

КОГНИТИВ ТИЛШУНОСЛИК

УЎК (УДК, UDC): 801.73
DOI: 10.36078/1581919302

РОЛЬ ЗАГЛАВИЯ В РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА АВТОРА



Нозлия Зариловна НОРМУРОДОВА

Кандидат филологических наук, доцент

Заведующий кафедрой межкультурной

коммуникации и туризма

Ташкентский государственный университет
узбекского языка и литературы имени Алишера

Навои

Ташкент, Узбекистан

nozliyanormurodova1@gmail.com

nnormurodova@navoiy-uni.uz

Аннотация

Большая роль в репрезентации концептуальной картины мира автора принадлежит заглавию, которое, вступая в сложное смысловое взаимодействие с целым текстом, становится важнейшим элементом его смысловой и эстетической организации и представляет собой некую комплексную когнитивную структуру и культурную модель. Сущностными признаками заглавия являются: имплицитность, стилистическая маркированность, символичность и концептуальная значимость.

По характеру имплицитности различается два типа заглавия, характеризующихся а) глубокой имплицитностью, декодирование которой требует анализа всего текста и б) темной имплицитностью, для декодирования которой недостаточно знания только текста, а необходимо привлечение дополнительных фоновых знаний исторического, культурного и социокультурного характера. Стилистическая маркированность заглавия представлена широким спектром стилистических приемов, которые рассматриваются нами как концептуальные структуры, вбирающие в себя представленную в тексте концептуальную информацию. Заглавие в качестве культурной модели транслирует наиболее значимые для интерпретации текста концептуальные смыслы и культурные ценности. Одной из сущностных характеристик заглавия является его символичность, рассматриваемая нами как когнитивно значимый художественный образ, представляющий собой совокупность определенных структур знаний. Наиболее значимыми в плане авторской модальности представляются такие особенности символики заглавия, как образность и амбивалентность. Концептуальная сущность заглавия заключается в том, что оно, являясь высшей концептуальной единицей, служит выражению сверхконцепта всего произведения, смыслового фокуса, соединяющего в себе множество различных концептуальных смыслов.

Ключевые слова: заглавие; концептуальная картина мира; символичность; стилистическая и символическая маркированность.

МУАЛЛИФНИНГ ОЛАМ КОНЦЕПТУАЛ МАНЗАРАСИНИ НАМОЙИШ ЭТИШДА САРЛАВХАНИНГ РОЛИ

Нозлия Зарилловна НОРМУРОДОВА

Филология фанлари номзоди, доцент
“Маданиятлараро мулоқот ва туризм” кафедраси мудири
Алишер Навоий номидаги Тошкент давлат
ўзбек тили ва адабиёти университети
Тошкент, Ўзбекистон
nozliyanormuodova1@gmail.com
nnormurodova@navoiy-uni.uz

Аннотация

Бутун матн билан мураккаб мазмуний муносабатга киришадиган, унинг мазмуний ва эстетик таркибида муҳим элементга айланадиган комплекс когнитив структура ҳамда маданий модел ҳисобланган сарлавҳанинг муаллифнинг олам концептуал манзарасини репрезентациялашдаги роли катта. Сарлавҳанинг муҳим белгилари сифатида имплицитлик; стилистик маркерланганлик; рамзийлик; концептуал аҳамиятга эга бўлиш эътироф этилади.

Имплицитлик характериға кўра сарлавҳанинг икки тури фаркланади ва улар қуйидаги хусусиятларға эға: а) декодланиш жараёни бутун матнни таҳлил қилишни талаб этувчи чуқур имплицитлик; б) декодлаш учун фақат матнни билиш етарли бўлмаган, бунинг учун тарихий, маданий ва социомаданий характердаги қўшимча фондаги билимларни жалб қилиш талаб этиладиган яширин имплицитлик. Сарлавҳанинг стилистик маркерланганлиги стилистик усулларнинг кенг спектри билан намоён бўлади.

