

РАВЛИК І МЕТЕЛИК У ВИРІ БУТТЯ: КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО СИМВОЛІЗМУ

ВОРОБЙОВА О. П.

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглянуто когнітивні механізми набуття художнім символом текстотвірної значущості з огляду на його інгерентні властивості й середовище функціонування. Особливу увагу приділено ролі та функціям символіки *равлика* і *метелика* в оповіданні Вірджинії Вульф “Королівські сади” (1919 р.) у контексті динаміки ментальних просторів і виявів різнорівневого іконізму. У висновках запропоновано модель інфраструктури символізму в художньому дискурсі – від мережі текстових символів до глобальної символічної матриці.

Ключові слова: символ, текстотвірна значущість, динаміка ментальних просторів, іконізм.

В статье рассмотрены когнитивные механизмы приобретения художественным символом текстообразующей значимости с учетом его ингерентных свойств и среды функционирования. Особое внимание уделяется роли и функциям символики *улитки* и *бабочки* в рассказе Вирджинии Вульф “Королевские сады” (1919 г.) в контексте динамики ментальных пространств и проявлений разноуровневого иконизма. В выводах предложена модель инфраструктуры символизма в художественном дискурсе – от сети текстовых символов до глобальной символной матрицы.

Ключевые слова: символ, текстообразующая значимость, динамика ментальных пространств, иконизм.

This paper examines cognitive mechanisms that stand behind text-forming significance of literary symbol with regard to its inherent properties and sphere of functioning. A greater emphasis is laid on the role and function of *snail* and *butterfly* symbolism in Virginia Woolf’s “Kew Gardens” (1919) in the context of mental space dynamics and multilevel iconicity. The paper concludes in suggesting an infrastructure model of literary discourse symbolism – from a textual symbols network to the global symbol matrix.

Key words: symbol, text-forming significance, mental space dynamics, iconicity.

*Anything may happen;
her world is on tip-toe.*

K. Mansfield

Мистецтво стилістики і дух поезики, творення й інтерпретація художнього тексту в своїх інструментальних і епістемологічних виявах значною мірою зорієнтовані на два ключові літературні феномени – образність і символізм. Якщо художня образність, тропейка вже досконало описані у працях когнітологів [32; 39; 3 та ін.], то когнітивне підґрунтя художнього символізму залишається багато в чому terra incognita. Достатньо сказати, що навіть найсолідніші довідники й хрестоматії з когнітивної лінгвістики [36; 23] і когнітивної поезики [24] не містять статей з проблематики символу. Це пояснюється тим, що, попри свою зовнішню простоту: власне кажучи, символ – це будь-що, що “стоїть замість” чогось іншого (хоча така заміна може відбуватися безліччю різних шляхів) [34, р. 139], з позиції внутрішнього топосу символ є розмитим, навіть ризоматичним, він не може бути зведений до якоїсь однієї когнітивної структури чи-то сукупності таких структур. “Кожний символ є ланкою у нескінченному ланцюжку відповідностей всединого універсуму, відповідностей, які відкриті підсвідомості <...> і які <...> майже не фіксуються свідомістю у буднях повсякденного життя” [15, с. 73].

Не зупиняючись окремо на аналізі численних праць, присвячених власне символу, його співвідношенню з міфом, з архетипами, з образністю [7; 9; 6; 14; 18; 37 та ін.], серед яких у сучасному вітчизняному мовознавстві особливо вирізняються праці Н. Слухай [15; 16 та ін.], зосередимось на тих виявах символізму, які визначають його роль у художньому тексті. Метою статті є розкриття когнітивних механізмів, які забезпечують текстотвірну значущість художнього символу з огляду на його інгерентні властивості та середовище функціонування. Зважаючи на інтереси автора як дослідника творчості Вірджинії Вулф та місце, яке займає символіка у модерністському художньому дискурсі, матеріалом цієї розвідки було обрано оповідання В. Вулф “Kew Gardens” (“Королівські сади”) [41, р. 28–36], де ключову роль відіграють символи *равлика* і *метелика*, що зустрічаються і в інших творах письменниці. Основні завдання передбачають виокремлення тих ключових параметрів художнього символу, які сприяють набуттю ним текстової значущості; простеження в аналізованому оповіданні динаміки ментальних просторів (далі – МП), пов’язаної з його ключовою символікою; встановлення кореляції цієї динаміки з іконічністю символів *равлика* та *метелика*; побудову узагальненої моделі інфраструктури символізму в модерністському дискурсі з огляду на когнітивні механізми формування художнього символу.

