного истинного смысла заглавия. Нередко, но отнюдь не всегда, это достигается показанным выше повтором, т.е. прямой авторской иллюстрацией наращивания содержательного потенциала заглавных слов за счет их использования в разных контекстах. Часто автор идет на специальное объяснение того, что он хотел сказать заголовком. Объяснение может располагаться внутри текста и принадлежать автору, рассказчику, персонажу. Его местоположение не имеет фиксированного характера, но более часто его можно обнаружить ближе к началу произведения, что, в общем, понятно: автору важно, чтобы читатель пораньше избрал верное направление продвиже­ния по тексту. В повести Дж. Хоукса «The Owl» герой-рассказчик по имени Il Gufo сообщает на первой же странице: «Though I was named Il Gufo, the owl, I was tall»

Объяснение может быть не только внутритекстовым, но также внешним и выражаться цитатой не из речевой партии персонажа, а из другого источника — литературного, мифологического, библейского. В этом случае оно помещается в эпиграф. Хорошо известны, например, эпиграфы из романов Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и Б. Ясенского «Человек меняет кожу», разъясняющие заголовок, а через него и главное направление развертывания СКИ.

Есть случаи, когда многозначность заголовка не раскрывается полностью одним эпиграфом, и автор использует два. Эта ситуация напоминает наращивание семантической структуры слова благодаря его повторяющемуся употреблению в разных контекстах. Вот, например, ключи к пониманию заглавия романа Дж. Джонса «From Here to Eternity», посвященного американцам на войне:

Then it’s Tommy this, an’ Tommy that,

An’ Tommy, ’ow’s your soul?

But it’s ‘Thin red line of ’eroes’

When the drums begin to roll’.

* *Kipling*

There’s only a thin red line between the sane and the mad.

* *Old Midwestern Saying*

Из двух способов объяснения заголовка через цитату, внутритекстовую или внешнюю, взятую из чужого текста, второй — более эксплицитен. Дело в том, что за эпиграфом нормативно закреплена концептуально разъяснительная функция, он всегда помогает заголовку, даже если не содержит в своем составе заглавных слов. Если же эпиграф представляет собой непосредствен­ное их толкование, читательская задача выявления концепта существенно облегчается, ибо с самого начала читатель получает достаточно определенное указание направления поисков.

Помимо эпиграфа, внешним объяснительным контекстом можно считать аллюзийные ассоциации и связи, если заголовок представляет собой аллюзию. При этом адекватное декодирование его проспективного смысла полностью зависит от читательской осведомленности — от знания источника аллюзии и замещаемого ею содержания. Здесь возникают затруднения социокультур-ного характера, в связи с которыми намек на известную ситуацию, содержащийся в аллюзийном заголовке, читателем не воспринимается, и авторская подсказка пропадает. Современный читатель оригинальной и переводной литературы недостаточно хорошо знаком с библией и мифологией, из-за чего теряются основанные на этих источниках дополнительные смыслы. Так, например, заголовок романа Т. Уайлдера «The Eighth Day» уже в исходной, предтекстовой позиции содержит указание на затруднительность положения персонажей, не знающих, что делать. Автор исходит из библейского утверждения о сотворении мира в семь дней (шесть дней труда, один — отдыха). Сразу возни­кает вопрос — а когда наступил восьмой, что тогда?

В заголовке первого сборника виньеток, опубликованных Э. Хемингуэем под заглавием *"*in our time", строчная буква первого слова подчеркивала, что это цитата, извлеченная из середины фразы Give us peace in our time, o Lord. Заключенная в ней просьба о мире резко контрастировала с зарисовками войны, смерти, разрушения, представленными в сборнике. «The Centaur» Дж. Апдайка сразу организует проспекцию конфликта возвышенного и низменного и т. д.

Теряется авторский сигнал и в случае, если заголовок взят из литературного источника, не известного читателю. Заглавие романа У. Фолкнера «The Sound and the Fury» — это слова из монолога Макбета, который, узнав о смерти жены, сравнивает жизнь с догорающей свечой, с тенью, с жалким комедиантом, с неразборчивым бормотаньем сумасшедшего:

Life… is a tale

Told by an idiot, full of sound and the fury,

Signifying nothing.

