

**ВІСНИК  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
ЛІНГВІСТИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**  
*Серія Філологія*

**Том 7 № 1**

**2004**

**Київ**  
**Видавничий центр КНЛУ**

**Регістраційне свідоцтво № 8830 серія КВ від 03.06.2004 року**

*Видається за рішенням вченої ради  
Київського національного лінгвістичного університету  
від 29 березня 2004 року*

**Редколегія**

**Головний редактор**

доктор філологічних наук, професор М.П.Кочерган

**Заступники головного редактора**

доктор філологічних наук, професор Н.О.Висоцька  
доктор філологічних наук, професор А.Е.Левицький

**Відповідальний секретар**

доктор філологічних наук, доцент О.М.Кагановська

**Члени редколегії**

кандидат філологічних наук, професор Г.І.Артемчук  
доктор філологічних наук, професор Т.В.Бовсунівська  
доктор філологічних наук, професор Р.В.Болдирев  
доктор філологічних наук, професор О.П.Воробйова  
доктор філологічних наук, професор З.О.Гетьман  
кандидат філологічних наук, професор М.П.Дворжецька  
доктор філологічних наук, професор С.А.Жаботинська  
доктор філологічних наук, професор Н.Г.Іщенко  
доктор філологічних наук, професор Т.В.Клеофастова  
доктор філологічних наук, професор Н.М.Корбозерова  
доктор філологічних наук, професор Л.М.Мінкін  
кандидат філологічних наук, доцент С.М.Назаров  
доктор філологічних наук, професор О.О.Тараненко  
доктор філологічних наук, професор В.І.Перебийніс  
доктор філологічних наук, професор Г.Г.Почепцов  
доктор філологічних наук, професор С.М.Пригодій  
кандидат філологічних наук, професор О.П.Пророченко  
доктор філологічних наук, професор О.І.Стеріополо  
доктор філологічних наук, професор В.І.Фесенко  
доктор філологічних наук, професор О.І.Чередниченко

**Редактор**

В.М.Калюжна

**Адреса редколегії**

*Україна, 03680 МСП Київ-5,  
вул. Червоноармійська, 73*

*Київський національний лінгвістичний університет*

**ЗМІСТ**

**Мовознавство**

<i>Podhajska M.</i>	Slavonic element in Samuel Johnson's dictionary of the English language (1755) and Noah Webster's American dictionary of the English language (1828) .....	6
<i>Демська-Кульчицька О.М.</i>	Національний корпус української мови .....	16
<i>Межжеріна Г.В.</i>	Мовна картина світу часів Київської Русі: соціально-етичний портрет іноземця (монголо-татари, половці) .....	24
<i>Бенкендорф Г.Д.</i>	Відбиття соціальної категорії свобода / Freiheit в мовах тоталітарних партій (порівняльне дослідження на матеріалі німецької і російської мов) .....	34
<i>Кагановська О.М.</i>	Концептуалізація текстового простору художнього твору (на матеріалі роману Ж.Дюамеля "Le notaire du Havre") .....	43
<i>Golodoff A.G.</i>	Die tendenz zur umschreibung von begriffen in der modernen deutschen sprache .....	50
<i>Денисова С.Г.</i>	Текстова реалізація символу: семіотико-концептуальний аспект (на матеріалі новел Е.По та Х.Лавкрафта) .....	55
<i>Васильєва О.Г.</i>	Концептуальний аналіз субстантивних композитів-бахуврих (на матеріалі англійських антропосем структури А+N) .....	64
<i>Борисов О.О.</i>	Функціонування концепту "СТРАХ" у сучасній англійській картині світу .....	72
<i>Потапенко С.І.</i>	Текстотвірна функція заголовків англійських газетних повідомлень .....	80
<i>Крючкова Т.Ю.</i>	Типова і жанрова єдність тексту міжнародної конвенції .....	89
<i>Ваховська Л.Ф.</i>	Репрезентація позамовної дійсності в можливих світах текстів з кінематографічної проблематики (на матеріалі сучасної американської публіцистики) .....	98
<i>Гапотченко Н.Є.</i>	Адресат комунікативної ситуації інтерв'ю та його складники (на матеріалі сучасної французької преси) .....	106
<i>Вінарева О.В.</i>	Структурні та прагматичні особливості рекламних слоганів (на матеріалі сучасної англійської мови) .....	111

## ТЕКСТОВА РЕАЛІЗАЦІЯ СИМВОЛУ: СЕМІОТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ (на матеріалі новел Е.По та Х.Лавкрафта)

ДЕНИСОВА С.Г.

*Київський національний лінгвістичний університет*

The article presents an overview of current approaches to the notion of symbol, gives its typology with regard to its textual realization viewed from semiotic and cognitive perspectives. The latter is given a special emphasis, as we believe that it provides access to the author's conceptual model of the world. Thus, differentiation between global and textual symbols is drawn, where the former are borrowed by the writer from the culture s/he is part of to further unfold into a text, while the latter are equaled to the trope and acquire their symbolic status only in a specific context. An attempt to reveal through a set of symbols the intertextual links between the short fiction of E.Poe and H.Lovecraft has been made.