Звернення до художнього символізму в його когнітивному вимірі не може не спиратися на ті власне філологічні і семіотичні розвідки, які мають дотичність до задіяних у символотворенні розумових процесів та операцій і містять у такий спосіб зародки когнітивізму. Безперечно, подібні паралелі є певною мірою суб’єктивними, адже, за словами Ю. Лотмана, будь-яка реконструкція процесу, що реально мав місце, завжди “замінюється його моделлю, породженою свідомістю учасника акту. Відбувається ретроспективна трансформація. <...> Випадковому приписується вага закономірного і неминучого” [12, с. 32–33].

Зважаючи на це, звернемося до деяких праць [11; 12; 1, с. 71–88; 27], що стосуються художнього символу, – і передусім, до класичної праці О. Лосєва [10, с. 3–14] та практично єдиної когнітивно-орієнтованої розвідки природи художньої символіки Теренса Дікона [26, р. 21–53], – щоб виокремити набір тих його ключових параметрів, які видаються нам когнітивно ємними. Під когнітивною ємністю розуміємо не власне пізнавальний потенціал художньої символіки, який може бути дуже багатим, а її моделювальний, конструкційний потенціал, здатність, не зводячись до якоїсь однієї когнітивної структури чи поєднання таких структур, породжувати певні ментальні моделі, що, транспонуючись на художній дискурс, визначають його міметичну та / або дієгетичну побудову.

Істотним для розуміння природи текстотвірної значущості художнього символу є розмежування О. Лосєвим [10, с. 3–14] символу та інших художніх категорій за критерієм способу творення реальності. На думку Н. Арутюнової, “образ, метафора і символ <...> поєднані ідеєю наочного уявлення про об’єкт: саме це уявлення і є тим джерелом, з якого “б’ють” смисли” [1, с. 72]. Проте, якщо у так званому реалістичному образі дійсність є даною, тобто своєрідним чином у ньому відбивається [10, с. 8], у міфі сконструйована дійсність субстанційно ототожнюється з реальністю, “гіпостазується в буквальному вигляді” [10, с. 11], а метафора власне і є “самодостатньою (з рос. – самодовлеющая) дійсністю” [10, с. 5], “в символі дійсність не дано, а задано” [10, с. 6]. Говорячи про символ як про певне узагальнення, О. Лосєв робить особливий акцент на породжувальній, конструкційній його функції, відзначаючи, що символ “є таким узагальненням, яке має свою власну структуру, і структура ця є закон конструювання відображеної у ній дійсності, її породжувальна модель” [10, с. 6].

Отже, базуючись на міркуваннях О. Лосєва, виводимо низку інгерентних параметрів художнього символу, які формують його текстотвірний потенціал:

– спрямованість символу на конструювання, системне породження дійсності як вияву особливої предметності [10, с. 4] (параметр конструкційності);

– конструювання дійсності шляхом напруженого указування, натяку на неї як на щось стороннє [10, с. 8] (параметр індексальності);

– розкладення дійсності на безкінечний ряд (образів, явищ тощо) шляхом наближення неявно даних речей до їх явно даної, але надто загальної функції, своєї основної межі – символу [10, с. 6, 7]; причому кожного разу це відбувається “особливим закономірним методом” у контексті безперервної плинності (з рос. – непрерывной текучести) [10, с. 9] (параметр фрактальності). У контексті символіки, говорячи про фрактальність, ми, слідом за В. Тарасенком та Ю. Степановим, маємо на увазі, передусім, спосіб рекурсивного, ітераційного формотворення [17, с. 10–11, 32], “ритм ітерації” [17, с. 225], що задано символом. Іншими словами, йдеться про своєрідний алгоритм різномасштабної самоподібності, коли нові форми постають як варіації заданих тем і заданості принципу росту;

– модельне породження дійсності, не даної прямо і безпосередньо, а такої, що лише виводиться і створює велику смислову перспективу, шляхом її напруженої заданості [10, с. 10, 12] (параметр енергіальності).

До названих вище варто додати і два адгерентних параметри, зазначені О. Лосевим:

– тенденція до взаємного зближення і взаємопроникнення символу та інших художніх категорій (метафори, художнього образу тощо) у конкретному художньому дискурсі аж до їх злиття [10, с. 3] (параметр інтеграційності);

– опосередкованість символу епохою, його історичність [10, с. 14] (параметр контекстуальності).

Американський антрополог і нейробіолог Теренс Дікон 35 років тому, вивчаючи нейронну основу естетичного і художнього пізнання та переживання, хіба що не є єдиний запропонував модель логіки символічних відношень (рис. 1), яка інкорпорує три основних шари, поєднані між собою індексально: шар референційних об’єктів (O_{1-n}), шар символічних позначень (S_{1-n}) і семантичний простір, сконструйований на базі відношень між символічними позначеннями [26, р. 35]. Ключові положення, виведені Т. Діконом, зводяться до такого:

– символічна референція характеризується непрямом, опосередкованою віднесеністю до певної проміжної, імпліцитно закодованої інтерпретативної системи відношень між символами [26, р. 34] (параметр опосередкованості кодом);

– символи є когнітивними інструментами ментальної симуляції, тобто розумового відтворення або проекції емпіричного досвіду, з огляду на ігровий момент символічної діяльності [26, р. 40] (параметр симулятивної лудичності);

– символічні зіставлення індукують опосередковану емоційність як перетворений емпіричний емоційний досвід читача, який у художньому вираженні спирається на наявність внутрішнього напруження [26, р. 21, 48] (параметр емоційності).

