

Когнітивна поетика: здобутки і перспективи
Воробйова О.П., докт. філол. наук (Київ)

Розмірковуючи про настанови когнітивної науки й актуальні проблеми когнітивної лінгвістики, О.С.Кубрякова зазначає, що "майже у кожній гуманітарній науці виокремилась спеціальна галузь, пов'язана із застосуванням когнітивного підходу і когнітивного аналізу", що свідчить не стільки про зміцнення міждисциплінарних зв'язків, скільки про розповсюдження когнітивної методики на нові галузі знання [10:7]. Саме в такому ключі можна говорити про когнітивні дослідження художньої семантики, де дедалі чіткіших контурів набуває **когнітивна поетика**, чий підвалини було закладено працями Реувена Цура [31-32], а подальша розбудова пов'язується з іменами Маргарет Фрімен [19-21], Елени Семіно [28], Пітера Стоквелла [30] та інших [див. 14-15]. Активно розвивається когнітивна поетика і в Україні [2-3; 5-8; 34-36; див. також 4].

За визначенням Р.Цура, когнітивна поетика — "це міждисциплінарний підхід до вивчення художньої літератури, за якого застосовується інструментарій, запропонований когнітивною наукою" [32:1]. У межах цього підходу розробляються гіпотези, які системно пояснюють кореляцію між поетичними ефектами та певними структурними закономірностями чи тенденціями, що простежуються в художніх текстах [31:281]. Когнітивна поетика, за словами Р.Цура, досліджує, яким чином художня мова і поетичні форми, а також сприйняття художнього, зокрема поетичного, тексту регламентуються і визначаються особливостями процесу обробки інформації людиною [32:1], а точніше, тими когнітивними механізмами, які цей процес регулюють.

Когнітивна поетика і близькі до неї когнітивна стилістика [15; 11], когнітивна риторика [33] та когнітивне літературознавство [27], розмежування яких становить окрему проблему когнітивних досліджень художньої літератури, виникли не на порожньому місці. Зародки когнітивізму простежуються на всіх етапах еволюції поезики — від *універсалістської поезики* Аристотеля, де вперше було сформульовано принцип неадитивності як неможливості виведення властивостей цілого із властивостей його частин; *морфологічної поезики* епохи романтизму, де художній твір виступає як високоорганізована гештальтна структура, як живий організм, що зазнає метаморфоз; до більш пізньої — *структурної* (зокрема, *формальної* та *семіотичної*) *поезики*, де акцентувалася регламентована правилами аналогія як двигун креативності [див. огляд поезик у 16]. Особливе місце як предтечі когнітивізму у дослідженні художньої семантики належить *поезиці можливих світів* — неміметичній поезиці, що бере свій початок у філософії Лейбніца. У межах концепції художніх світів як можливих альтернатив реальному світу ключовим стає поняття варіабельної дистанції між реальним світом та його ймовірними відповідниками. Це поняття, яке частково перегукується із поняттям семіотичної щілини у Ю.С.Степанова [12:33], корелює з явищем розщепленої референції, за Р.Якобсоном, як основним чинником неоднозначності художнього тексту, що веде до його множинних інтерпретацій [22:85].

На всьому шляху розвитку поезики, включаючи її когнітивне відгалуження, головними залишалися три питання: 1) проблема референції та способів репрезентації світу у художній літературі; 2) проблема природи творчого й творчості; та 3) проблема співвідношення між мовою художньої літератури й повсякденною мовою [16:14-15].