Поняття символу є одним з найвживаніших, але й найширше трактованих у таких галузях, як літературознавство, філософія, культурологія, міфопоетика, фольклористика, семіотика, лінгвістика. Метою даної статті є розгляд символу, як текстового явища з урахуванням його семіотичної природи у двох ракурсах: символ як "текстовий ген" (Лотман 1996: 123), що існує поза текстом та породжує текст (такий символ ми назвемо глобальним), та символ як категорія, генерована текстом, тобто текстовий символ (Есо1986: 54-174; Тодоров 1998: 89-255). Сучасна когнітивна наука дозволяє завдяки методологіям концептуального аналізу (Белехова 2002; Воробьева 2002; Воробьева 2004; Еремеева 2002; Попова, Стернин 1999; Cooper, Franks 2000; Vorobyova 2002) та метаопису (Кагановська 2002: 17-24) розглянути символ не лише як текстову категорію *per se*, але і як когнітивний механізм, за допомогою якого інтерпретатор може зануритись у глибинні шари семантики художнього тексту. Ми розглядатимемо символ у порівнянні з словесною метафорою та концептом, а також у його відношенні до художнього тексту на матеріалі 29 новел Е.По та такої ж кількості новел Х.Лавкрафта, наступника По в жанрі "готичного оповідання" (Lovecraft: el-ref 14).

**Символ і текст. Глобальний символ.** Під глобальним символом ми розуміємо епіфанічний, тобто цілісний та нерозривний, такий, що дає прозріння, зв'язок між емпіричним та духовним, коли одна реальність передається через іншу (Тодоров 1995: 63; Шелестюк 1997: 133) задля розкриття сутностей, які виходять за межі раціоналізації. Іншими словами, це – семіотичне вираження несеміотичної сутності (Лотман 1996: 146). У символі абстрактна ідея є закодованою у певний зміст, у той час як конкретна річ чи феномен кодуються абстрактною ідеєю для того, щоб показати ідеальну природу символу (Шелестюк 1997: 131). Так, наприклад, символ "моря" включає в себе абстрактне значення "вічності", але й ідея "вічності" передана через одвічне коливання моря.

За Лотманом, що розглядає символ в історичній та текстовій перспективах, символ володіє власною культурною пам'яттю (Лотман 1996: 123). Отже, з одного боку, в діахронії символ реалізується у своєму інваріантному значенні, адже він накопичує пам'ять минулих епох. З іншого боку, у синхронії він трансформується під впливом сучасного йому культурного середовища (*ibid.*). Такі символи є архаїчними (Аверинцев 1999: 155; Арутюнова 1990а: 87; Лотман 1996: 124) та мають культурну пам'ять, що виходить із пам'яті роду, із тих часів, коли у людини домінувала міфічна концептуалізація світу (Шелестюк 1997: 134). У тексті глобальні символи не створюються автором, а скоріше обираються ним, свідомо чи підсвідомо, із культурного матеріалу, наявного в тезаурусі

автора, в його / її концептуальній картині світу. Таким чином, той самий глобальний символ може розгортатися в різні сюжети, і цей процес – непередбачуваний, оскільки глобальний символ має пам'ять давнішу, ніж пам'ять про текст, у якому він розгортається (Лотман 1996: 147). Глобальний символ може трансформувати частину пам'яті, яку він переносить у текст, де він реалізується знову. Схема Лотмана: S → T (там само: 145) показує шлях від символу до тексту, як, наприклад, у новелі Е.По "Ligeia" ("Лігея"), де розгортається глобальний символ *the Conqueror Worm* (Хробак Переможець). Цей символ згадується у вірші, що Лігея прошепотіла своєму коханому на смертному одрі:

*That the play is the tragedy, "Man,"  
And its hero the Conqueror Worm* (Ligeia, 97),

і в запитанні, яке постає згодом: "Shall this Conqueror be not once conquered?" ("Чи буде Переможець коли-небудь подоланий?")<sup>1</sup> (ibid.). Сюжет новели структурований як боротьба волі людини проти "похмурого привида" ("the grim phantasm") (ibid.) смерті.

Символ *Хробака Переможця* не був винайдений Е.По. У середньовічних писаннях (див., наприклад, "Фізіолог") біблійний символ Хробака Спокусника як зла, що веде до смерті як наслідку гріха, розкривав мотив війни між добром і злом. Перетворення цього глобального символу під впливом культур (змій *горинич* у російських казках, *дракони* в Північних сагах) і літературних течій (середньовічне мистецтво, доба романтизму, постмодернізм) не змінили його основного значення – смерті і зла.