Мақолада улар матнда берилган концептуал ахборотни сингдирувчи концептуал структуралар, матн интерпретацияси учун нисбатан аҳамият касб этган концептуал мазмун ва маданий қадриятларни трансляцияловчи маданий модел сифатида кўриб чиқилади. Сарлавҳанинг муҳим хусусиятларидан яна бири – рамзийликни муайян билимлар структураси уйғунлигини ифодаловчи когнитив аҳамиятга эға бўлган бадиий образ сифатида кўриб чикдик. Муаллиф модаллиги жихатидан сарлавҳанинг образлилик ва амбивалентлилик сингари белгилари ҳам аҳамиятлидир. Сарлавҳанинг концептуал моҳияти унинг матнда энг юксак концептуал бирлик бўлгани ҳолда бутун асарнинг олий концептини, ўзида кўплаб турли хилдаги концептуал мазмунларни бирлаштирувчи мазмуний фокусни ифодалашға хизмат қилади.

Калит сўзлар: сарлавҳа; оламнинг концептуал манзараси; рамзийлик; стилистик ва рамзий белгилар.

THE ROLE OF THE TITLE IN THE REPRESENTATION OF AUTHOR'S CONCEPTUAL WORLD PICTURE

Nozliya Zarilovna NORMURODOVA
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
The head of Intercultural communication and tourism department
Tashkent State University of Uzbek Language and
Literature named after Alisher Navoi
Tashkent, Uzbekistan
nozliyanormuodova1@gmail.com
nnormurodova@navoiy-uni.uz

Abstract

A title, which, entering into a complex semantic interaction with the whole text, becomes the most important element of its semantic and aesthetic organization and represents a complex cognitive structure and cultural model, plays an important role in representing author's conceptual world picture. The most relevant attributes of the title are implicitness, stylistic markedness symbolism, and conceptual significance.

By the nature of implicitness, two types of titles are distinguished, characterized by deep implicitness, decoding of which requires an analysis of the whole text and dark implicitness to decode which only the knowledge of the text is not enough, and additional background knowledge of a historical, cultural and sociocultural nature is required. The stylistic labeling of the title is represented by a wide range of stylistic devices, which we consider as conceptual structures that incorporate all the information presented in the text, as well as certain structures of knowledge about the world, and as a cultural model that translates the conceptual meanings and cultural values that are most significant for text interpretation. One of the essential characteristics of the title is its symbolism, which we consider as a cognitively significant artistic image or a combination of knowledge structures. The most significant in terms of author's modality are such features of the title symbolism as imagery and ambivalence. The conceptual essence of the title lies in the fact that it, being the highest conceptual unit, serves to express the superconcept of the entire work, a semantic focus combining many different conceptual meanings.

Keywords: title; conceptual world picture; symbolism; stylistic and symbolic markings.

Введение. Значительная роль в репрезентации индивидуально-авторской картины мира принадлежит заглавию, которое, вступая в сложное смысловое взаимодействие с целым текстом, становится важнейшим элементом его смысловой и эстетической организации. Следует отметить, что проблема заглавия получила довольно широкое освещение в лингвистической литературе. Можно выделить несколько направлений в изучении заглавия:

- текстовая функция заглавия (Н. А. Кожина, Э. Ф. Лазарева);
- лексический, синтаксический и семантические аспекты заглавия (О. И. Богословская, А. С. Попова, Т. А. Чекенева);
- стилистические аспекты заглавия (С. В. Ляпун, Т. Г. Хазарова).

Как отмечают исследователи, заглавие – это имя текста, оно определяет ход и исход текстовой деятельности таких субъектов литературной

коммуникации, как автор и читатель. Заглавие может выделять главную тему (*For the Duration of the War, For Whom the Bell Tolls, The Power of Language is such that even a Single Word Taken Truly to Heart Can Change Everything*), вносить экспрессию (*The Moon and Sixpence, Gone with the Wind, Painful Case, Hard Times*), создавать добавочный подтекст (*The Escape, Mistaken Identity, The Perfect Murder, Castle of Indolence*), контрастировать с сюжетом (*The Naked and the Dead, The Masque of the Red Death*), называть персонажей (*Jane Eyre, Jane Annie, Dr. Fisher, Rip Van Winkle, Gabriel-Ernest*), указывать на время и место действия (*An Evening in Byzantium, From Here to Eternity, The Deer Park, Bullit Park, A Space Odyssey*), использовать пословицы и стилистические приемы (*Painted Veil, Vanity Fair, Gift of Magi, The Importance of Being Earnest, Where there is a Will, Sooner or Later or Never Never, Out of Nowhere into Nothing*) и т.д.