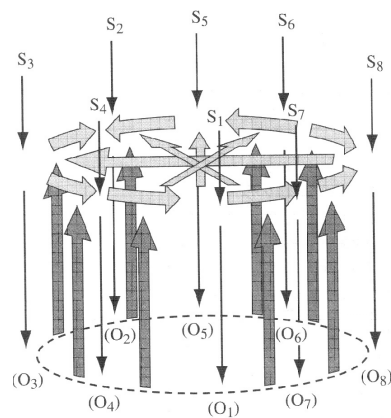


Рис. 1. Модель символічної нфраструктури за Т. Діконом

Зіставлення двох підходів висвітлює два спільних для них параметри, що характеризують художню символіку, – індексальність символу і напруження, яке є стрижневим для індексальності та заданості у О. Лосева й емоційності символу у Т. Дікона. Напруження як рису, притаманну символу [27, р. 144], можна тлумачити у декількох взаємопов’язаних контекстах: 1) у контексті енергіальності, коли найбільш значущі одиниці (у тому числі й у межах художнього дискурсу) стають енергетично найпотужнішими [13, с. 51], що для символу пов’язано з його значною емоційною й асоціативною навантаженістю, яка викликає емоції

та переживання читача [17, с. 149, 151]; 2) у контексті резонансної функції символу, “випромінювання” ним значення [15, с. 75] і ширше, 3) у контексті теорії емоційного резонансу [4, с. 72–86], де емоційний відгук провокується взаємодією статичної внутрішньої напруженості іконічного образу і куматоїдної (хвильової) динаміки різноманітних коливань та осциляцій (ритму, ізопоїї, образності тощо) тканини художнього тексту. Решта параметрів не збігаються повністю, хоча вони і не суперечать одне одному та можуть бути зіставлені між собою.

Ключова для Т. Дікона ідея про обов’язкову системну опосередкованість художньої символіки проміжним символічним кодом цілком відповідає розумінню символу як адаптаційного інструменту, посередника між людиною і плінним світом [15, с. 74], коли символ стає значущим лише за умови його включення у світ символів [27, р. 135]. Проте важливим тут є і світ конкретного художнього твору, включений у більш широкий інтертекстуальний контекст. Саме тут символ набуває текстових імплікатур [27, р. 157], ускладнюючись “додаковими смислами, котрі вводять його в певну “мову”, яка дозволяє інтерпретувати художній текст”, і стає у такий спосіб компонентом індивідуального коду [1, с. 86].

Напружена заданість художнього символу, що сприяє набуттю ним статусу “текстового гена” [11, с. 123], який може містити згорнуту програму розвитку тексту в аспекті образної (міметичної) і діаграматичної (дієгетичної) іконічності, має декілька джерел, що стосуються форми і змісту. З одного боку, символ тяжіє до стабілізації форми, до графічного зображення [1, с. 83] – у ньому завжди чітко сформовано зображувальний аспект [1, с. 87]. З іншого боку, художній символ виявляє певні риси, які деякою мірою програмують (з англ. – *map*) подібні ознаки його латентного змісту [27, р. 139], формуючи глибинні смисли тексту [1, с. 87], розмити множинність (з англ. – *nebula*) можливих інтерпретацій [27, р. 161–162]. Тобто можемо говорити про формальну й змістову іконогенність художнього символу як результату ментальної симуляції емпіричного досвіду людини, включаючи досвід емоційний.

Отже, можна припустити, що текстотвірна значущість художнього символу визначається наявністю у нього таких рис:

- 1) індексальність як напружена співвіднесеність із чимось стороннім і значущим у межах художнього світу та поза його межами;
- 2) конструкційність як згорнута запрограмованість розгортання тексту в його міметичному і дієгетичному вимірах;
- 3) опосередкованість кодом як системною сукупністю смислів;
- 4) іконогенність як результат ментальної симуляції, що має ігровий характер і набуває форм фрактальності як рекурсивної сумірності;
- 5) внутрішня напруженість, що породжує емоційний резонанс як результат актуалізованої енергійності художнього дискурсу.