Головною особливістю глобального символу є його архаїчний характер. Щодо його розгортання глобальний символ у тексті не завжди експліцитно виражений: він може з'являтися в тексті як згадування (Хробак Переможець в новелі "Лігея" Е.По), чи компонент сюжету, наприклад, тінь у новелі "Shadow – A Fable" ("Тінь – Притча"), чи частина тропи, головним чином асоційована з образом, що стає ключем до основної ідеї тексту, як, наприклад, у новелі "Morella" ("Морелла"): "I found food for consuming thought and horror – for a worm that would not die" ("Я знайшов те, що підживлювало думки та жах хробака, що не помре") (Morella, 74).

Глобальний символ не може раціонально інтерпретуватися; спектр його значень невичерпний (Лотман 1996: 125). Так, глобальний символ *привида* в новелі Е.По "MS Found in the Bottle" ("Послання, знайдене у пляшці") – історії судна, що пливе крізь бурю, без жодної можливості повернутись додому чи пришвартуватись – може інтерпретуватися нескінченно як загибель судна, вічність, порожнеча, смерть, інший вимір і т.д. На думку Н.Д.Арутюнової, глобальний символ не має ніякого адресата (Арутюнова 1990а: 85), оскільки такий символ розрахований на глобальне розуміння кожним і жодним. Ужитий у літературному тексті, він знаходить свого адресата. Автор адресує обраний ним один з безкінечних аспектів символу "зразковому читачеві" (Есо 1984: ii). Спрямованість на реципієнта також визначена здатністю символу оформлювати думки автора і створювати образ Всесвіту (Аверинцев 1999: 154). Наприклад, символ *Хробака* вимагає від автора використання відповідних алюзій, біблійних або філософських, чи певного жанру – готичні оповідання, казки. Глобальний символ *руйнівника* може розглядатися як варіант символу *Хробака*, зі значенням смерті, занепаду і часу, як наприклад, у новелі По "The Fall of the House of Usher" ("Падіння дому Ашерів"). Це історія близнюків, останніх нащадків давнього роду, з чиею смертю паде зруйнований дім Ашерів. У творі символ *Хробака* підтриманий певною кількістю біблійних алюзій – ангели, душа, тощо (FHU, 115); культурними алюзіями – вальс Фон Вебера, який грає Ашер (op. cit., 114), списком книг, що їх читає Р.Ашер (op. cit., 118), які відсилають читача до Середньовічної епохи та Ренесансу, де *руйнівник* асоціювався з потойбіччям. "Божевільний Тріст" ("Mad Trist"), написаний сером Ланселотом Канінгом, згаданий у новелі, хоча й розглядається дослідниками Е.По як твір написаний безпосередньо самим автором, створений у манері "Трістана і Ізольди" та інших середньовічних творів.

Глобальний символ у світовій культурі відзначається стабільністю; є безліч універсальних символів, що відомі світовій культурі: голуби як символ миру, надії, хрест як символ християнства, віри, життєвого тягара і т.д. Значною мірою культурно універсальні глобальні символи можуть розглядатися як естетичні категорії, що реалізуються через категорії знака та образу (Аверинцев 1999: 154). Предметний образ та певна ідея, закодована в ньому, стають “двома полюсами” (ibid.) символу. Наприклад, образ прірви у новелі “Послання, знайдене у пляшці” заступає кілька ідей (загибель корабля, інший вимір, смерть і т.д.), закодованих у ньому, які становлять цілісний символ.

Глобальний символ – немотивований, чи принаймні його мотивація навряд чи може бути простежена. Так, глобальний символ *Хробака Переможця* у новелі “Лігея” (Ligeia, 97) не мотивується контекстом: важко зрозуміти, чому саме цей символ обирається автором. Навпаки, твір набуває змісту співвідносного з цим символом.

Отже, глобальний символ характеризується: (1) немотивованістю; (2) архаїчним характером; (3) непридатністю до раціональної інтерпретації; (4) розмаїтістю ідей, закодованих у ньому, які є однаково важливими; (5) існуванням до тексту; (6) здатністю моделювати текст, у який він розгортається; (7) культурною орієнтованістю; (8) міфологічністю.

*Текстовий символ.* Інший тип символу – це символ як текстова категорія, тобто текстовий символ. Основна відмінність між глобальним символом і текстовим – характер їхньої реалізації в тексті. Якщо глобальний символ існує перед текстом і розгортається в текст, текстовий символ – це, власне кажучи, текстова належність. Текстовий символ – це троп, двостороння сутність, що поєднує концептуальний та вербальний аспекти знака. Ми розглядаємо текстовий символ, спираючись на припущення Умберто Еко про те, що літературний твір є джерелом символів (Еко 1986: 56). Автори створюють власні символи, що отримують свій статус тільки в межах даного контексту. У художньому творі текстові символи можуть бути розкритими через ключові слова, що вражають читача барвистістю художньої деталі, яка має відношення до тексту в цілому. Значення текстових символів може бути виведене тільки через контекст, де вторинне значення слова висунуте на перший план, у той час як первинне – затінене (Шелестюк 1997: 132).