Дж. Барт в заглавии «The Sot-Weed Factor» дословно повторяет заглавие первой американской сатирической поэмы, написанной в 1708 г. Э. Куком в манере весьма рискованной, особенно для начала пуританского XVIII века. Это сразу ориентирует ожидания искушенного читателя и на определенное содержание, и на определенную форму.

Можно предположить, что читатель, потерявший данную ему автором экспликацию заголовка, находится в ситуации, аналогичной тем случаям, когда подобная экспликация вообще отсутствует, и читатель может рассчитывать только на собственные силы. Ведь есть немало произведений, в которых заглавные слова вообще ни разу не появляются ни в тексте, ни в эпиграфе и не являются аллюзией. «Герой нашего времени», «Обыкновенная история», «An American Tragedy» и т. д. — тому примеры. Их семантическая трансформация и превращение в актуализатор концепта осуществляется только за счет действия всей текстовой системы. Здесь автор, не обеспечив читателя специальной материальной поддержкой, дополнительно помогает ему в процессе развертывания текста, более жестко ведет его за руку, расставляет более частые указатели направления движения. Таким образом, наличие / отсутствие пред- или внутритекстовой экспликации заголовка состоит в прямой корреляции с общими принципами организации текста. Следовательно, читатель, вовремя не воспринявший посланный ему автором сигнал, окажется в более тяжелом положении, так как столкнется с текстом, несколько иначе организованным, исходящим из авторской пресуппозиции, что читатель уже упрежден.

В приведенные выше рассуждения о концептуальности заголовка включались и другие категории текста, в частности его системность, ярко проявляющаяся во влиянии, которое оказывают на семантику заглавия все без исключения уровни текста, материализующие этапы его развития. Чтобы стать актуализатором идеи текста, заголовок проникает во все его элементы, т. е. включается в единую текстовую систему, воздействием которой и объясняется тот факт, что смысловое содержание заголовка на входе в текст и на выходе из него постоянно и обязательно не совпадает.

Актуализация в заголовке категории локально-темпоральной отнесенности текста носит, в отличие от рассмотренных выше, нерегулярный характер и целиком зависит от лексического наполнения заглавия. «An Evening in Bysantium» (I. Shaw); «From Here to Eternity» (J. Jones); «The Deer Park» (N. Mailer); «Bullit Park» (J. Cheever) ; «2001: A Space Odyssey» (A. Clarke) — только некоторые примеры того, насколько конкретизировано или обобщенно может быть представлено время и пространство в заголовке.

Аналогично обстоят дела с актуализацией категории антропо-центричности. Обязательная в художественном произведении любого жанра, она актуализируется в заголовке только при включении в него имен собственных или их дескриптивных заместителей (типа чеховской «Дамы с собачкой», тургеневского «Нахлебника», романов Дж. Олдриджа «The Sea Eagle», «Heroes of the Empty View»).

В связи с антропоцентрическими заголовками может возникнуть вопрос о том, насколько правомерно утверждение об их концептуальности. Она, конечно, не нарушается, если антропоцентрически направленный заголовок выражен синонимической имени дескрипцией, ибо в таком случае он подвергается всем регулярным семантическим трансформациям: «Змеелов» Л. Карелина повествует о конкретном персонаже, который действительно отлав­ливал змей для медицинских целей. Но трансформированный на выходе из текста, он выражает идею необходимости разо­блачения и «отлова» воров, хапуг и расхитителей, свившихся в ядовитый клубок. «The Owl» Дж. Хоукса — это и рассказ о единичной судьбе диктатора, прозванного Совой за свой ночной образ жизни, и предупреждение об опасности фашизма. «The Diplomat» Дж. Олдриджа — не только роман о конфликте Лорда Эссекса и Мак Грегора, но и об ущербности «тихой дипломатии».

Таким образом, являясь относительно независимыми высказываниями, предваряющими текст и называющими его, заглавия имеют исключительно важное значение для раскрытия идейного и философского смысла произведения. Как компонент текста, заглавие оказывается связанным с текстом довольно сложными отношениями взаимозависимости.

**2. Поэтика и типы заглавий художественного текста**

Актуализация семантики заглавий в тексте художественных произведений может происходить по-разному, в зависимости от авторской установки, желания и мастерства автора, его отношения к изображаемому, к формулируемой проблематике. С этим связаны и конкретные типы заглавий.