Заглавие — это первый знак произведения, с которого начинается знакомство читателя с текстом. Заглавие вводит читателя в мир произведения. Оно в конденсированной форме выражает основную тему текста, определяет его важнейшую сюжетную линию или указывает на его главный конфликт. По образному выражению И.Р. Гальперина, заглавие — «это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Его можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания» (2, 133).

Заголовок определяется как «воплощение внутренней смысловой программы речевого целого» (8, 3), как тезис, «суть и смысл которого раскрываются в изложенном далее материале» (9, 28), как элемент структуры текста (6, 13), как имплицитная, максимально сжатая СКИ (содержательно-концептуальная информация. — Н.Н.) (2, 134). Исследователи (10; 12) отмечают роль заглавия в процессах понимания художественного текста реципиентом. Так, В.А. Лукин (10,48) подчеркивает смысловую и структурную значимость заглавия как сильной позиции текста: «... в любом тексте есть такие его части, которые понятны более других, именно они и служат в первую очередь для понимания других, менее понятных или вообще непонятных частей этого же текста», — и далее, — «часть текста, являющаяся его сильной позицией, может быть понята вне оставшейся части этого же текста, тогда как адекватное понимание целого текста возможно только при условии понимания его сильных позиций» (10, 62).

Однако проблема заглавия исключительно важна не только в тематическом аспекте, но и сама по себе для анализа процесса интерпретации текста в целом, поскольку заглавие рассматривается лингвистами как один из важных способов выражения авторской позиции в художественном тексте. Анализ семантики заглавия дает возможность рассмотреть специфику авторской картины мира. В лингвистической литературе в трактовке заглавия преобладает информативно-смысловой подход. Другими словами, заглавие выступает в качестве основного вербального маркера дискурсивной личности (ДЛ) автора. Прежде чем перейти к анализу языкового материала, необходимо рассмотреть основные лингвистические характеристики заглавия и их значимость в плане выражения индивидуально-авторской концептуальной картины мира.

Основная часть. Как известно, специфика художественного заглавия состоит в том, что оно по природе своей допускает множественность и даже противоречивость возможных интерпретаций, что обусловлено его неоднозначностью, амбигуитивностью. В заголовке заложен имплицит, т.е. неоднозначный компонент текста, создающий определенное напряжение при его восприятии.

Проблема имплицитности как основная категория художественного текста рассмотрена в работе Г. Г. Молчановой «Семантика художественного текста». Имплицитность трактуется как часть содержания текста, понимаемого как единство всех основных элементов целого, его свойств и связей, существующего и выражаемого в определенной форме, она представляет собой импликацию, содержащую новую, выводимую информацию, и противопоставляется пресуппозиции, включающей уже известные, старые знания (11).

Автор выявляет четыре типа имплицитности в художественном тексте — стертые, локальные, глубинные и темные. В целях нашего исследования наибольший интерес представляют заглавия с глубинной имплицитностью и с темной имплицитностью. Глубинная имплицитность заглавия трактуется нами как такая, которая требует для понимания заглавия анализа всего текста. Рассмотрим некоторые примеры.

Так, в заголовке рассказа О. Генри *The Duel* уже заложена авторская позиция, которая детально раскрывается после прочтения всего рассказа. Фактуальная информация — рассказ о двух скромных парнях Уильяме и

Джеке, которые приехали в большой город в поисках работы. В приведенном ниже примере дан отрывок, который является ярким примером выражения авторской позиции, резко негативного отношения.

“You must be for or against — lover or enemy — bosom friend or outcast... “This town”, said he, “is a leech. It drains the blood of the country. Whoever comes to it accepts a challenge to a duel. Abandoning the figure of the leech, it is a juggernaut, a Moloch, a monster to which the innocence, the genius, and the beauty of the land must pay tribute. Hand to hand every newcomer must struggle with the leviathan...It has the poorest millionaires, the littlest great men, the lowest skyscrapers, the dolefulest pleasures of any town I ever saw...” (14, 67).

Данный фрагмент текста представляет большой интерес как с точки зрения репрезентации индивидуально-авторской картины мира, так и с точки зрения лингвокреативного потенциала, также определяющего дискурсивную личность автора.