Текстові символи вказують на схожість між ідеєю з її системою асоціацій та певними особливостями предмета, який вбирає в себе ці асоціації, як, наприклад: “*I have felt it [the expression of Ligeia’s eyes. – С.Д.] in the ocean*” (“я відчув вираз очей Лігеї в океані”) (Ligeia, 93), де океан виступає текстовим символом, обраним автором, з одного боку, як деталь, що органічно вплетена в канву твору, а з другого боку, як знак, що вказує на дещо більше, ніж водяний простір. Художній текст “осимволізовує” метафору “*her eyes are an ocean*” (“її очі – океан”) через її нову грань, що додана до бачення “океану” як вічності. Означуване текстового символу не є згаданим у тексті, але читач виводить його з контексту. Читач розуміє, що певна деталь є символічною, коли він бачить текстовий символ у канві тексту, в послідовності інших текстових символів, як, наприклад, у новелі “Лігея” – серед символів кипариса, метеора, виноградної лози, старців (Ligeia, 93).

Текстовий та глобальний символи різняться між собою. Глобальний символ – це явище, визначене культурою. Носій мови знає принаймні головні значення, які такий символ має. Цей тип символу може використовуватися як компонент ідіом. Порівняйте, наприклад, глобальний символ Хробака / Змії в російській, українській та англійській мовах: рос. *Ах ты змея подколотная!*; укр. *змії-спокусник*; англ. *to be a food for worms; tread on the worm and it will turn*. Текстовий символ з’являється в результаті творчого акту автора. Деякі текстові символи можуть мігрувати з одного тексту до іншого, як, наприклад, текстовий символ *бурі* у новелах Е.По “Послання, знайдене у пляшці” (MS, 59-69) та “Падіння дому Ашерів” (FHU, 120), або символ *прірви* у новелах Х.Лавкрафта “Селефес” (Celephais, el-ref 8), “Поза стіною сну” (BWS, el-ref 13), “Неминучий хаос” (CC, el-ref 18). Але на відміну від глобальних, вони не можуть відігравати роль “текстових генів”.

Глобальний символ може ставати текстовим у деяких контекстах. Так, *тінь* виступає як глобальний символ, що розгортається у текст новели Е.По "Тінь – Притча", але в "Острові феї" (IF, 509) *тінь* – це лише текстовий символ, дуже важлива деталь, що допомагає читачеві осягнути глобальний символ *прірви*, який співвідносний з основною темою новели – темою смерті і завершення людського життя.

Текстовий символ – засіб вторинної номінації. Символ не став би текстовим, коли б не були присутніми два актанти (Percy 1990: 201): автор, який реалізує чи створює символ, і читач, який розшифровує і / чи інтерпретує його. Текстовий символ дозволяє різні інтерпретації щодо того, що він означає, але він "не може відіслати тлумача до попередньо закодованих культурних знань" (Eco 1986: 158; див. також Барт 1989: 247-248), оскільки з'являється тільки в межах певного контексту. Глобальний символ, навпаки, через натяки (культурні, біблійні), через деякі часово-просторові ознаки (художні деталі, художній час) відсилає читача до попередніх його значень. Глобальний символ *хробака*, який викликає у читача стійкий набір асоціацій із темним середньовіччям, катакомбами, пеклом, в новелі "Морелла" підпорядковує вибір художніх деталей автором для передачі атмосфери та стилістичного тону твору та структурує текст: історія відбувається в абатстві, дочку оповідача хрестять у підвалах-катакомбах.

Текстові символи характеризуються відкритістю до інтерпретацій, детермінованістю контекстом і неоднозначністю (Eco 1986: 161). Хоча глобальні символи також неоднозначні і відкриті для інтерпретацій, діапазон останніх – необмежений, глобальні символи не піддаються остаточному розумінню. Розходження між глобальним і текстовим символами підсумовані в таблиці 1.

Таблиця 1

Глобальні і текстові символи у порівнянні

N п/п	Тип символу	Текстовий символ	Глобальний символ
	Властивості символів		
1.	З'являється в тексті	Існує до тексту	
2.	Має адресата – зразкового читача	Не має адресата поза текстом	
3.	Визначений автором	Визначений культурою	
4.	Мотивований контекстом	Немотивований контекстом	
5.	Є тропом	Не є тропом, має архаїчний характер	
6.	Дозволяє різні індивідуальні інтерпретації	Рационально не може інтерпретуватися	
7.	Висувається текстом	Організує текст	

**Символ і словесна метафора.** Глобальні та текстові символи мають певні шляхи утворення, які дещо зближують їх з тропами, з метафорою зокрема. Розглядаючи метафору як прототиповий троп, а також один із когнітивних механізмів номінації, очуднення і генерування смислів (Арутюнова 1990b: 16-19), ми вважаємо за доцільне порівняти її з символами.