Відповідаючи на перше з цих питань, поезики виходили з різних версій доктрини мімезису як уподібнення реальному світу або відкидали цю доктрину, спираючись на концепцію можливих світів чи, подібно до структурної поезики, на неререференційну теорію значення, де основу семантики художнього тексту складає самореференція, безвідносно до реального чи уявного світу [там само:167]. У рамках когнітивної поезики протиставлення мімезису і

дієгезису відходить на другий план, поступаючись місцем переломленій у художній свідомості ідеї *втїленого розуміння* (embodied understanding). Згідно з цією ідеєю наше бачення світу і себе в цьому світі осмислюється (концептуалізується) повсякденною свідомістю через емпіричні уявлення, що впливають із фізичного (тілесного) сенсомоторного досвіду людства, пропущеного крізь культурологічний фільтр [9:55-56]. Таке осмислення відбувається переважно за аналогією, і тому "ми не можемо думати абстрактно, не думаючи метафорично" [20:266]. Таким чином, межа між повсякденною та художньою свідомістю значною мірою розмивається: повсякденна свідомість розглядається когнітологами як образна, творча за своєю природою, як принципово "художня" (the literary mind, за М.Тернером [33]). І не лише завдяки *аналоговому мисленню*, яке здатне інтегрувати на перший погляд несумісні уявлення, даючи поштовх новим, несподіваним (емергентним) смислам [там само:60], але також і завдяки мисленню *параболічному, нарративному*, коли осмислення життєвих ситуацій відбувається з опорою на ситуації, сюжети та мотиви, вже інтерпретовані культурою, зокрема художньою літературою [там само:5; 2:83-84]. Художня ж свідомість не є чимось протилежним повсякденній, а базується на тих самих когнітивних процесах, які використовуються, однак, з іншими цілями — цілями художнього самовираження й естетичного впливу [32:4]. При цьому художня свідомість, так само як і художній дискурс у цілому й окремі поетичні фігури зокрема, є виявом структурованої, а не необмеженої уяви. Вони підпорядковуються певним загальним когнітивним принципам, які накладають *когнітивні обмеження* на логіку поетичної уяви, побудову художнього дискурсу, формування і функціонування поетичних фігур [29:64-65; 15:211-230].

Водночас, ці міркування не дають відповіді на питання про те, що визначає природу власне художньої творчості і чим відрізняється художнє мислення від повсякденного, хоча і принципово творчого. Пошуки таких відмінностей розпочалися від самого зародження когнітивної поетики, у працях Р.Цура, і ведуться щонайменше у двох напрямках. З одного боку, при розкритті *специфіки дії когнітивних процесів у художньому дискурсі*, а з іншого, у виявленні *механізмів* так званого *емотивного резонансу* як складника художнього сприйняття.

На відміну від Р.Гіббса, який вважає, що суть поетичної образності — не у створенні нових концептуалізацій досвіду, а у нових метафоричних розширеннях (entailments) звичних способів концептуального мапування [18:7], Р.Цур стверджує, що в художній творчості спрацьовує *принцип поетичного насилля над когнітивними процесами*. Згідно з цим принципом, створення і сприйняття поезії (і ширше, художнього тексту) передбачає, поряд із сталим використанням когнітивних процесів, їх модифікацію, порушення, а іноді й деформацію, що викликано адаптацією цих процесів до цілей, для досягнення яких вони первісно не були пристосовані [32:4-5]. Результатом таких навмисних деформацій може бути своєрідний концептуальний прорив, утворення нового вузла в концептуальній картині світу, що втілюється у принципово нових поетичних образах — кенотипах, у термінології Л.І.Белехової [2:274], або пронизує, як прихована мегаметафора, за П.Уертом [37:323-324], тканину художнього дискурсу [див. 36].

