

Мова. Людина. Світ. До 70-річчя професора М.П. Кочергана / Відп. ред. Тараненко О.О. –
– К.: Видавничий центр КНЛУ, 2006. — С. 72-86.

ІДЕЯ РЕЗОНАНСУ В ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Воробйова О.П.

Київський національний лінгвістичний університет

Мы никогда не понимали

Того, что стоило понять.

(Николай Гумилёв. Восьмистишье)

Розмірковуючи про стан та перспективи сучасного мовознавства, М.П.Кочерган [2003: 5] справедливо зауважує, що "незважаючи на зміни наукових парадигм, набуті у попередні періоди знання про мову не заперечуються і не відкидаються, а лише набувають нової оцінки. Різні парадигми ніби накладаються одна на одну і навіть співіснують, то ігноруючи одна одну, то зближуючись". Механізми і форми міжпарадигмальної взаємодії в межах епістеми, селективність міжпарадигмальних і міждисциплінарних зв'язків, а також причини виникнення майже містичних паралелей у концепціях вчених, розділених не одним століттям, не були, наскільки мені відомо, предметом спеціальних досліджень. Для опису таких явищ звичайно застосовують метафори на кшталт "спіралеподібних структур", "сцени, що обертається" (С.А.Жаботинська), "стрибків до предків" (ancestor-hopping) [Beaugrande 1991]. Останнім часом під впливом синергетичних студій особливого поширення у згаданому діахронічному контексті набула метафора "резонансу", який складає основу так званого зв'язку-відгуку або зв'язку-відлуння [Князева, Курдюмов 2005: 121-122]. Як резонно зазначає В.З.Дем'янков [Дем'янков 1994: 17], "у науці нерідким є той випадок, коли у новій концепції чути відголоси положень та проблем, які звучали колись". Використання метафори "резонансу" в широкому, історіографічному контексті дозволяє якщо не пояснити, то певним чином унаочнити розірвану в часі спорідненість наукових ідей [див., напр., Воробйова 2005].

Евристична сила цієї метафори полягає в тому, що явище резонансу лежить в основі будь-якої взаємодії, у тому числі й комунікативної. Саме таким чином свого часу тлумачив О.О.Потебня [1976: 256] механізм розуміння однієї людини іншою: "Тих, хто розуміє один одного, можна порівняти з двома різними музичними інструментами, які налаштовані на такий зв'язок між собою, що звук одного з них викликає не той самий, але відповідний звук іншого". Особливої значущості набуває метафора "резонансу" в поясненні явищ, що мають емоційну природу. Так, термін "емоційний резонанс" є одним з ключових у соціальній психології [Мокшанцев, Мокшанцева 2001; Schrock, Holden, Reid 2004], включаючи нейролінгвістичне програмування [Энциклопедия 2006], у

психофізіології [Данилова 1998: 164-231], психотерапії [Watkins 2006], психології та психофізіології художньої творчості [Салямон 1968]. Останнім часом явище емоційного резонансу потрапило також у фокус когнітивних досліджень художнього тексту [див. Воробйова 2004а: 20-21]. Цікаво, що залежно від опори на поведінкові чи мовленнєві аспекти емоційного резонансу, на усний чи писемний дискурс, що його спричиняє, на перший план висувається або підсилювальна, інтенсифікувальна функція резонансу¹, або його настроювальна функція. У художньому сприйнятті спрацьовують обидві ці функції².

Виходячи з визначень резонансу³, ключовими для розуміння цього явища, у тому числі і в його емоційному форматі, є такі поняття як коливання, вплив, збудження, співзвучність, інтенсифікація, взаємодія певних системних утворень між собою або системи із середовищем, а також протиставлення внутрішнього і зовнішнього. Одним із чинників виникнення емоційного резонансу є, за припущенням Л.Салямон [1968], те, "що емоційна сфера пов'язана з ритмічною активністю певних фізіологічних систем, які здатні резонувати на зовнішні ритмічні впливи, що сприймаються органами чуття".