Розглянемо з позиції цих параметрів художньої символіки оповідання Вірджинії Вулф “Kew Gardens” (“Королівські сади”) [41, р. 28–36], яке, з одного боку, межує з ліричною поезією [20, р. 15], а з іншого, певним чином пов’язане з філософськими текстами про надійність / ненадійність чуттів людини [40, р. 15]. Це оповідання можна тлумачити як постімпресіоністичну замальовку [22, р. 100] з елементами імпресіоністичної техніки письма [8, с. 9]. Поєднання імпресіоністичності і постімпресіоністичності (детальніше див. [5, с. 49–51]) виявляється у тому, що, хоча однією з центральних в оповіданні є гра кольорів і світла, а також фрагментарність, частковість перспектив аж до їх можливого дисонансу [31, р. 139], ця гра підпорядковується більш формальним виявам їхньої взаємодії з акцентом на геометричних формах, відокремлених об’єктах, траєкторіях руху людей та інших живих істот. Не випадково, що місцем дії було обрано саме Королівський ботанічний сад поблизу Лондону, на південному березі Темзи, де природність ландшафту поєднується з його спроектованістю і культивованістю [31, р. 138]. Відповідно, елегантні мотиви і плінність переходів від однієї мініатюри до іншої

всередині оповідання поєднуються з продуманістю змін оповідної перспективи, вписаних у зображений ландшафт [21, р. 111–112]. У цьому оповіданні головним є не сюжет, а настрої – атмосфера [21, р. 109–110] спекотного літнього дня в ботанічному саду, де абрис предметів, контури тих, хто прогулюється навколо клумби з квітами, містичним чином розчиняються у повітрі. Водночас чітко залишаються зовнішня форма равлика, який повільно, але наполегливо повзе, рухаючись до своєї мети, та зигзаги польоту метеликів над квітковою клумбою. Отож, і за формою, і за змістом світ людей у цьому оповіданні постає як примарний на відміну від більш реального світу комах, равликів, метеликів та інших живих істот. Відповідно, варіюють оповідна перспектива, яка будується за принципом зумінгу (напливу), і вектор фокалізації – від погляду людини до сприйняття довкілля равликом, що дає можливість подивитися на світ іншими, не людськими очима, пропонуючи так звану неантропоцентричну, або чужинну перспективу споглядання [30, р. 91], яка децентрує присутність людини в художній прозі [33, р. 145]. Як зазначає Холлі Генрі [30, р. 90–91], в оповіданні відбувається постійна зміна оповідного масштабу (з англ. – narrative re-scaling) – постійні коливання від мікроскопічного (погляд равлика на траву і квіти, з якого власне і починається розповідь, де важливим є не сюжет, не персонажі, а локус [25, р. 103]) до макроскопічного (світ ботанічного саду, міста, космосу) вимірів наративу. Це, поряд із описами несподіваної появи і зникнення (розчинення у повітрі) фігур людей, з крупними і середніми планами, надає оповіді очевидної кінематографічності [30, р. 103] як типового для модернізму переосмислення художніх можливостей технологій візуалізації у розгортанні тексту [30, р. 104]. А читачі, стаючи глядачами, нібито підслуховують і підглядають за тим, що відбувається в саду.

Існує думка, висловлена Ф. Фляйшманом, що всі оповідання Вірджинії Вулф належать до тих, які будуються за лінійною (прогресивною) або за циклічною (зворотною) моделями [29, р. 57]. Характерним для інтерпретацій цього тексту є акцент на лінійному розгортанні оповіді, яка супроводжується емоційним кресендо. Лінійність розгортання зберігається, адже хоча персонажі й занурені у свої думки та бесіди і навіть не помічають равлика, оповідач коментує його послідовний рух до цілі протягом усього оповідання [31, р. 136]. Водночас фокусування на ролі равлика як художньої деталі, що символізується, перетворюючись на текстовий ген, і відтворення динаміки ментальних просторів в оповіданні дещо змінюють наше уявлення про характер розгортання повісткування, надаючи йому мушлеподібної, спіралеподібної форми.

Аналізований текст можна умовно поділити на шість картинок (основу спіралі, власне клумбу з її еротичною образністю квітів [35, р. 147], і п'ять завитків) – ментальних просторів, пов'язаних описом равлика і його рухів або танцю метеликів, характерними для яких є певні емоційні модуляції [21, р. 110]. Ці картинки, що переходять одна в одну (від клумби з квітами як відліку текстової референції, навколо якої групами чи парами прогулюються, рухаючись зигзагами на кшталт метеликів, відвідувачі ботанічного саду, до фінального бравурного акорду злиття людей, голосів, кольорів і квітів на клумбі в саду, що нагадує Едем на фоні безперервного шуму міста), в результаті і складають спіраль мушлі, яка фрагментарно подається нижче (див. приклади і рис. 2).

I. Основа спіралі: квіткова клумба, равлик, чоловіки і жінки, метелики

[базовий простір] From *the oval-shaped flower-bed* there rose perhaps a hundred *stalks* spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up <...> *the colour* was flashed into the air above, into the eyes of *the men and women* who walk in Kew Gardens in July [41, р. 28].