Реконструкція того, як і для чого укорінені в повсякденній свідомості когнітивні процеси переломлюються у свідомості художній, передбачає опрацювання *методик та прийомів концептуального аналізу літературних текстів*, прозових та поетичних. Розробка таких методик, які дозволяють об'єктивувати інтуїцію інтерпретатора тексту — читача, перекладача чи дослідника, зняти неоднозначності у тканині художнього тексту і розплутати її лабіринти [34], зробити прозорими текстові аномалії [8], визначити діапазон прототипового прочитання тексту [20], тобто встановити гнучкі межі між його інтерпретацією і надінтерпретацією, у термінології У.Еко [17], здійснити лінгвістичну експертизу авторства твору [20:265-272], структурувати концептуальний простір образної системи того чи іншого автора [7] тощо, є одним із найважливіших здобутків когнітивної поетики. У той же час слушною видається критика, що звучить останнім часом на адресу когнітивних досліджень художнього тексту,

яким закидається певна ригористичність аналізу й інтерпретації, її відірваність від культурно-історичного, літературного і біографічного контексту твору. Подолати цю ригористичність можна і необхідно за рахунок поєднання концептуального та більш традиційних методів стилістичного, семіотичного, герменевтичного й інших аналізів тексту, застосувавши, за висловом Й.Йохансена [23], **принцип бриколажу** як змішування різноманітних технік аналізу, кожного разу зібраних залежно від потреби і переломлених крізь призму домінантного методу інтерпретації тексту. До цього часу термін "бриколаж" використовувався, переважно, у дослідженнях міфу і міфопоетичного мислення для опису їх специфічних рис [див. огляд у 2:32].

У межах когнітивної поетики вже накопичено певний корпус інтерпретацій прозових, і більшою мірою, поетичних текстів, де домінантними виступають методика реконструкції ключових концептуальних метафор або їх конфігурацій [2:172-177; 3; 6; 7; 15:49-71; 34; 36], окреслення динаміки ментальних просторів у межах художнього тексту [3; 5; 14:81-98; 34], побудови ієрархії й розкриття взаємодії текстових світів у семантичному універсумі художнього твору [8; 14:129-144; 28], побудови мережі концептуальної інтеграції, що висвітлює приховані смисли тексту [3; 6; 15:1-22, 95-122; 35], когнітивного аналізу поетичного дейксису [13:41-54; 18], застосування принципу іконічності [13; 20:254-259]. Проте зроблено лише перші кроки до систематизації прийомів аналізу механізмів перетворення базових концептуальних тропів, зокрема метафор, у більш складні концептуальні утворення, що структурують семантичний простір художнього тексту. Саме така систематизація необхідна, щоб з нових позицій повернутися до відповіді на останнє з перелічених на початку статті ключових питань поетики — питання про співвідношення між мовою художньої літератури та повсякденною мовою.

У цьому плані цікавим підказом може бути запропоноване З.Кьовечешом [24:47-53] розмежування чотирьох основних **когнітивних механізмів поетичного переосмислення базових концептуальних метафор**, серед яких: 1) розширення (extension), що передбачає появу в концептосфері джерела образу додаткової концептуальної складової чи складових; 2) нарощування (elaboration), основу якого складає зміна ракурсу концептуалізації; 3) поєднання (combination), яке базується на одночасній активації, накладанні, можливо аж до злиття, декількох базових концептуальних метафор, та 4) перегляд (questioning), мета якого поставити під сумнів прийнятність та/ або доречність метафор, укорінених у повсякденній свідомості. Проілюструємо зазначені метафоричні перетворення фрагментами багатого на образність оповідання Вірджинії Вульф "The Mark on the Wall" ("Відмітина на стіні") (Woolf, 37-46), детальний аналіз якого наведено у [36].

Відомо, що одним з модусів концептуалізації *життя* є його співвіднесення із подорожжю у просторі (LIFE IS A VOYAGE IN SPACE). В оповіданні В.Вульф образ життя переосмислюється через його зіставлення зі швидкісним пересиланням відправлень пневматичною поштою, пор.:

Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube at fifty miles an hour — landing at the other end without a single hairpin in one's hair! Shot out at the foot of God entirely naked! Tumbling head over heels in the asphodel meadow like brown paper parcels pitched down a shoot in the post office! (38-39)

У цьому прикладі конвенційна метафора ЖИТТЯ Є ПОДОРОЖ У ПРОСТОРІ зазнає **розширення** завдяки тому, що концептосфера джерела насичується додатковими концептуальними складовими — швидкість (*being blown through the Tube at fifty miles an hour*), оголеність (*entirely naked*), яка в даному контексті імплікує беззахисність, та спосіб комунікації, що не без гумору описується як надсилання пакетів поштою (*like brown paper parcels pitched down a shoot in the post office*), чие прибуття означає "кінець життя", пор., СМЕРТЬ Є КІНЕЦЬ ПОДОРОЖІ (DEATH IS THE END OF A JOURNEY).