Глобальні символи не можуть бути розцінені як тропи і відрізняються від метафор. Метафора має тенденцію характеризувати людину чи об'єкт і, таким чином, пов'язана з ними. Символ утратив зв'язок між означуваним та означеним і позначає вічні ідеї, які важко вербалізувати. Метафора створена певним індивідуумом та стирається з часом. Символ не створений індивідуумом, але належить колективній свідомості (op.cit.: 24-25,

Аверинцев 1999: 156). Якщо метафора є засобом вторинної номінації, то глобальний символ не може бути розцінений як засіб первинної чи вторинної номінації, оскільки це – “висловлення невисловлюваного”, того, чого людська думка не може досягнути. Якщо метафора здатна до більш-менш вичерпної інтерпретації, то символ – ні.

Незважаючи на згадані вище розбіжності, глобальний символ та метафора мають багато спільних рис. І символ, і метафора виникають із ментального образу, що певною мірою є аналогічним із позначуваними поняттями, і, нарешті, метафора та символ є знаряддям когніції світу (Аверинцев 1999: 23).

На відміну від глобального текстовий символ подібний до метафори і складається з двох частин: означеного, що головним чином асоціюється з об'єктом або природним явищем, та ідеї, яку метонімічно заміщує означене. Певна ідея очуднюється через використання специфічних лексичних одиниць, чие значення, на думку автора, може бути схожим з ідеєю. Таким чином, якщо Е.По (Ligeia, 93) пише: “*I have felt it [the expression of Ligeia’s eyes. – С.Д.] in the ocean*” (“я відчув вираз очей Лігеї в океані”), він робить “океан” символом через його кореляцію з ідеєю вічності. Океан тут більше не означає водяний простір. Образ океану метонімічно замінений баченням вічного потоку води, руху приливів та відливів. На перший погляд, текстовий символ не відрізняється від відповідної метафори “*her eyes are an ocean*” (“її очі – океан”) принаймні структурою. Але при ближчому погляді чітко окреслюється межа між ними: метафора має тенденцію займати предикативну позицію (Арутюнова 1990а: 81), тимчасом як текстовий символ може стояти у будь-якій позиції: додатка – “*world of ocean*” (світ океану) (MS, 63), підмета – “*eternal night continued to envelop us*” (вічна темрява продовжувала огортати нас) (MS, 62), обставини – “*flitting shadows*” (міні, що мерехтять) (Morella, 57). У метафорі означуване у тексті виражене експліцитно (наприклад, “*дівчинка – берізка*” дівчинка – означуване), а референт символу – неявний.

І метафора, і текстовий символ з’являються в ході художнього осмислення світу. Метафора передбачає перехід концептів з однієї таксономії до іншої (Арутюнова 1990b: 18) Метафора представляє образ як структурно повний, у той час як символ використовує тільки деякі аспекти ментального образу. Так, у метафорі “*her eyes are an ocean*” (“її очі – океан”) два поняття, очі й океан, і системи асоціацій, що мають до них відношення, з’єднані через створення аналогій між кольором, глибиною, мінливістю, красою та загадковістю. Ментальний образ, який з’являється через інтегроване поєднання двох понять, спричиняє появу нового значення – “людина з глибокими очима є духовно красивою”.

Метафора допомагає зрозуміти дійсність, а символ веде читача за межі дійсності як текстової, так і часово-просторової, оскільки символ – ідеальний за своєю природою. Метафора з часом має тенденцію втрачати свою оригінальність, свіжість і новизну, подібно до метафори *the sun - an eye of Heaven* (дослівно: сонце – око небес), і тоді ж стає надбанням мови. Текстовий символ не змінюється по відношенню до його значень, крім того, він може додавати деякі нові значення до відповідного глобального символу.

Якщо метафора зрозуміла головним чином у мікроконтексті і є словесним поетичним образом, текстовий символ досягають тільки в межах макроконтексту (параграфа чи цілого тексту). В межах речення або параграфа текстовий символ сприймається в його первинному значенні, але в макроконтексті на перший план висуваються його конотативні значення. Фраза “*I have felt it [the expression of Ligeia’s eyes. – С.Д.] in the ocean*” (“я відчув вираз очей Лігеї в океані”) може прочитуватися буквально, але контекст новели висвітлює, що Е.По мав на увазі те, що навіть у вічності вираз її очей не загубиться.

Отже, текстовий символ, на відміну від глобального, виконує у художньому тексті функції тропа. І метафори, і символи є певними механізмами узагальнення, і в рамках когнітології розглядаються як ключі до індивідуальних і колективних концептуальних картин світу.



**Символ і концепт.** Визначивши символ як категорію мислення та структурування знань і тексту, слід розглянути взаємовідношення символу і концепту.

В межах когнітивної лінгвістики поняття “концепт” є одним із ключових, адже саме вербалізовані знання, представлені концептами, є об’єктом дослідження цієї науки (Еремеева 2002: 12). Найбільш прийнятним визначенням концепту є його розуміння як одиниці структурованого знання, що представлене концептуальною картиною світу (ор. cit.: 11-12; Попова, Стернин 1999: 3; Semantics: el-ref 2; Cooper: el-ref 1). Природа концепту – ідеальна і формується на ґрунті чуттєвого досвіду, операцій людини з предметами, операцій з уже наявними у його свідомості концептами в ході вербального спілкування або через самостійне пізнання концепту індивідом (Попова, Стернин 1999: 4).