[базовий простір₁] The figures of these men and women *straggled* past *the flower-bed* with *a curiously irregular movement* not unlike that of *the white and blue butterflies* who crossed the turf in zig-zag flights *from bed to bed* [41, р. 28–29].

[зв'язка просторів] The light fell either upon the smooth grey back of a pebble, or *the shell of a snail* with its brown circular veins [41, р. 28].

II. Перший завиток: сім'я

[МП₁] *The man* was about six inches in front of *the woman*, *strolling carelessly*, while she *bore on with greater purpose*, only turning her head now and then to see that the children were not behind [41, p. 29].

[МП₂] They walked on past *the flower-bed*, now *walking four abreast*, and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs in large trembling irregular patches [41, p. 30].

[зв'язка просторів] In *the oval flower-bed the snail* <...> now appeared to be *moving very slightly in its shell*, and next began to labour over the crumbs of loose earth [41, p. 30].

III. Другий завиток: двоє чоловіків різного віку, дві літні жінки

[МП₃] <...> *there came past the bed the feet* of other human beings. / *This time they were* both men. The younger of the two wore an expression of perhaps unnatural calm; <...> The elder man had *a curiously uneven and shaky method of walking* [41, p. 31].

[МП₄] Following his steps so closely as to be slightly puzzled by his gestures came *two elderly women* of the lower middle class. <...> Then she suggested that they should find a seat and have their tea [41, p. 32].

[зв'язка просторів] *The snail* had now considered every possible method of reaching its goal without going round the dead leaf or climbing over it [41, p. 33].

IV. Третій завиток: молода пара

[зв'язка просторів] <...> He [*the snail*] had just inserted his head at the opening [41, p. 33].

[МП₅] <...> when *two other people* came past outside on the turf. This time they were both young, *a young man and a young woman*. <...> / 'Wherever does one have one's tea?' she asked him with the oddest thrill of excitement in her voice <...>; but he bore her on [41, p. 33, 34–35].

V. Четвертий завиток: пара за парою

[базовий простір₂] Thus *one couple after another* with much the same *irregular and aimless movement* passed *the flower-bed* and were enveloped in layer after layer of green-blue vapour [41, p. 35].

[зв'язка просторів] <...> instead of rambling vaguely *the white butterflies danced one above another*, making with *their white shifting flakes* the outline of a shattered marble column above the tallest flowers [41, p. 35].

VI. П'ятий завиток: голоси квітів

[спроектований простір₁] <...> *their voices* went wavering from them as if they were flames lolling from the thick waxen bodies of candles. *Voices*, yes, *voices*, wordless *voices*, breaking *the silence* suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in *the voices* of children, such freshness of surprise; breaking *the silence*? But there was *no silence* [41, p. 35–36].

[спроектований базовий простір] <...> on the top of which [the city] *the voices* cried aloud and the petals of myriad of *flowers* flashed *their colours* into the air [41, p. 36].

Композиційна іконічність оповідання, що спирається на феноменологію мушлі, чий "політ у світ уявних цінностей, – за словами Г. Башляра, – стримує геометрична реальність форми" [2, с. 101], і переривається рваним ритмом рухів крилець метелика, містить в обох своїх виявах ідею метаморфози, що ґрунтується на дії механізму, який Г. Башляр сформулював так: "Образи, що домінують, тяжіють до злиття" [2, с. 120]. *Метелик* (з грец. *psyche* – "душа") як символ душі людини, тяжіння до непізнаного, пов'язаного з ризиком для життя [19, с. 384–385], символ відродження, коли "душа переживає метаморфозу в момент смерті, залишаючи на Землі свій стан личинки для того, щоб здобути крила" [28, р. 37–38], взаємодіє з символікою *равлика* на глибинному рівні аналізованого оповідання саме тому, що "істота, замкнена у своїй нерухомій мушлі, сприймається як така, що готується у певний момент підірвати, звихрити буття" [2, с. 106], а сама мушля плумачиться як захисток, де "життя концентрується, готується, трансформується" [2, с. 112].