Нарощування як механізм поетичного переосмислення конвенційних концептуальних тропів в аналізованому оповіданні також пов'язується із протиставленням *життя* та *смерті*:

But after life. The slow pulling down of thick green stalks so that the cup of the flower, as it turns over, deluges one with purple and red light. (39)

Хоча основу художнього бачення в наведеному прикладі складає базова концептуальна метафора ЛЮДИ Є РОСЛИНИ (PEOPLE ARE PLANTS), що належить до одного з рівнів ієрархії метафор Великого Ланцюга Буття (The Great Chain of Being), *смерть* та *життя після смерті* осмислюються в оповіданні нетрадиційним чином. Йдеться не про зів'янення і не про смерть як ПОХМУРОГО КОСАРЯ (THE GRIM REAPER), а про опір сильному фізичному тиску, який, замість того, щоб руйнувати, дає вихід свіжій енергії, новому життю, Пор., з базовою метафорою ЖИТТЯ Є СВІТЛО (LIFE IS LIGHT).

Шляхом **поєднання** концептуальних метафор в оповіданні висвітлюється авторське бачення того, як працюють розум та свідомість, напр.,

How readily our thoughts swarm upon a new object, lifting it a little way, as ants carry a blade of straws so feverishly, and then leave it. (37)

У цьому прикладі активується низка базових концептуальних метафор, а саме, МИСЛЕННЯ Є МАНІПУЛЮВАННЯ ПРЕДМЕТАМИ (THINKING IS MANIPULATING WITH OBJECTS), РОЗУМОВА РОБОТА Є ФІЗИЧНА РОБОТА (MENTAL WORK IS PHYSICAL WORK), які у даному контексті підпорядковані метафорі ЛЮДИ (з їхніми функціональними властивостями високого рангу, зокрема, мисленням) Є ТВАРИНИ (HUMANS ARE ANIMALS), що далі специфікується як метафора ДУМКИ Є КОМАХИ (THOUGHTS ARE INSECTS). Цей набір концептуальних метафор набуває позитивного забарвлення через імплікування орієнтаційних метафор УСВІДОМЛЕННЯ Є РУХ УГОРУ (CONCIOUS IS UP) та КОНТРОЛЬ Є РУХ УГОРУ (CONTROL IS UP).

У всіх трьох випадках художнього переосмислення базових метафор, при їх розширенні, нарощуванні чи поєднанні, **концептуальне очуднення** не виходить за межі укорінених ментальних схем, на відміну від тих контекстів, де базові концептуальні метафори зазнають докорінного **перегляду**, як у двох прикладах, що наводяться нижче:

But for that mark, I'm not sure about it; I don't believe it was made by nail after all; it's too big, too round, for that. I might get up, but if I got up and looked at it, ten to one I shouldn't be able to say for certain, because once a thing's done, no one ever knows how it happened. (38)

No, no, nothing is proved, nothing is known. And if I were to get up at this very moment and ascertain that the mark on the wall is really — what shall we say? — the head of a gigantic nail, — what should I gain? — Knowledge? Matter for further speculation? I can think sitting still as well as standing up. And what is knowledge? (43)

У цих фрагментах оповідання В.Вульф під сумнів ставиться одна з найбільш відомих концептуальних метафор ЗНАННЯ Є БАЧЕННЯ (KNOWING IS SEEING). При цьому, якщо у попередніх прикладах концептуальні метафори виводились безпосередньо із словесних метафор, із образної тканини тексту в цілому, то тут ключова концептуальна метафора реконструюється на основі сукупності необразної, переважно сенсорної та епістемічної лексики. Ця лексика аранжується таким чином, що метафора постає спочатку як зворотна — БАЧЕННЯ Є ЗНАННЯ, а потім заперечується — БАЧЕННЯ НЕ (завжди) Є ЗНАННЯ. Звідси і питання: "Чи вірно ми осмислюємо, що є знання?"