Заглавия, прямо, непосредственно обозначающие предмет описания, в концентрированном виде отображающие содержание произведения, относятся к типу предметно-описательных заглавий. Заглавия произведений, сообщающие о содержании того, что предстоит прочитать, не прямо, а образно, путем употребления слова или сочетания слов в переносном значении, с использованием конкретных видов тропов, являются образно-тематическими заглавиями. Заголовки литературных произведений, указывающие на авторскую оценку описываемого, на главный вывод автора, основную идею всего художественного творения, следует считать идейно-характеристическими заглавиями. Четвертым типом названий будут являться те, которые указывают как на тему, так и на идею произведения. Проще всего их называть идейно-тематическими, или поливалентными заглавиями.

Заглавия всех четырех указанных типов формируют читательскую догадку относительно проблематики литературных произведений, представляют своеобразный сжатый план-конспект книги, поэтому выполняют так называемую проспективную функцию. Есть, однако, заголовки, не подсказывающие читателю ни темы, ни идеи произведения или дающие очень малый вид, обзор («проспект»), который не позволяет составить представление о проблематике того или иного художественного текста.

Таковыми являются отантропонимические и оттопонимические заглавия, то есть образованные на основе личного имени и (или) фамилии главного действующего лица или на основе названия места действия. Антропонимы в «чистом виде» (не осложненные определениями и уточнениями, то есть не в составе словосочетаний, оформленных по типу согласования или управления), как и «чистые» топонимы, не позволяют выявлять содержание текста и идею произведения. Проспективная функция таким заглавиям не присуща [7; c. 34].

Названия также можно классифицировать по наличию в них содержательно-фактуальной или содержательно-концептуальной информации. Можно выделить следующие приемы прагматизации названий [9; с. 133].

Приёмы прагматизации названий, содержащих СФИ.

а) Приемы, базирующиеся на лексико-семантическом составе названий

1) Имена существительные событийной семантики.

Это однословные названия или словосоченатия, именующие фабульный стержень произведения – его кульминационное событие, его пространственно-временные координаты, причинно-следственные, модальные характеристики. Такие названия экспрессивны в силу денотативно-сигнификативного значения содержащихся в них имен. Крупные события, связанные с риском, с возможностью крутых перемен в судьбах людей, обладающих большой созидательной или разрушительной силой, обусловливают интригующую функцию названия как разновидность прагматической. Прагматический эффект планируется в расчете на жизненный опыт читателя, его социальную, психологическую ориентацию. Примерами таких названий являются: S. Maugham «The Escape», M. Twain «Mistaken Identity», R.L. Mangum «The Perfect Murder» и т.д.

Само событие может быть и не названо. Неназванность события – дополнительный фактор экспрессивно-интригующего эффекта.

* Участники события: «The Lady’s Maid» by K. Mansfield, «The Guests» by Saki, «The Cop and the Anthem» by O’Henry.
* Время: «The Beginning of Tomorrow», by Ch.E. Turner, «The Night the Bed Fell» by Y. Thurber.
* Мотив или следствие события: «Death of the Hero» by R. Aldington.

Экспрессивно-прагматический эффект таких названий усиливается за счет оценочно-характеризующих компонентов: J.A. Joyce «Painful Case», Ch. Dickens «Hard Times».

2) Имена собственные личные.

Рассказам и романам, особенно для юношества, свойственны названия, состоящие из имени собственного личного и имени нарицательного, не имеющих видимой логической связи, но соединенных союзами and или or. Эффект неожиданности порождает экспрессивно-прагматическую отмеченность названия: A.C. Doyle «Jane Annie, or The Good Conduct Prize», G. Green «Dr.Fisher of Geneva, or the Bomb Party».

3) Конкретизинующая лексика.

К такой лексике относится использование «магических» цифр: A. Christie «Ten Little Niggers», «Third Girl», Saki «The Seventh Bullet».

Точность названия, внимание к детали готовят читателя к остросюжетной фабуле, к кульминации события, предвосхищают напряженное ожидание развязки в ходе чтения произведения, что обусловливает выразительность и интригующую функцию названий такого рода (они более характерны для детективных и приключенческих романов).

4) Слова вторичной номинации.

Прагматический эффект строится на неизвестности и проявляется особенно ярко в однословных названиях: R. Kipling «If», H.R. Haggard «She».

5) Иноязычные слова.

Их интригующий эффект основан на непонятности или на экзотичности самих денотатов, привлекательных недоступностью, неизведанностью: O. Wilde «De Profundis», M. Spark «Momento Mori».