Символ і концепт пов’язані тим, що вони зароджуються як чуттєвий образ і далі рухаються до вищого ступеня абстракції (Шелестюк 1997: 126-127; Попова, Стернин 1999: 5). Проте якщо рух концепту відбувається від чуттєвого образу до мисленнєвого, тобто усвідомленого, такого, що існує як даність (Попова, Стернин 1999: 5; КСКТ: 91), то символ рухається від заміщення чуттєвого образу абстрактною ідеєю / ідеями (Топоров 1995: 63; Аверинцев 1999: 154; Шелестюк 1997:127). Концепти дозволяють “зберігати знання про світ” (КСКТ: 90), групуючи їх у таксономії, категорії та класи. Символи мають лише культурну пам’ять і складаються з нашарувань смислів, які вони отримують, в залежності від контексту, в якому вони з’являються (Лотман 1996: 124). Концепт виникає як одиниця універсального предметного коду, що має чуттєвий характер і є ядром, на яке нашаровуються концептуальні ознаки. Символ, особливо глобальний, може виступати саме тією ознакою, що, з’являючись на периферії концептуальних ознак, збагачує зміст концепту. Так, символ *коси* є одним із компонентів, який об’єктивує мовне осмислення концепту СМЕРТЬ в українській культурі. Але і символ в свою чергу може складатися з кількох концептів. Так, символ *хреста* співвідноситься з концептами ЖИТТЯ, СМЕРТЬ, ВОСКРЕСІННЯ, ВИПРОБОВУВАННЯ і под.

Глобальні і текстові символи можуть використовуватися як знаряддя інтерпретації тексту та реконструкції концептуальної картини світу автора, адже глобальний символ вказує на концептуальні доміанти певного автора, а текстовий дозволяє інтерпретатору глибше осягнути значення глобального символу. Так, деякі глобальні символи зустрічаються в багатьох творах у доробку певного автора. В Е.По в його 29 новелах-арабесках зустрічається п’ять основних глобальних символів (*worm-хробак*, *abyss-нірва*, *mirror-дзеркало*, *destiny-доля*, *garden-сад*), які дещо варіюють від тексту до тексту. З аналізу цих символів, у ході метаопису, впливає, що Е.По був людиною з філософським складом розуму, зорієнтованою на “вічні питання” життя і смерті, які він і концептуалізує за допомогою вищенаведених глобальних символів. У Х.Лавкрафта в 29 проаналізованих новелах найбільш частотними є символи *city-міста*, *beast-тварини*, *dream-сну*. Аналіз новел дозволяє говорити про те, що автор уводить читача у філософське коло проблем, пов’язаних з людиною та небуттям.

Вище йшлося про те, що глобальні символи є насамперед належністю культури, а той чи інший автор вибирає їх з уже існуючих у культурі символів. Символи як текстові, так і глобальні мандрують з одного тексту в інший, від одного автора до іншого, тому можна говорити про інтертекстуальність символів.

**Інтертекстуальність символів.** У кінці 1960-х років французький семіотик Юлія Крістева запровадила до наукового реєстру терміни “інтертекстуальність” та “інтертекст” (Kristeva a: el-ref 1; Kristeva b: el-ref 1; Allen 2003: 3; Semiotics: el-ref 2; Інтертекстуальність: el-ref 1; Черняева: el-ref 1). Терміном “інтертекстуальність” позначається властивість текстів, що виражена зв’язками, які існують між ними і завдяки яким відбуваються посилання на той чи інший текст (Allen 2003: 36, Інтертекстуальність: el-ref 1). Ці зв’язки виявляються, за Крістєвою, в системі координат, де горизонтальна вісь поєднує читача та автора тексту, а вертикальна – текст з іншими текстами (Kristeva a: el-ref 1; Semiotics: el-ref 1).

Проводячи паралелі між текстами Е.По та Х.Лавкрафта, можна говорити про інтертекстуальні (як приховане існування в одному тексті інших текстів через цитати, алюзії, запозичення і т.п.) та архітекстуальні зв'язки (як співвідношення текстів з певним жанром) (Semiotics: el-ref 4; Интертекстуальность: el-ref 1) у творах цих авторів.

Е.По, який розвинув жанр психологічної новели (Ковалев 1984: 27), визначивши її жанрові особливості, став безпосереднім джерелом натхнення, вплинувши на творчість Х.Лавкрафта, який в свою чергу започаткував жанр "фентезі" у сучасній літературі (Lovecraft: el-ref 16, 21).