Звернення у межах когнітивних досліджень художнього тексту до творчості окремих письменників чи поетів особливо висвітлює спільне і розбіжне у художніх концептуалізаціях світу, а також повертає нас до пошуків відповіді чи відповідей на питання про те, чому читачі по-різному сприймають той чи інший твір, що стоїть за явищем **емотивного резонансу**, які текстові механізми збуджують такий резонанс. Існує стала традиція емпіричних розвідок художнього сприйняття, пов'язана, перш за все, з працями Девіда Майелла [25 та інші], де

експериментально підтверджується провідна, а не допоміжна роль емоцій у сприйнятті й інтерпретації художнього тексту. Водночас, власне текстовий аспект емоційного впливу на читача чи читацьку аудиторію досліджено досить фрагментарно, і тому створення більш цілісної картини "емоційного 'змісту' літературного твору", розкриття "емоційного виміру тексту" [30:172], є однією з перспектив, що визначатиме контури когнітивної поетики у найближчому майбутньому [див. також 26:167-170].

На цей момент у когнітивній поетиці вирізняються два напрями емотивних студій. Перший з них представлено працями Р.Цура, де емоційність розглядається як явище, подібне до інтуїції в тому плані, що обидві базуються на розмитій, докатегоріальній (pre-categorical) інформації, що, на відміну від власне когніції, якій притаманна висока міра категоризації, характеризується гнучкістю, нестабільністю і переважною неусвідомленістю [32:15-20]. У поезії, як і у будь-якому іншому різновиді творчості, існує, на думку Р.Цура, значуща напруга (essential tension) між двома видами категоризації [там само:21], яка підсилюється тим, що різні емоції передбачають, за даними психологів, відхилення, у той чи інший бік, від нормального рівня енергетики [там само:57]. Все це сукупно впливає на читацьке сприйняття тексту і проковує з боку читача своєрідний резонанс. Характерною, перш за все для поезії, є *емотивна дифузність*, що створює у тексті та через текст певну емоційну атмосферу [31:287], яка підсвідомо та/ або шляхом так званої *відкладеної категоризації* (delayed categorisation) [там само:280] здійснює свій вплив на читача. Фактично, Р.Цур намагається "пояснити, яким чином поезії передають ті чи інші емоційні властивості або, іншими словами, як поети створюють вербальні еквіваленти структури емоцій" [15:xv].

У цьому аспекті розвідки Р.Цура перегукуються з дещо іншим підходом до емотивного виміру художнього тексту, який Майкл Берк називає *емотивно-іконічним* [13:34]. Цей підхід відштовхується від визнання емотивної значущості іконічності, у її різноманітних (фонетичних, акустичних, графічних, морфологічних, синтаксичних) виявах, для інтерпретації художнього тексту і базується на тому припущенні, що іконічність текстової тканини здатна нібито обминати когнітивну систему читача, випереджувати її, впливаючи безпосередньо на читацьку систему емоційної (афективної) обробки інформації [там само:32]. Говорячи про іконічність художнього дискурсу, М.Берк оперує терміном "емотивне іконічне значення" [там само:41], яке формується не лише в межах поетичного висловлення, але й у межах цілого тексту. Такий акцент у розгляді емотивної іконічності дозволяє вийти на її композиційні та дискурсивні вияви і реконструювати на основі словесної образності, тематично поєднаних ключових слів, синтаксичного ритму і под. вбудовані в текст достатньо прості, але ємні візуальні чи акустичні образи [20:254-259; 21; 35] — лінії, мелодії, спіралі, хвилі, маятника, пружини, віяла, кокона тощо і навіть тіла як такого, які відтворюють структуру тієї чи іншої емоції або емоційного стану і здатні підсвідомо викликати аналогічну емоцію чи спровокувати відповідний емоційний стан у читача. При цьому образ емоції чи емотивного стану концептуалізується, укорінюється у свідомості читача, і ми можемо продовжити іконічну послідовність: форма імітує значення — форма імітує форму — форма імітує емоцію — до форми, що імітує думку.