Использование сравнения лексически и логически противоположных единиц показывает влияние большого города на человека. Нью-Йорк — это город контрастов. В глубинном имплиците заголовка на первый план выходит значения контраста, представляющее собой умышленное соединение антонимических (т.е. противоположных по смыслу, контрастных) понятий, создающих неожиданное смысловое единство.

Отрицательная оценка закрепляется при помощи имплицата существительного с контрастным по смыслу прилагательным, т.е. оксюмороном (*the poorest millionaires, the littlest great men, the lowest skyscrapers*). Используя оксюмороны, автор создает выразительную картину города, утверждающего свое могущество перед приезжими. Посредством данных стилистических приемов отражается индивидуально-авторское осмысление, концептуальная картина мира автора. В совокупности данный имплицат завершает образ города, который полон противоречий.

Глубинный имплицат заголовка, помимо самостоятельной концептуальной значимости, несет дополнительную, весьма существенную функцию: будучи связанным с содержанием рассказа, последовательно участвует в раскрытии имплицитной темы текста. Так приведенный локальный заголовок *The Duel* участвует в раскрытии глубинного смысла в понимании образа города и его имплицитной темы.

Таким образом, имплицитность данного контекста создается многочисленными стилистическими приемами (метафора, сравнение, эпитет, градация, оксюморон), которые способствуют декодированию авторской модальности. Не случайно поэтому, идея контраста заложена в заглавии данного произведения *The Duel*, что означает противоборство двух сторон (fight between people in which they use dangerous weapons or things). Концептуальный анализ раскрывается после прочтения всего рассказа, повествующего о дуэли между человеком и городом, в результате которого человек становится его победителем или рабом.

Концептуальная картина мира автора — это представление о жизни человека в большом городе, которое, с одной стороны, привлекает человека своей красотой и величием, с другой — жизнь в большом городе — это жестокое противостояние, борьба, лишение и разочарование.

Другой тип заглавия характеризуется темной имплицитностью. Это наиболее значимые для постижения авторского замысла заглавия, для декодирования которых недостаточно знания только текста, а необходимо привлечение определенных структур знаний исторического, литературного, социокультурного характера.

Следующий пример темного импликата аллюзивный заголовок *The Gift of the Magi* отсылает нас к библейской легенде о мудрецах, проделавших большой путь с Востока в Вифлеем, чтобы поклониться и преподнести драгоценные дары новорожденному Иисусу. Сам рассказ повествует о бедной молодой чете, накануне Рождества супруги делают друг другу подарки, оказавшиеся с практической точки зрения абсолютно бесполезными. Девушка продает свои роскошные волосы и дарит своему супругу дорогой браслет для часов, а молодой человек преподносит своей любимой красивый гребень для волос, продав свои часы. В рассказе проводится параллель между мудростью и подарками старцев из библейской легенды и мудростью любящих сердец. Рождественские подарки молодых становятся символом преданности, любви и мудрости, которая не только приравнивается к мудрости волхвов, но и превосходит ее. Таким образом, использование темного импликата аллюзивного заголовка активизирует структуры знаний, в данном случае религиозного характера, которые содержат эксплицитное указание на направление импликационного поиска, такие как библеизм в данном случае.

Следующим релевантным признаком в плане выражения авторской модальности является стилистическая маркированность заглавия. Изучения заглавия в этом плане выявило широкую палитру стилистических приемов, используемых в заглавиях. Стилистической маркированностью заглавия является тот факт, что стилистические приемы в составе заглавия выступают как когнитивные структуры и культурная модель.

Заглавие рассказа *Wild flowers* Э.Колдвела, содержащее поэтический образ, т.е. метафору и эпитет, создает выразительность, эмотивность и образность, способствующие выражению авторской модальности и раскрытию дискурсивной личности автора.

Не случайно в качестве заголовка данного рассказа выбран образ полевых цветов. Полевые цветы (*wild flowers*), в отличие от садовых, не требуют особого ухода и условий. Они растут и цветут на любой почве, среди сорняков и кустарника, невзирая на непогоду. Но красота и аромат таких цветов не менее привлекательны. Метафора *Wild flowers* используется автором для характеристики персонажей. Использование данного образа в заглавии создает параллель между образами главных персонажей и полевыми цветами *wild flowers*, в семантике которых заложена идея стойкости, сопротивления жизненным невзгодам. Подобно полевым цветам, жизнь главных героев полна трудностей и лишений, которые не сломили их чувства глубокой привязанности и любви.