6) Аббревиатуры: L.P. Hartley “From: W. S.”.

7) Многозначные слова.

При первом прочтении многозначное слово вызывает у читателя чувство растерянности, заставляет невольно перебрать возможные варианты значений, а в ходе чтения произведения активно «проживать» семантические превращения слова в актах конкретизации, генерализации, обратного переноса, обрастания коннотациями, ассоциативными связями: J. Brain «Room at the Top» (Room –1) комната 2) место). В качестве приема верификации прагматического эффекта можно использовать сопоставление с русским переводом: «Путь наверх». В русском варианте уровень полисемии снижен, уменьшается и прагматический потенциал названия.

8) Окказионализмы.

Создание лексической окказиональности в целом базируется на раздвижении границ существующих в языке норм словообразования. Так, название романа Сэмюэля Батлера «Erewhon» представляет собой анаграмму слова «nowhere» (нигде). А в основе названия рассказа Стивенсона «The Body-Snatcher» лежит словосложение и аффиксация.

Семантическая функция окказионального слова – передать новое, уникальное, единственно подходящее для дано ситуации значение. Прагматический эффект окказионализмов построен на нарушении семантической сочетаемости компонентов. В ряде случаев окказиональные значения можно трактовать как особенности, присущие употреблению слова в данном контексте, никоим образом не основанные на свойствах денотата, т.е. не обусловлены экстралингвистически.

9) Помещение исторических, литературно-мифологических реалий в иной культурно-исторический контекст: J. Lindsay «Ceasar Is Dead», W. Thackeray «The Second Funeral of Napoleon».

Такие названия в большей степени относятся к СКИ, чем к СФИ. В них целая стратегия коммуникативного поведения, автора, его диалога с читателем. Такие названия апеллируют к интеллекту, фоновым знаниям читателя, вызывают чувство солидарности с автором, положительное эмоциональное состояние (читатель «оценил», что автор не ошибся в оценке его начитанности, компетентности).

б) Приемы реализации экспрессивно-прагматической отмеченности названий на синтаксическом уровне:

1) Апозиопеза – употребление придаточного предложения без главного: O’Henry «While the Driver Waits», D. Lessing «If the Old Could».

2) Соединительные и противительные союзы в начальной позиции высказывания-названия: R. Graves «But It Still Goes On».

В потоке речи такие союзы употребляются в постпозиции к высказыванию самого говорящего или к предшествующему высказыванию партнера. Открытость позиции создает элемент недосказанности, возбуждает любопытство, побуждает к знакомству с рассказом.

3) Опущение определяемого слова: G. Orwell «Nineteen Eighty-Four».

4) Аллогизмы: C.H. Wilson «The Glass Cage», K. Amis «The Green Man», F. King «Frozen Music».

Несовместимость определяемого и определяющего может служить средством выражения иронии или может быть обусловлена этическими нормами общества, и тогда название несет интенцию осуждения.

5) Парадоксы и «абсурдизмы»: A.S. Byatt «Shadow of A Sun», J. Cary «A Feaful Joy», J. Aldridge «Forty-Ninth State».

Повышение выразительности и прагматической силы может достигаться за счет использования фигур противоположности.

6) Антитеза: D. Parker «Arrangement in Black and White», W.S. «Then and Now», «Here and There».

7) Цитирование.

С реализацией СФИ связан прием цитирования высказываний персонажей произведения. Прагматический эффект создается, прежде всего, необычностью для названия разговорной тональности – непринужденностью, эмоциональностью, персональностью, доверительной интонацией, разрыхленностью синтаксической структуры: K. Amis «I Want It Now», «I Like It Here».

Наряду с повествовательными в название выносятся также вопросительные и восклицательные предложения: W. Collins «Blow up with thw Brig!», G. Green «May We Borrow Your Husband».

Широко распространены в названиях – цитатах высказывания –директивы, причем в них представлены разнообразные обороты речи: просьба (J. Brain «Stay With Me Till Morning»); совет(J. Osborne «Look Back In Anger»); предупреждение(A.C. Doyle «Danger!»); приказ (J. Lindsay «To Arms!»); контактоустанавливающие обращения, в том числе и междометные (J. Lindsay «Hullo, Stranger»).

8) Прием повтора реализуется в названиях в разнообразные формах, на разных уровнях и создает самые разнообразные эффекты: W. Shakespeare «Measure for Measure».