Підводячи підсумок огляду стану справ у когнітивній поетиці та перспектив її розбудови, не можна не погодитись з Маргарет Фрімен, яка, розмірковуючи про евристичний потенціал когнітивної поетики, зауважила, що когнітивний підхід "не може пояснити, чому поет ... думає саме таким чином, або не може (поки що) описати унікальність новизни художньої творчості. Що він дійсно може, ... це висвітлити ті властивості уяви, які дозволяють поезії відбутися" [21:43]. Можливо, на цьому шляху дослідники художнього тексту під новим, когнітивним кутом зору знову повернуться до запитання, яке у свій час поставив Ролан Барт: "Що таке задоволення від тексту? І яке місце займає задоволення в теорії тексту?". "Просто одного прекрасного дня ми раптом починаємо відчувати потребу трохи *послабити гайки* теорії, змістити дискурс, ідіолект, зайнятий самоповторенням і від того костеніючий, розворушити його якимось запитанням. Задоволення і є цим самим запитанням" [1:516].

Література

1. Барт Р. Удовольствие от текста // Р.Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ.ст. Г.К.Костикова. — М.: Издат. группа "Прогресс", "Универс", 1994. — С. 462-518.
2. Белехова Л.І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії). — Херсон: Айлант, 2002.
3. Воробьёва О.П. Вирджиния Вульф в аспекте языковой личности: когнитивный этюд // Языки и транснациональные проблемы: Мат-лы Первой междунар. науч. конф. Т. II / Отв. ред. Фесенко Т.А. — М.; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2004. — С. 50-55.
4. Воробйова О.П. Когнітивна поетика в Україні: напрями досліджень // Актуальні проблеми романо-германської філології в Україні та Болонський процес: Мат-ли Міжнар. наук. конф./ Чернівецький нац. унт імені Юрія Федьковича, 24-26 листопада 2004 р. — Чернівці, 2004 (у друці).
5. Воробьёва О.П. Сюжетное напряжение сквозь призму конфликта ментальных пространств (опыт концептуального анализа) // Когнитивная семантика: Мат-лы второй междунар. школы-семинара.: Ч.1. — Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. — С. 123-125.
6. Воробьёва О.П. Художественная семантика: когнитивный сценарий // С любовью к языку. Сб. науч. тр. Посвящается Е.С.Кубряковой. — М.; Воронеж: ИЯ РАН; Воронежский ГУ, 2002. — С. 379-384.
7. Колесник Д.М. Концептуальное пространство авторской метафоры в творчестве А.Мердок: Дис.... канд.филол.наук: 10.02.04. — Черкассы,1996.
8. Короткова Л.В. Семантико-когнитивный и функциональный аспекты текстовых аномалий в современной англоязычной художественной прозе: Дис. ... канд.филол.наук: 10.02.04. — Киев, 2001.
9. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С.Кубрякова, В.З.Демьянков, Ю.Г.Панкрац, Л.Г.Лузина / Под общ. ред. Е.С.Кубряковой. — М.: Изд-во МГУ, 1996.
10. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Известия АН. Серия литературы и языка. — 2004. —Т.63, №3. — С. 3-12.
11. Молчанова Г.Г. Когнитивная стилистика и стилистическая типология // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2001. — № 3. — С. 60-71.
12. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики. — М.: Наука, 1975.
13. Burke M. Iconicity and literary emotion // European Journal of English Studies. — 2001. — Vol.5, No.1. — P. 31-46.
14. Cognitive Poetics in Practice / Ed. by J.Gavins and G.Steen. — London; New York: Routledge, 2003.
15. Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis / Ed. by E. Semino and J.Culpeper. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2002.
16. Dolezel L. Occidental Poetics: Tradition and Progress. — Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1990.
17. Eco U. Interpretation and Overinterpretation. — Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1992.
18. Gibbs R.W., Jr. The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding. — Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
19. Freeman M. Grounded spaces: deictic *-self* anaphors in the poetry of Emily Dickinson // Language and Literature. — 1997. — Vol. 6, No.1. — P. 7-28.