Следующий отрывок демонстрирует отношение Нелли, которая испытывала невероятное мучение, к Верну, ее стремление скрыть от него свою боль и оградить его от переживаний.

She felt a dizziness as soon as she was on her feet. She did not want to say anything to Vern about it. Because she did not want him to worry. Every step she took pained her then. It was almost unbearable at times, and she bit her lips and crushed her fingers in her fists, but she walked along behind him, keeping out of his sight so he would not know about it.

He ran up the road as fast as he could, remembering how he had pleaded to be allowed to stay in the house a little longer so Nellie would not have to go like that... He stumbled, falling heavily, headlong on the road.

When he picked himself up, he saw a light ahead. It was only a pale ray from board window that had been closed tightly. But it was a house, and somebody lived in it. He ran toward it as fast as he could.

Развивая тему образа *wild flowers*, ассоциирующихся с Нелли и Верном, автор рассказывает нам о страданиях Нелли (*"Every step she took pained her then. It was almost unbearable at times"*), ее усилиях преодолеть боль (*"she bit her lips and crushed her fingers in her fists"*), ее желании скрыть все от Верна, чтобы не волновать его (*"and but she walked along behind him, keeping out of his sight so he would not know about it"*). Также описываются действия Верна (*"He ran up the road as fast as he could"*), его состояние (*"He stumbled, falling heavily, headlong on the road"*) и его желание спасти любимую (*"When he picked himself up, he saw a light ahead, He ran toward it as fast as he could"*). Концептуальная картина мира автора этого приведённого описания двух персонажей эксплицируется заглавием *Wild flowers*, которое ассоциируется с сильным духом и волей.

Таким образом, данный рассказ повествует не только о трагической жизни двух молодых людей, но также является гимном любви, доброты и стойкости, что подчеркивается в заглавии данного рассказа в виде стилистического приема метафоры.

Традиционно стилистические приемы рассматривались, главным образом, в плане структурных, семантических и функциональных характеристик. В настоящее время под влиянием новых направлений в лингвистике многие положения стилистики, в частности теория стилистических приемов требует переосмысления. В этом плане стилистические приемы рассматриваются как концептуальная структура, передающая определённые структуры знаний о мире. Когнитивный подход к анализу стилистических приемов является новым малоизученным направлением в стилистике, и можно отметить некоторые работы, посвящённые данной проблеме (4; 5; 13).

Следующей релевантной характеристикой в плане выражения авторской дискурсивной личности является символичность заглавия. Как отмечает Н. Джусупов, символ, являясь когнитивно значимой семантико-стилистической единицей, представляет собой совокупность структур знаний, которые в зависимости от особенностей когнитивного стиля автора либо эксплицитно выражены посредством прямых и косвенных речевых указаний, либо закодированы, т.е. репрезентированы в имплицитной форме (4).

В качестве примера можно проанализировать заглавие романа Моэма *The Moon and Sixpence*. Роман повествует о художнике, в котором воплощен тип

гения, жизнь и мышление которого противоречат общепринятым представлениям. покинув семью, друзей, разрушив карьеру, биржевой маклер Чарльз Стрикленд стал подвижником искусства.

В заглавии *The Moon and Sixpence* представлена антитеза, символичность лексемы *moon* подтверждается лексикографическими источниками и ассоциируется с такими понятиями, как возвышенность, красота и воодушевление. В контексте данного романа *the moon* символизирует талант, гениальность художника, что подтверждается следующими примерами:

... *S. had the directness of the fanatic and the ferocity of the apostle. “an outrageous sensuality”, “it seemed as though his sensuality were curiously spiritual”.*

s o m b e r b l u e s , opaque... yet with a quivering luster that suggested the palpitation of a mysterious life; p u r p l e s , horrible like raw and putrid flesh, ...yet with glowing sensual passion (putrid — cadaverous, smelly, stinking); r e d s shrill like the berries of holly ... and yet ... softened till they had the swooning tenderness of a dove’s breast (15, 232).

glowing sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of the Heliogabalus; They (the fruits) belonged to a Polynesian garden of the Hesperides.