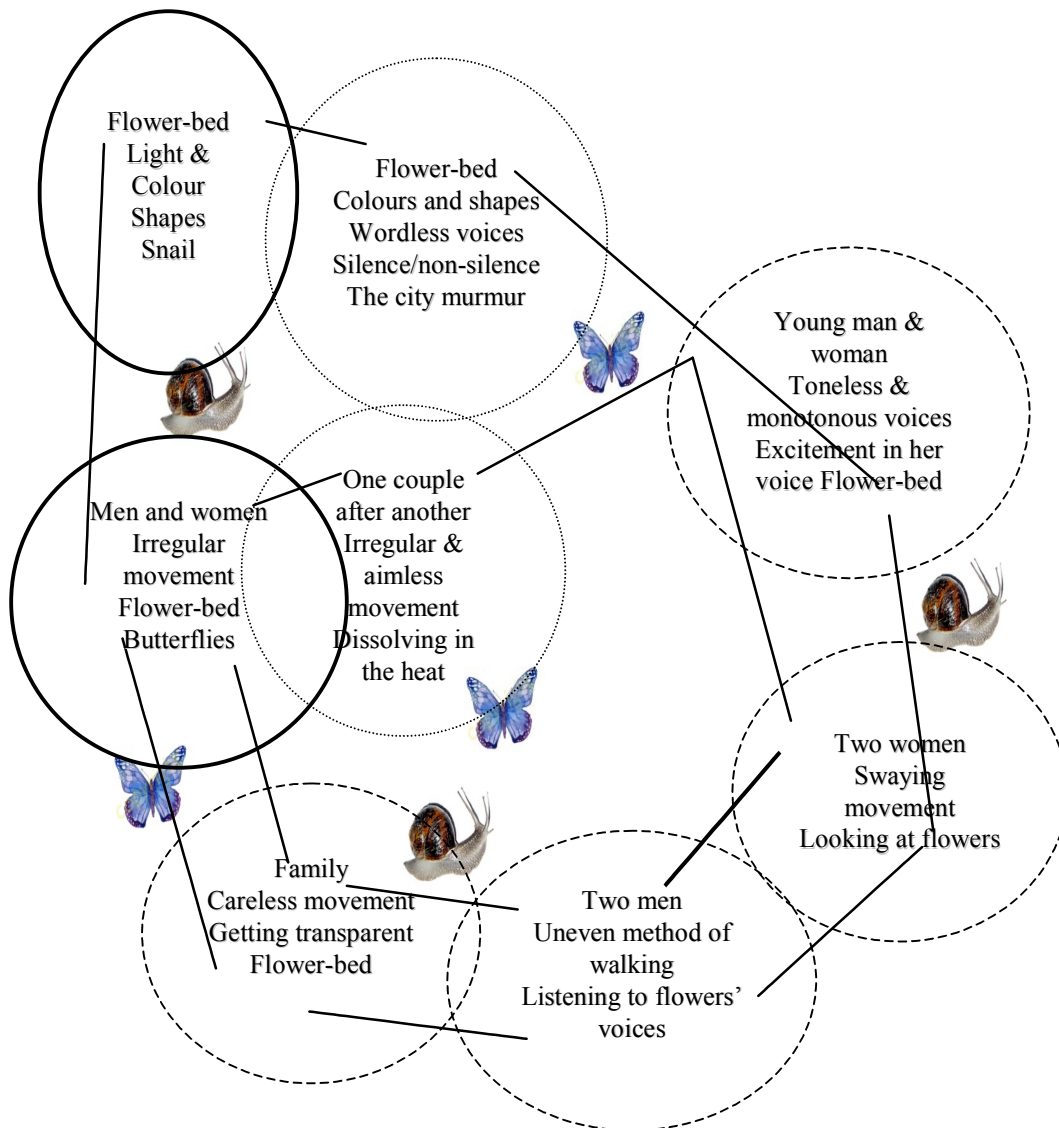


Рис. 2. Подвійна спіраль ментальних просторів в оповіданні “Kew Gardens”

Відомо, що мала проза В. Вулф, особливо рання (1917–1922 рр.), була її творчою лабораторією для опрацювання “нових способів зображення дійсності, занурення у свідомість людини і словесного відтворення мінливої реальності” [8, с. 12]. Символізація равлика у контексті пізнавального, епістемологічного руху, що переборює мертву традицію подібно до мертвого листя на шляху молоска, зазвичай пов’язується критиками з експериментальними художніми пошуками Вірджинії Вулф [38, р. 47–48], чия розповідь у цьому оповіданні, за словами К. Менсфілд, нібито стоїть навшпиньки, символізуючи важливий рубіж у творчості письменниці [цит. за 38, р. 59]. Значну увагу в інтерпретації “Kew Gardens” дослідники також приділяють символічним опозиціям між світами людини і природи, чоловіками і жінками у їх гендерних ролях, дітьми і дорослими, зоровими образами і голосами [38, р. 41, 45], поглядом художника і голосом оповідача, кольорами і формами, гомосексуальною і гетеросексуальною еротикою, безумством і раціональністю [22, р. 100, 102] тощо. Все це і різні локуси, які ніби вкладаються

один в одного, створюють ефект китайської скриньки, про що в фіналі оповідання говорить сама Вірджинія Вулф, наприклад: *like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another city murmured* [41, p. 36].