20. Freeman M. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* / Ed. by A.Barcelona. — Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2000. — P. 253-281.
21. Freeman M. The body in the word: A cognitive approach to the shape of a poetic text // *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* / Ed. by E. Semino and J.Culpeper. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2002. — P.23-47.
22. Jakobson R. Linguistics and poetics // R.Jakobson. *Language in Literature*. — Cambridge (Mass); London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987. — P. 62-94.
23. Johansen J.D. Theoretical exemplification vs. interpretation. Or why theory is always letting down interpretation, and why interpretation is always impure and patchy: Пленарна доповідь на міжнародній конференції "Cognition and Literary Interpretation in Practice", Гельсінкський унт, Фінляндія, 27-29 серпня 2004 р.
24. Kövecses Z. *Metaphor: A Practical Introduction*. — Oxford etc.: Oxford University Press, 2002.
25. Miall D. Beyond text theory: Understanding literary response // *Discourse Processes*. — 1994. — No.17. — P. 337-352.
26. Oatley K. Writingandreading: The future of cognitive poetics // *Cognitive Poetics in Practice* / Ed. by J.Gavins and G.Steen. — London and New York: Routledge, 2003. — P. 161-173.
27. *Poetics Today*. — 2002. — V.23, No 1: *Literature and the Cognitive Revolution* / Ed. by A.Richardson and F.F.Steen.
28. Semino E. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. — London; New York: Longman, 1997.
29. Shen Y. Cognitive constraints on poetic figures // *Cognitive Linguistics*. — 1997. — V.8, No 1. — P. 33-71.
30. Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. — London: Routledge, 2002.
31. Tsur R. Aspects of cognitive poetics // *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* / Ed. by E. Semino and J.Culpeper. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2002. — P. 279-318.
32. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. — Amsterdam etc.: Elsevier Science Publ., 1992.
33. Turner M. *The Literary Mind*. — New York; Oxford: Oxford University Press, 1996.
34. Vorobyova O. Close reading techniques in the language-through-literature classroom: A cognitive perspective // *Innovative Approaches to Teaching Foreign Languages and Cultures in the New Millenium / International Conference: Abstracts of Papers / Dnipropetrovsk University of Economics and Law, September 20-22, 2002. – Dnipropetrovsk, 2002. – P. 18-21.*
35. Vorobyova O. Conceptual blending in narrative suspense: Making the pain of anxiety sweet // *7th International Cognitive Linguistics Conference: Abstracts / University of California, Santa Barbara, July 22-27, 2001. — Santa Barbara, 2001. — P. 188-189.*
36. Vorobyova O. "The Mark on the Wall" and literary fancy: A cognitive sketch // *Cognition and Literary Interpretation in Practice* / Ed. by H. Veivo, B.Petterson and M.Polvinen. — Helsinki: Helsinki University Press, 2005 (у друці).
37. Werth P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. — New York: Longman; Pearson Education, 1999.

Джерело ілюстративного матеріалу

Woolf V. *A Haunted House and Other Short Stories*. — San Diego etc.: A Harvest Book, Harcourt, 1972.