Повторы сами по себе, и особенно в сочетании с другими изобразительно-выразительными средствами трудно поддаются адекватной передаче на другие языки. При сопоставлении оригинала с вариантом перевода ярче выступает прагматическая сила первого.

2.2. Приемы прагматизации названий, содержащих СКИ

Выдвижение в названии на первый план СКИ происходит прежде всего путем использования тропов, фразеологизмов, создания прямых и косвенных ассоциаций с культурно-историческими реалиями. Выразительность таких названий обеспечивается принадлежностью этих средств к изобразительно-выразительным средствам языка, наличием в них двух семантических планов, подтекстов; они требуют от читателя поисков «шифровального ключа» для отыскания основания переноса значения. Таким образом, активизируется мыслительная деятельность читателя. Апелляция к интеллекту, фоновым знаниям читателя – основа повышенной прагматической «заряженности» подобных названий.

При использовании тропов (лексических стилистических приемов) под влиянием контекста со словом постоянно происходят необыкновенные превращения, и из обычной нейтральной единицы словаря оно становится носителем яркой образности. Все лексические стилистические приемы основываются на рождающейся в контексте оппозиции двух значений – исходного, словарного, постоянно наличествующего в слове в полированном состоянии, и контекстуального, приобретаемого только в условиях данного словесного окружения. В зависимости от качества вступающих в оппозицию лексических значений, различают названия тропы: метафору, метонимию («Dombey and Son» by Ch. Dickens), символ («The Egg» by Sh. Anderson), аллегорию, иронию («The Quiet American» by G. Green), гиперболу, антономазию, сравнение, афоризмы, пословицы и поговорки, игру слов. Необходимо отметить еще один прием прагматизации названий, содержащих СКИ. Это прием, порождающий эксплицитно адресатоцентрические названия. Сюда относятся названия-высказывания инклюзивного характера, обращенные ко всем и к каждому в отдельности [9; 138].

В заглавия литературно-художественных произведений объективно отражаются закономерности номинации (называния), свойственные тем или иным художникам слова, являющимися представителями определенного литературного направления. Так, русская сентиментальна проза XVIII века, рождавшаяся под влияние западноевропейских образцов, обладает рядом своеобразных, неповторимых и весьма устойчивых жанровых признаков, среди которых немаловажное значение имеет и поэтика заглавия, то есть поэтическая манера, отражающая сентименталистскую эстетику, своеобразие видения мира писателями-сентименталистами.

Кроме поэтики заглавий, характерной для целого литературного направления, можно исследовать и поэтику заглавий одного конкретного автора. Исследование манеры и искусства отдельного писателя давать заглавия своим произведениям должно начинаться с определения типов заглавий всего списка произведений. Преобладающие типы заголовков следует рассматривать в тесной связи с общими особенностями языка и стиля, с проблематикой его произведений [7; с. 37].

Исходя из вышеизложенной классификации заголовков, интересным представляется изучить типологию заглавий коротких рассказов двух выдающихся писателей Уильяма Сомерсета Моэма и Роальда Дала.

**3. Содержательные и языковые особенности заголовков рассказов У.С. Моэма и Р. Дала**

При проведении исследования путем сквозной выборки были проанализированы по 25 рассказов писателей Уильяма Сомерсета Моэма и Роальда Дала.

Роальд Дал один из самых известных писателей Великобритании. Его перу принадлежат не только романы и короткие рассказы, но и киносценарии. Можно с полной уверенность сказать, что у Дала своеобразный стиль письма. После выхода его сборников все критики единодушно отмечали его «демоническое» видение мира. «Нью-Йорк таймс» увидела в Дале писателя, которому свойственны «гротескное воображение, способность разглядеть анекдотическую ситуацию, оборачивающуюся самым неожиданным образом, жестокое чувство юмора, с каким лучше наносить раны, и точно рассчитанный, экономный стиль». С выходом в свет в 1959 году очередного сборника рассказов «Kiss Kiss» («Поцелуй») за Далом прочно закрепилась репутация мастера черного юмора — слово «мастер» в этом определении играет, безусловно, решающую роль, ибо прежде всего он замечательный рассказчик. Пересказывать содержание его историй — занятие бесперспективное, ведь это не просто сюжеты, на которые нанизаны диалоги и разного рода художественные описания. Их отличает присущая только одному Далу манера; в пересказе неизбежно утратится дух и стиль, ирония и тонкий юмор, ощущающиеся в каждой фразе.