Проте художня символіка оповідання не обмежується виходом у площину філософії і бінарних опозицій. Спираючись на символіку і образність *равлика* і *метеликів*, можемо говорити про своєрідний сенсорний символізм художньої прози Вірджинії Вулф, який виявляється в аналізованому оповіданні через:

– мережу ментальних просторів, опосередкованих символічними репрезентаціями предметів та / або істот (тут *равлика* і *метеликів*), які співвіднесені з фізичною формою і характером руху їх референтів, а також певним діапазоном культурно значущих символічних значень;

– вбудований ізоморфізм, що його виявлено між цими символами і композицією оповідання, котре побудовано як подвійна спіраль, що закручується навкруг квіткової клумби на тлі смиканих, метеликоподібних рухів людей, які прогулюються навколо неї;

– вихід в інтертекстуальний простір ідіосинкразичного символізму Вірджинії Вулф із його ентомологічними (*равлик*, *метелик*, *муха*), водними (*хвилі*, *плавець*, *рідкі думки*), оптичними (світло та його переломлення), акустичними (включаючи *мовчання*) та флористичними (*квіти*, *листя*) домінантами;

– вписаність у більш широке символічне поле художнього модернізму.

Аналіз художньої символіки в когнітивно-текстовому аспекті дозволяє модифікувати модель символічної інфраструктури Т. Дікона з огляду на її поширену реалізацію у художньому дискурсі (рис. 3) від 1) певних конфігурацій та / або мереж ключових для твору текстових символів, які окреслюють 2) символічний простір дискурсу через символічно навантажені ланцюжки ментальних просторів та інших семантично релевантних дискурсивних структур (наприклад, композиція, оповідні лабіринти і т. ін.), що ґрунтуються на актуалізації лагентавної іконічності художнього символу, далі включаючись в 3) інтертекстуальний символічний простір, який охоплює індивідуальні або групові інтертекстуальні символічно навантажені концептосфери як реалізацію 4) глобальної символічної матриці, що інтегрує етноспецифічні та / або універсальні символічні коди, які емоційно резонують з нашим сприйняттям буття.

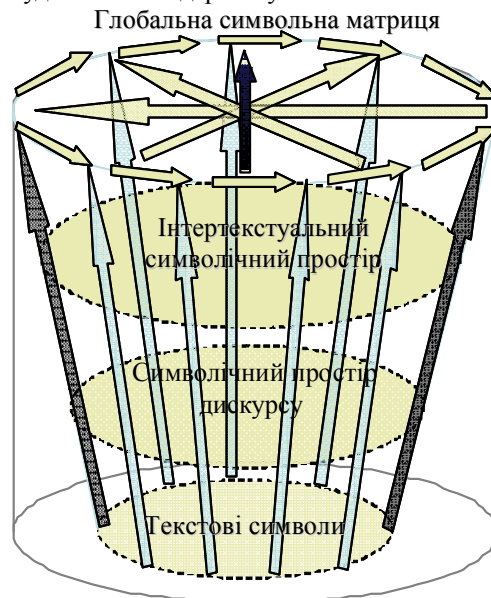


Рис. 3. Модель інфраструктури символізму в художньому дискурсі

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры / Н. Д. Арутюнова // Res Philologica. Филологические исследования. – Л. : Наука, 1990. – С. 71–88.
2. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с франц.]. – М. : “Российская политическая энциклопедия”, 2004. – 199 с.
3. Белехова Л. І. Образний простір американської поезії : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... доктора філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Лариса Іванівна Белехова. – К., 2002. – 476 с.
4. Воробйова О. П. Ідея *резонансу* в лінгвістичних дослідженнях / О. П. Воробйова // Мова. Людина. Світ : До 70-річчя проф. М. П. Кочергана : зб. наук. ст. / Відп. ред. Тараненко О. О. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. – С. 72–86.