Аналіз 29 новел-арабесок Е.По і відповідної кількості новел Х.Лавкрафта дав можливість простежити, як глобальні символи розгортаються у тексти цих письменників. Мережа глобальних символів виокремлювалася за допомогою методу метаопису, запропонованому В.В.Виноградовим, розвинутому Ю.Степановим (Степанов 1985: 290-292) та далі опрацьованому О.М.Кагановською (Кагановська 2002: 17-25). Тож, у творах Е.По домінуючими є символи *хробака*, *прірви*, *дзеркала*, *долі* та *саду*. У Х.Лавкрафта символи *дзеркала* і *хробака* відсутні, а символ *саду* скоріше трансформований у символ *міста*. Порівняйте появу і розгортання символу *саду* як чогось ідеального та співвідносного з поняттями гармонії і краси у новелі Е.По "The Domain of the Arnheim" ("Маєток Арнгеймів"), де автор подає детальний опис чудового саду на березі річки, та символ *міста*, з подібними нашаруваннями змісту, але і з новими значеннями недосяжного раю та вияву найвищого рівня свідомості, коли головний герой твору мандрує містом, яке з'являється йому в опіумному сні, у новелі Х.Лавкрафта "Селефес". Символи *прірви* і *долі* у творах Х.Лавкрафта взаємопов'язані, але не є настільки часто вживаними (4 новели), як у Е.По (9 новел). У творчості Х.Лавкрафта з'являються і інші символи, які не зустрічаються у Е.По. *Тварина*, на позначення як людей, так і тварин, що символізує приреченість людства, беззахисність, загибель, та *сон*, який дозволяє вийти за межі можливого і буденного, який розкриває майбутнє і потенціал людства, є одними з найживаніших символів у доробку Х.Лавкрафта.

Аналіз символів двох письменників дає можливість визначити, які поняття лежать в основі їхніх концептуальних картин світу. Так, якщо Е.По в своїх новелах зосереджував увагу на ідеї смерті, то через твори Х.Лавкрафта червоною ниткою проходить ідея ідеального космосу та беззахисної людини, що марно прагне віднайти втрачений рай.

**Висновки.** Розглядаючи символ у семіотично-текстовій перспективі, в рамках даної статті ми виділяємо два типи символів, що різняться між собою як своїм відношенням до тексту, так і властивостями – глобальні та текстові символи. Глобальний символ характеризується такими рисами: (1) відсутністю мотивації; (2) архаїчним характером; (3) нездатністю до раціональної інтерпретації; (4) великою розмаїтістю ідей, що закодовані в ньому й однаково важливі; (5) існуванням до тексту; (6) здатністю структурувати текст, у який він розгортається; (7) культурною орієнтованістю; (8) міфологічним статусом. До властивостей текстових символів належать: (1) їхня поява через творчий акт автора; (2) їхня відкритість до різних інтерпретацій; (3) інтерсуб'єктивність; (4) існування, як тропу; (5) контекстуальна мотивація. Межа, яка, на нашу думку, існує між ними і поділяє їх на символ як належність культури та символ-троп, насправді є досить розмитою, адже ми поки що не можемо дати чіткої відповіді на запитання про те, яким чином читач, з одного боку, і автор, з іншого, наділяють той чи інший знак символічним/и значенням/и.

Встановлення інтертекстуальних зв'язків між творами різних авторів допомагає досліднику, з одного боку, прослідкувати розвиток значень символів від автора до автора, а також від закріплених за ними культурою змістових нашарувань, а з іншого боку, проаналізувати концептуальну картину світу автора. Проте проведений аналіз творів Е.По та Х.Лавкрафта може дати повніше уявлення про концептуальні картини світу авторів, коли аналіз символіки новел буде поєднаний з аналізом тропів і подальшим виходом на концептуальні метафори.

## ПРИМІТКА

<sup>1</sup> Переклад тут і надалі автора статті.