Уильям Сомерсет Моэм – английский романист, драматург, автор коротких рассказов. В его произведениях действие происходит в разных странах, повествование ведется в простом и изысканном стиле. Взыскательное мастерство формы - крепко выстроенный сюжет, строгий отбор материала, емкость детали, естественный как дыхание диалог, виртуозное владение смысловым и звуковым богатством родного языка, раскованно-разговорная и вместе с тем сдержанная, неуловимо скептическая интонация повествования, ясный, экономный, простой стиль - делает Моэма классиком рассказа 20 века. Многообразие характеров, типов, положений, конфликтов, сопряжение патологии и нормы, добра и зла, страшного и смешного, обыденности и экзотики превращают его новеллистическое наследие в своего рода "человеческую трагикомедию". Однако этот свод смягчен бесконечной терпимостью, мудрой иронией и принципиальным нежеланием выступать в роли судьи ближнего своего. У Моэма жизнь как бы сама себя рассказывает, сама себя судит и выносит нравственный приговор, автор же не более чем наблюдатель и хроникер изображаемого.

Разнообразие и большое количество рассказов этих авторов предопределяет и разнообразие заглавий. Для понимания сути заглавия, для верной интерпретации авторской мысли необходимо учитывать связь заглавия со всеми сюжетными ходами, с художественными образами, со спецификой номинаций действующих лиц, с целыми фрагментами текста, с самой композицией и жанром произведения.

Рассматривая названия рассказов с точки зрения прагматизации заголовков, содержащих содержательно-фактуальную информацию, можно сделать выводы о нижеследующем. В рассказах У.С. Моэма преобладают названия, состоящие из имен существительных событийной семантики (56%). Это могут быть названия места действия («Outstation»), время («Before the Party»), само действие («The Escape»), его причина или обстоятельства («Rain», «The Letter»). Большая доля отводится Моэмом и названиям-антропонимам (24%), включающим имена главных героев или их клички: «Salvatore», «French Joe», «German Harry», « Mayhew», «Mabel», «Jane». Сложность заключается в том, что «чистые» антропонимы не позволяют выявлять содержание текста и идею произведения. В заголовках рассказов встречаются примеры использования конкретизирующей лексики – «магических» цифр: «The Three Fat Women of Antibes», «The Four Dutchmen». Точность названия, внимание к деталям готовят читателя к остросюжетной фабуле, к кульминации событий. В таких названиях как «The Happy Man», «The Constant Wife» экспрессивно-прагматический эффект усиливается за счет оценочно-характеризующих компонентов в прямом значении. Интригующий эффект создается при использовании аббревиатуры («P. and O.»).

Выдвижение в названии на первый план содержательно-фактуальной информации происходит путем использования различных тропов. Так заглавие рассказа Моэма «The End of the Flight» представляет собой метафору. А заглавие «The Portrait of a Gentleman» является иронией. Понимание заголовка происходит ретроспективно, после прочтения рассказа.

Таким образом, можно сделать вывод, что в названиях рассказов У.С. Моэма преобладают однословные заглавия или словосочетания событийной семантики, которые экспрессивны в силу денотативно-сигнификативного значения содержащихся в них имен.

В заглавиях рассказов Р. Дала большое внимание уделяется главным героям. В них используются имена героев («William and Mary”), сочетание имени собственного и имени нарицательного, не имеющих видимой логической связи, но соединенных союзом and («Mrs Bixby and the Colonel’s Coat»), клички («Galloping Foxley»), род их деятельности («The Landlady», «Man from the South», «The Hitch-hiker»). В процентном соотношении эти заглавия составляют 36% изученных рассказов.

Такие названия как «Poison”, “Skin”, “Swan” являются заглавиями-символами. Они пронизывают весь текст и являются актуализаторами категории связности текста. Для рассказов Р. Дала также характерны названия-дeскрипции: «The Boy Who Talked with Animals”, “The Wonderful Story of Henry Sugar”. Эти заглавия самодостаточны, они меньше подвержены внутритекстовым семантическим трансформациям и формируют у читателя устойчивую проспекцию предполагаемого развертывания текста.