Использование графических средств акцентирования (употребление восклицательного знака и многоточия), которые выражают авторскую позицию, направлены на выявление эмоционального состояния персонажа, его натуру.

Автор описывает искусство героя с помощью эпитетов: *elaborate, indescribably wonderful, mysterious, awe and delight, tremendous, sensual, passionate, horrible, beautiful and obscene.*

Прямо противоположный символ по отношению к *the moon* — *sixpence*, который характеризует жизнь художника как нищенское, убогое существование (*poor, miserable, worn out, shabby, wretched, scruffy, shelter*).

Следует отметить, многозначность символа *sixpence*. С одной стороны, он олицетворяет жалкое существование героя как художника, с другой стороны, характеризует Стрикленда как ничтожного человека, который предаёт семью, друзей, возлюбленную. Такая интерпретация данного символа подтверждается следующими примерами:

He was a man without any conception of gratitude.... He had no compassion. Стрикленд — *rude, sullen, aggressive, a weird figure, thinner than ever, untidy*

beard, he had an extraordinary aspect, ungainliness, the screen of his flesh seems almost transparent.

... “*some vehement power that was struggling within him*”, “*something very strong, overmastering, that held him as it were, against his will*”. “*He seemed really to be possessed of a devil*” (14, 53).

Фактор репрезентации структур знаний, необходимых для декодирования символа *The Moon and Sixpence* в художественном дискурсе, носит разноплановый и альтернативный характер. Выбор структур представления знаний в раскрытии когнитивной природы символа *The Moon and Sixpence* прежде всего определяется контекстуальной информацией. Как мы уже рассмотрели выше, символ *the moon* представляет собой результат авторской интерпретации отдельных характеристик и транслирует положительные качества. Это обуславливает рассмотрение позитивных сторон смысловой природы данного символа. В свою очередь лексема *sixpence* передает негативную оценку автора.

На наш взгляд, символ *the moon* воплощает идею творчества: это недостижимость идеи идеального выражения своей мысли в художественных образах. Этот символ, возможно, подчеркивает дистанцию между художником и людьми, художником и его идеальным образом, который бесконечно далек, как далеки друг от друга искусство и деньги. Символ *the moon* противоположен *sixpence*: они контрастируют, будучи на первый взгляд схожими: оба круглые, однако разных размеров и принадлежат к разным сферам: луна — образ космический, грош — образ чисто земной, символизирует материальный аспект, отсутствие творческой идеи. Луна — холод, дистанцированность, нереальность, идеальность. Грош — приземленность, реальность, мелкость, вульгарность, пошлость.

Следующий признак заглавия — выражение основного концепта всего произведения. Развивая точку зрения И.Р. Гальперина с позиции коммуникативной лингвистики, Д.У. Ашурова считает, что проблема концептуальной информации как основа художественной коммуникации играет первостепенную роль в плане восприятия и переработки текста. Экспликация концептуальной информации и уточнение её языковых маркеров является одной из главных задач анализа художественного текста (1, 87). Д. У. Ашурова различает следующие единицы концептуальной информации в тексте (виды концепта): «сверхконцепт, макроконцепт и микроконцепт. Сверхконцепт — это высшая концептуальная единица, смысловой фокус

текста; макроконцепт — концептуальный смысл отдельной части текста; микроконцепт — концептуальный смысл отдельной языковой единицы» (1, 88).

В этом плане заглавие следует рассматривать как высшую концептуальную единицу, как смысловой фокус всего произведения.

Рассмотрим роман *Theatre* С. Моэма, где заглавие является носителем концептуального смысла всего романа.

Заглавие *Theatre*, которое коррелирует с известным высказыванием Шекспира (*And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances...*), можно представить как когнитивную структуру, включающую в себя значения, наполняющие содержание этого сверхконцепта. Анализ произведения помог раскрыть концептуальную сущность заглавия *Theatre* и выявить концептуальный смысл сверхконцепта.