## ЛІТЕРАТУРА

- Арутюнова Н.Д.* (1990а). Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры // *Res Philologica. Филологические исследования.* – М.; Л.: Наука. – С. 71-88.
- Арутюнова Н.Д.* (1990б). Метафора и дискурс // *Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной.* – М.: Прогресс. – С. 5-32.
- Барт Р.* (1989). Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс.
- Белхова Л.І.* (2002) Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект: Дис. ...д-ра філол.наук. –Київ.
- Воробьева О.П.* (2004). Вирджиния Вульф в аспекте языковой личности: когнитивный этюд // *Языки и транснациональные проблемы / Первая совместная международная конференция.* – М.: ИЯ РАН. – 22-24 апреля 2004.
- Воробьева О.П.* (2002). Художественная семантика: когнитивный сценарий // *С любовью к языку: Сб. научн. тр. Посвящается Е.С.Кубряковой.* – М.; Воронеж: ИЯ РАН, Воронежский гос. ун-т. – С. 379-384.
- Еремеева Н.Ф.* (2002). Концептуальное пространство английской народной сказки: Дис. ...канд. філол.наук. – Київ.
- Интертекстуальность (el-ref) .–HYPERLINK <http://www.krugosvet.ru/articles/82/1008277/1008277a1.html>
- Кагановська О.М.* (2002). Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя): Монографія. – К.: ВЦ КНЛУ.
- Ковалев Ю.В.* (1984). Эдгар Аллан По: Новелист и поэт. – Л.: Художественная литература.
- Лотман Ю.М.* (1996). Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: “Языки русской культуры”.
- Попова З.Д., Стернин И.А.* (1999). Понятие “концепт” в лингвистических исследованиях. – Воронеж: Воронежск. гос. ун-т.
- Степанов Ю.С.* (1985). Французская стилистика. – М.: Высшая школа.
- Тодоров Ц.* (1998). Теории символа / Пер. с фр. Б. Наумова. – М.: “Дом интеллектуальной книги”.
- Топоров В.Н.* (1995). Святость и святы в русской духовной культуре // *Язык. Семиотика. Культура.* Т. 1. – М.: “Глазис”; Школа “Языки русской культуры”.
- Шелестюк Е.В.* (1997). О лингвистическом исследовании символов (обзор литературы) // *Вопросы языкознания.* – № 4. – С. 125-141.
- Allen G.* (2003). *Intertextuality.* – L.; N. Y.: Routledge.
- Cooper R., Franks B.* (2000). The Iteration of Concept Combination in Sense Generation. – HYPERLINK [r.cooper@pauv.bbk.ac.uk](mailto:r.cooper@pauv.bbk.ac.uk)
- Eco U.* (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language.* – Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Eco U.* (1984). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* – Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Kristeva J.* (el-ref). Intertextuality, Hypertext. – HYPERLINK <http://tnglish.ttu.edu/kairos/1.2/features/cyman/works.html#kristeva>
- Kristeva J.* (el-ref). On Yury Lotman. – HYPERLINK <http://www.ut.ee>
- Lovecraft H.P.* (el-ref). – HYPERLINK <http://www.hplovecraft.com>
- Percy W.* (1990). *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One has to Do with the Other.* – N. Y.: The Noonday Press.
- Semantics* (el-ref). – HYPERLINK <http://pandora.cii.wvu.edu/vajda/ling201/test3materials/semantics.html>

Chandler D. (el-ref). Intertextuality // Semiotics for Beginners. – HYPERLINK <http://www.aber.ac.uk/media/Sections/texan04.html>

Vorobyova O.P. (2002). Close reading techniques in the language-through-literature classroom: a cognitive perspective // Innovative approaches to teaching foreign languages and cultures in the new millennium / International conference: Abstracts of papers. – Dnipropetrovsk: Dnipropetrovsk University of Economics and Law. – P.18-21.

## ДОВІДНИКИ

КСКТ (1996). Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. / Под общ. ред. Е.С.Кубряковой. – М.: МГУ.

Аверинцев С.С. (1999). Софія – Логос: Словник. – К.: Дух: Літера.

## ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(DA)=Poe E. A. The Domain of the Arnheim // По Э. Избранное: Сборник / Сост. Е.К.Несторова. – М.: Радуга, 1983. – С. 222-239.

(IF)=Poe E. A. The Island of the Fay // Poe E. A. The Complete Stories / With an introd. by John Seelye. – L.: Campbell, 1992. – P.505-512.

(Ligeia)=Poe E. A. Ligeia // По Э. Избранное: Сборник / Сост. Е. К. Несторова. – М.: Радуга, 1983. – С.90-106.

(Morella)=Poe E. A. Morella // По Э. Избранное: Сборник / Сост. Е. К. Несторова. – М.: Радуга, 1983. – С.70-75.

(MS)=Poe E. A. MS Found in the Bottle // По Э. Избранное: Сборник / Сост. Е.К.Несторова. – М.: Радуга, 1983. – С.59-69.

(Silence)=Poe E. A. Silence // Poe E. A. The Complete Stories / With an introd. by John Seelye. – L.: Campbell, 1992. – P. 56-60.

(BWS)=Lovecraft H.P. Beyond the Wall of Sleep. – HYPERLINK <http://www.hplovecraft.com>

(Celephais)=Lovecraft H.P. Celephais. – HYPERLINK <http://www.hplovecraft.com>

(CC)=Lovecraft H.P. The Crawling Chaos. – HYPERLINK <http://www.hplovecraft.com>

Дата надходження до редакції

21.01.2004

Макет виготовлений у видавничому центрі КНЛУ  
Комп'ютерна верстка: *Плахтій О.Л., Селіверстова Н.О.*  
Підп. до друку 01.07.2004. Формат 70x108 1/16. Папір друк. № 1. Друк офсетний.  
Ум. др. арк. 27,91. Ум. фарбо-відб. 28,02.  
Тираж 300. Зам. № *4-1108*

---

Видавничий центр КНЛУ, 03680 МСП, Київ-5, вул. Червоноармійська, 73  
Свідоцтво: серія ДК №1596 від 08.12.2003 р.

---

ЗАТ "ВПОЛ", 03151, Київ, вул. Волинська, 60