Интригующий эффект создается при использовании в названии иноязычных слов («Nunc Dimmitis» от лат. «ныне отпущаеши»). Он основан на непонятности, экзотичности денотатов, привлекательных недоступностью, неизведанностью. В другом рассказе – “Edward the Conqueror” — наблюдается помещение исторический реалий в другой культурно-исторический контекст. В названиях обоих рассказов автор апеллирует к интеллекту, фоновым знаниям читателя. В первом случае от читателя требуется знание Евангелие от Луки (2:29), а во втором случае – истории Англии. Оба заглавия ретроспективно создают иронический эффект.

Следует отметить, что заголовок-ирония – явление довольно частое в рассказах Р. Дала. Ироничное название ретроспективно проявилось в 44% проанализированных рассказов («Parson’s Pleasure», «Edward the Conqueror», «The Great Switcheroo» и др.).

Таким образом, проанализировав заголовки коротких рассказов Р. Дала и У.С. Моэма, мы пришли к выводу, что манера озаглавливания рассказов у писателей отличается. Но у каждого автора можно выявить определенный стиль озаглавливания. Так у У.С. Моэма преобладают заголовки, состоящие из существительных событийной семантики. Это наблюдалось в 56% проанализированных рассказов. Р. Дал в заголовках своих рассказах чаще всего акцентирует внимание на главных героях: кто они, чем занимаются, их отличительные признаки (40%).

**Заключение**

Заголовок выступает смысловым сгустком текста и может рассматриваться как своеобразный ключ к его пониманию. Специфика его заключается в том, что он играет роль посредника между озаглавливаемым текстом, совокупностью предшествующих текстов, формирующих вертикальный контекст данного художественного произведения, и человеком (его эмоционально-ценностной сферой, опытом и объемом имеющихся у него фоновых знаний). Сеть ассоциаций, формируемая заголовком, это вся информация, заложенная в него автором в рамках филолого-исторической традиции и отраженная в восприятии читателя в соответствии с имеющимся у него собственным культурным опытом.

В данной работе были изучены понятие текста, виды информации, вопросы роли заголовка в реализации текстовых категорий, понятие поэтики и типы заголовков художественных текстов. Являясь относительно независимым высказыванием, предваряющим текст и называющим его , заглавие имеет исключительно важное значение для раскрытия идейного и философского смысла произведения. Как компонент текста, заглавие оказывается связанным с текстом довольно сложными отношениями взаимозависимости. В зависимости от авторской установки, его отношения к изображаемому, к формулируемой проблематике и происходит актуализация семантики заглавий в тексте. С этим связаны конкретные типы заглавий. Названия можно также классифицировать по наличию в них содержательно-фактуальной или содержательно-концептуальной информации.

Практическая часть исследования была посвящена описательному анализу заголовков коротких рассказов английских писателей У.С. Моэма и Р. Дала. В ходе исследования были установлены особенности и закономерности в стилях заголовков этих авторов.

**Список литературы**

1. Арнольд, И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // И.В. Арнольд. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. – СПб. : СПбГУ, 1999. – 355с.
2. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский . – М., 1968. – 204с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139с.
4. Джанжакова Е.В. О поэтике заглавий / Е.В. Джанжакова // Лингвистика и поэтика. – М.,1979. – С. 207 – 214
5. Кржижановский С. Поэтика заглавий / С. Кржижановский. – М., 1931. – 32с.
6. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192с.
7. Рогалев А.Ф. Имя и образ / А.Ф. Рогалев. – Гомель : Барк, 2007. – 224с.
8. Рождественский Ю.В. Лекции по общему языкознанию: Учебное пособие для филологических специальностей университетов / Ю.В. Рождественский. – М. : Высшая школа, 1990.
9. Бурнашева О.И., Гарбалев А.Н. Приемы прагматизации названий художественных текстов (на материале английской и американской прозы) / О.И. Бурнашева, А.Н. Гарбалев // Современные тенденции романо-германской филологии и методике преподавания иностранных языков: материалы международной научно-практической конференции студентов и преподавателей, 17-18 апреля 2002. – Брест.: БрГУ им. А.С. Пушкина. – C. 132-138.
10. Фролова О.Е. Грамматика заглавия / О.Е. Фролова // Русская речь – 2006. – №5 – C. 49-57.
11. Maugham W.S. Rain and Other Short Stories / W.S. Maugham. – Moscow.: Progress Publishers, 1977. – 407c.
12. <http://maugham.thefreelibrary.com>
13. <http://en.wikipedia.org>