*All the world's stage, and all the men mid women merely players. But there's the illusion, through that archway; it's we, the actors, who are the **reality**. That's the answer to Roger. They are our raw material. We are the **meaning of their lives**. We take their silly little emotions and turn them into art, out of them we create **beauty**, and their significance is that they form the audience we must have to fulfill ourselves. They are the instruments on which we play, and what is an instrument without somebody to play on it?..*

*Roger says we don't exist. They are the **shadows** and we give them **substance**. We **are the symbols** of all this confused, aimless struggling that they call life, and it's only the symbol which is real. They say acting is only make-believe. **That make-believe is the only reality...***

*You see, what you don't understand is that **acting isn't nature; it's art, and art is something you create**. Real grief is ugly; the business of actor is to represent it not only with truth but with beauty. If I were really dying as I've died in half a dozen plays, d'you think I'd care whether my gestures were graceful and my faltering words distinct enough to carry the last row of the gallery? **If it's a sham** it's no more a than sham than a sonata of Beethoven's, and I'm no more of a sham than the pianist who plays it... why, it's only we who do exist.*

*It is **merely the refuge** which the ingenious have invented, when they were supplied with food and women, to escape the tediousness of life* (15, 189).

Соотношение заглавия произведения с текстом позволяет выделить следующие концептуальные смыслы *Theatre*: Theatre — Life, Theatre —

Reality, Theatre — Symbol, Theatre — Meaning of living, Theatre — Beauty, Theatre — Substance, Theatre — Sham, Theatre — Art, Theatre — Refuge.

Таким образом, заглавие выступает смысловым сверхконцептом дискурса и может рассматриваться как своеобразный ключ к его пониманию. Для понимания сути заглавия, для верной интерпретации авторской мысли необходимо учитывать связь заглавия со всем сюжетом текста, с художественными образами, со спецификой номинации действующих лиц, с целыми фрагментами текста, с самой композицией и жанром произведения. Составление когнитивной карты заглавия произведения *Theatre* позволило выявить концептуальную сущность произведения в целом, раскрыть ранее неизвестные значения. Можно сделать вывод о том, что заглавие является сверхконцептом произведения, соединяющим в себе множество различных концептуальных признаков. Анализ когнитивной карты заглавия произведения С. Мозма *Theatre* выявил следующую особенность: контекстуальные значения этой лексемы прямо противоположны его словарным значениям. Если в словарных значениях зафиксированы значения положительной направленности (*a building, part of a building, or outdoor area for housing dramatic presentations, stage entertainments, or motion-picture shows, the audience*), то контекстуальные значения, формирующиеся на основе взаимодействия заглавия и действия, передают широкий спектр других смысловых оттенков, которые полностью отличаются от словарного значения концепта.

Заключение. Заглавие, как показал наш материал, выполняет доминирующую роль в репрезентации концептуальной картины мира автора. С позиции авторской модальности и интенциональности наиболее релевантными признаками заглавия являются имплицитность, стилистическая маркированность, символичность и концептуальная значимость.

По характеру имплицитности различается два типа заглавия, характеризующихся: а) глубинной имплицитностью, декодирование которой требует анализа всего текста, и б) темной имплицитностью, для декодирования которой недостаточно знания только текста, а необходимо привлечение дополнительных фоновых знаний исторического, культурного и социокультурного характера. Стилистическая маркированность заглавия представлена широким спектром стилистических приемов, которые рассматриваются нами как концептуальные структуры, вбирающие в себя всю