5. Воробьёва О. П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф : модулы, фракталы, фузии / О. П. Воробьёва // Когніція, комунікація, дискурс : Електронний збірник наукових праць. Серія “Філологія”. – Харків, 2010. – № 1. – С. 47–74. – Режим доступу : <http://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vyupusk-no1-2010>
6. Горчак Т. Ю. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття : когнітивно-семіотичний аспект : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Тетяна Юрїївна Горчак. – К., 2009. – 214 с.
7. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика : нариси / Віталій Вікторович Жайворонок. – К. : Вид-во “Довіра”, 2007. – 262 с.
8. Жуковская О. И. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф : автореф. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья” / О. И. Жуковская. – Великий Новгород, 2008. – 21 с.
9. Кононенко В. І. Мова. Культура. Стыль: зб. ст. / Віталій Іванович Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 459 с.
10. Лосев А. Ф. Символ и художественное творчество / А. Ф. Лосев // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – М., 1971. – Т. XXX. – Вып. 1. – С. 3–13.
11. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
12. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
13. Манакін В. М. Мова як енергетичний феномен / В. М. Манакін // Світогляд. – 2008. – № 2 (10). – С. 48–51.
14. Науменко Н. В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ-початку ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Наталія Валентинівна Науменко. – К., 2002. – 20 с.
15. Слухай Н. В. Символ і міф : чотирикратне співвідношення // Слухай Н. В. Етноконцепти і міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Наталія Віталіївна Слухай. – К. : Видавництво КНУ, 2005. – С. 72–81.
16. Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса : М. Лермонтов, Т. Шевченко / Наталья Витальевна Слухай (Молотаева). – К. : Укрспецмонтажпроект, 1995. – 486 с.
17. Тарасенко В. В. Фрактальная семиотика : “слепые пятна”, перипетии и узнавания / Владислав Валерьевич Тарасенко. – М. : Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009. – 232 с.
18. Шурма С. Г. Поэтика образу та символу в американському готичному оповіданні : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / Світлана Григорівна Шурма. – К., 2008. – 251 с.
19. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2005. – 608 с.
20. Baldwin D. R. Virginia Woolf : A Study of the Short Fiction / Dean R. Baldwin. – Boston : Twayne Publishers, 1989. – 157 p.
21. Bishop E. L. Pursuing “It” through “Kew Gardens” by Woolf / Edward L. Bishop // Baldwin D. R. Virginia Woolf : A Study of the Short Fiction. – Boston : Twayne Publishers, 1989. – P. 109–117.
22. Briggs Ju. Reading Virginia Woolf / Yulia Briggs. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 248 p.
23. The Cognitive Linguistics Reader / Ed. V. Evans, B. Bergen and J. Zinken. – L. ; Oakville : Equinox, 2007. – 974 p.
24. Cognitive Poetics : Goals, Gains and Gaps / Ed. G. Brone, J. Vandaele. – B. ; N. Y. : Mouton de Gruyter, 2009. – 560 p.
25. Colburn Kr. The lesbian intertext of Woolf’s short fiction / Kr. Colburn // Trespassing Boundaries : Virginia Woolf’s Short Fiction / Ed. K. N. Benzel and R. Hoberman. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2004. – P. 63–80.

26. Deacon T. The aesthetic faculty / T. Deacon // *The Artful Mind : Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity* / Ed. Mark Turner. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – P. 21–53.
27. Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language* / Umberto Eco. – Bloomington : Indiana University Press, 1984. – 242 p.
28. Ferber M. *A Dictionary of Literary Symbols* / Michael Ferber. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 263 p.
29. Fleishman A. *Forms of the Woolfian short stories* / Avrom Fleishman // *Virginia Woolf : Revaluation and Contiguity* / Ed. Ralph Freedman. – Los Angeles : University of California Press, 1980. – P. 44–70.
30. Henry H. *Virginia Woolf and the Discourse of Science : The Aesthetics of Astronomy* / Holly Henry. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 208 p.
31. *Kew Gardens. Virginia Woolf. 1919 // Short Stories for Students.* – Farmington Hills : Thompson Gale, 2002. – P. 133–154.
32. Lakoff G. and Turner M. *More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor* / G. Lakoff, M. Turner. – Chicago and London. : The University of Chicago Press, 1989. – 230 p.
33. Levy M. *Virginia Woolf's shorter fictional explorations of the external world : "closely united ... immensely divided"* / M. Levy // *Tresspassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction* / Ed. K. N. Benzel and R. Hoberman. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2004. – P. 139–156.
34. Lodge D. *The Art of Fiction* / David Lodge. – L. : Penguin Books, 1992. – 224 p.
35. Oakland J. *Virginia Woolf's 'Kew Gardens'* / J. Oakland // *English Studies.* – 1987. – V. 68. – № 3. – P. 264–273.
36. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* / Ed. D. Geeraerts, H. Cuyckens. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 1334 p.
37. Shelestiuk H.V. *Semantics of symbol* / H. V. Shelestiuk // *Semiotika. Journal of the International Association for Semiotic Studies.* – 2003. – V. 144–1/4. – P. 233–259.
38. Staveley A. *Conversations at Kew : Reading Woolf's feminist narratology* / A. Staveley // *Tresspassing Boundaries : Virginia Woolf's Short Fiction* / Ed. Benzel K. N. and Hoberman R. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2004. – P. 39–62.
39. Turner M. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language* / Mark Turner. – N. Y. ; Oxford : Oxford University Press, 1996. – 187 p.
40. Whitworth M. *Virginia Woolf* / Michael Whitworth. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 268 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

41. Woolf V. *A Haunted House and Other Short Stories* / Virginia Woolf. – San Diego : A Harvest Book, Harcourt, 1972. – 148 p.

Дата надходження до редакції
30.05.2011