представленную в тексте информацию, а также определенные структуры знаний о мире; и как культурная модель, транслирующая наиболее значимые для интерпретации текста концептуальные смыслы и культурные ценности. Одной из сущностных характеристик заглавия является его символичность, рассматриваемая нами как когнитивно значимый художественный образ, представляющий собой совокупность структур знаний. Наиболее значимыми в плане авторской модальности представляются такие особенности символики заглавия, как а) образность; б) амбивалентность; в) универсальность; д) национально-культурная специфика. Концептуальная сущность заглавия заключается в том, что оно, являясь высшей концептуальной единицей, служит выражению сверхконцепта всего произведения, смыслового фокуса, соединяющего в себе множество различных концептуальных смыслов.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ашурова Д.У. Производное слово в свете коммуникативной теории языка. — Ташкент: Фан, 1991. — 100 с.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования — М.: Наука, 1981. — 139 с.
3. Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистическая прагматика. — М.: Прогресс, 1985. — Вып. XVI. — С. 217–237.
4. Джусупов Н.М. Когнитивно-стилистический аспект выделения слова (на материале английского языка) // Преподавание языка и литературы. — Ташкент, 2010. — № 3. — С. 31–40.
5. Дусабаева А.А. Лингвокогнитивная и интертекстуальная сущность аллюзии в английском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. — Самарканд, 2009. — 140 с. — 24 с.
6. Змиевская, Н. А. Лингвостилистические особенности дистантного повтора и его роль в организации текста (на материале англ. и амер. прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1978. — 23 с.
7. Кашичкин А.В. Имплицитность в контексте перевода. Дис. канд. филол. наук. — М., 2003. — 184 с.
8. Кожина М.Н. О диалогичности письменной научной речи: учеб. пособие по спецкурсу. — Пермь: ПГУ, 1986. — 191 с.
9. Копыленко М.М. О двух различных взглядах на предмет фразеологии // Вопросы фразеологии, Ташкент, 1965. — С. 23–28.
10. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М.: Ось-89, 1999. — 192 с.
11. Молчанова Г.Г. Семантика художественного текста (имплицитивные аспекты коммуникации). — Ташкент: Изд-во «Фан» Узбекской ССР, 1988. — 163 с.
12. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Серия лит. и яз. — 2001. — № 1. — С. 3–11.
13. Таджибаева А.А. Социокультурные и когнитивные аспекты лингвистического исследования эвфемизмов в английском языке: авт. дисс...канд. ф.н. — Т., 2006. — 25 с.
14. Henry O. 100 Selected Stories. — Wordsworth Editions Limited, 1995. — 735 p.

15. Maugham W. S. Selected Prose. — М.: Менеджер, 1999. — 488 p.

REFERENCES

1. Ashurova D.U. *Proizvodnoe slovo v svete kommunikativnoi teorii yazyka* (Derived word in the light of the communicative theory of language), Tashkent: Fan, 1991, 100 p.
2. Gal'perin I.R. *Tekst kak ob"ekt lingvisticheskogo issledovaniya* (The text as an object of linguistic research), Moscow: Nauka, 1981, 139 p.
3. Grais G.P. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike: Lingvisticheskaya pragmatika*, Moscow: Progress, 1985, issue XVI, pp. 217–237.
4. Dzhusupov N.M. *Prepodavanie yazyka i literatury*, Tashkent, 2010, No 3, pp. 31–40.
5. Dusabaeva A.A. *Lingvokognitivnaya i intertekstual'naya sushchnost' allyuzii v angliiskom yazyke* (Linguocognitive and intertextual essence of allusion in English), candidate's thesis, Samarkand, 2009, 140 p.
6. Zmievskaia, N. A. *Lingvostilisticheskie osobennosti distantnogo povtora i ego rol' v organizatsii teksta* (Linguostylistical peculiarities of distant repetition its role in the structure of the text), Extended abstract of candidate's thesis, Moscow, 1978, 23 p.
7. Kashichkin A.B. *Implitsitnost' v kontekste perevoda* (Implicitness in the context of translation), candidate's thesis, Moscow, 2003, 184 p.
8. Kozhina M.H. *O dialogichnosti pis'mennoi nauchnoi rechi* (On Discursive Nature of Written Scientific Speech), Perm': PGU, 1986, 191 p.
9. Kopylenko M.M. *Voprosy frazeologii*, Tashkent, 1965, pp. 23–28.
10. Lukin V. A. *Khudozhestvennyi tekst. Osnovy lingvisticheskoi teorii i elementy analiza* (Literary Text. Fundamentals of Linguistic Theory and Elements of Analysis), Moscow: Os'-89, 1999, 192 p.
11. Molchanova G.G. *Semantika khudozhestvennogo teksta* (The Semantics of a Literary Text), Tashkent, 1988, 163 p.
12. Stepanov Yu. S. *Izvestiya AN. Ser. Language and Literature*, 2001, No 1, pp. 3–11.
13. Tadzhibaeva A.A. *Sotsiokul'turnye i kognitivnye aspekty lingvisticheskogo issledovaniya evfemizmov v angliiskom yazyke* (Sociocultural and Cognitive Aspects of Linguistic Research of Euphemisms in the English Language), Extended abstract of candidate's thesis, Tashkent, 2006, 25 p.
14. Henry O. 100 Selected Stories, Wordsworth Editions Limited, 1995, 735 p.
15. Maugham W.S. Selected Prose, Moscow: Menedzher, 1999, 488 p.