Сплеск інтересу до явища емоційного резонансу в різноманітних контекстах мовного впливу (пропаганда, нейролінгвістичне програмування, реклама тощо), а також в контексті естетичного впливу та художнього сприйняття не випадково збігся в часі з переосмисленням вченими, що працюють у різних галузях науки, співвідношення *ratio* та *emotio* у свідомості та соціальній поведінці людини. Визначальну роль у цьому переосмисленні відіграли праці Антоніо Дамасіо [див., зокрема, Damasio 2000], який з позицій нейробіології і нейрофізіології, в аспекті триєдності "тіло/ мозок/ мислення" (*embodied brain/ mind*), довів невід'ємну роль емоцій у процесі прийняття рішень і плануванні людиною своєї діяльності⁴, що й складає, на його думку, основну мету розумових процесів [там само: 165]. З ідеями А.Дамасіо про фільтрувальну та орієнтувальну функції емоцій перегукується когнітивно-психологічна концепція емоцій Кіта Оутлі [Oatley 1992], згідно з якою емоції посідають центральне місце у діяльності та розумовому житті людини, виконуючи ключові функції в ситуаціях зіткнення з непередбаченим і необхідності визначати пріоритети.

Саме на орієнтувальній функції емоцій, пов'язаній із процедурами прийняття рішень в ході інтерпретації тексту при натраплянні на незвичне, наголошує, спираючись на емпіричні дослідження художньої літератури і художнього сприйняття, Девід Майелл [Miall, Kuiken 1994]. Враховуючи системність, структурованість та ієрархічність проявів висунення (*foregrounding*) як одного із принципів побудови тканини художнього тексту, Д.Майелл запропонував чотирифазову схему перебігу процесу художнього сприйняття, де головну роль відіграють емоції та почуття [там само: 350]. Згідно зі спостереженнями Д.Майелла і Д.Койкена, безпосередній вплив на художнє сприйняття здійснюють ті риси художнього тексту, які спричиняють очуднення (*defamiliarization*, рос. *остранение*, за В.Шкловським) змісту його окремих фрагментів. Очуднення пробуджує певні почуття у відповідь на те, що читач,

виявивши неспроможність зрозуміти текст чи його окремі фрагменти з опорою на вже знайомі йому, прототипові, укорінені у свідомості концепти (фаза перша), вимушений або вибудовувати нову, модифіковану, непрототипову інтерпретацію незвичного, або навіть докорінно змінювати ракурс інтерпретації у непрототиповому ключі, що концептуально та емоційно збагачує таку інтерпретацію (фаза друга). Очуднення не лише пробуджує у читача певні почуття і емоції, але й супроводжується ними, подовжуючи час сприйняття тексту і надаючи його інтерпретації особистісного характеру. При цьому саме читацькі емоції спрямовують розгортання альтернативних інтерпретацій, які спираються на повторювані комбінації текстового висунення (фаза третя). Усе це результує у кумулятивному читацькому сприйнятті тексту, чиї інтерпретації можуть варіювати залежно від індивідуально-особистісних перспектив (фаза четверта). Таким чином, можна стверджувати, що читач емоційно відгукується на *системний* вплив художнього твору, тобто резонує у відповідь на певні *системні* властивості художнього тексту. Що ж є джерелом такого резонансу? З чим у художньому тексті пов'язані ті коливання, які збуджують співзвучні емоційні реакції читача? Якою є природа цих коливань?

Для того, щоб відповісти на ці запитання і таким чином проникнути, хоча б у першому наближенні, у мовні механізми створення емоційного резонансу в художньому сприйнятті, розкриття яких і становить основне завдання цієї статті, зробимо невеличкий екскурс у здавалося б далеку від лінгвістики галузь – так звану сакральну геометрію, розглянувши езотеричні тлумачення геометрії форм і структур життя [Друнвало 2000; Неаполитанский, Матвеев 2003] у контексті окремих положень квантової теорії⁵ та сучасної нейробіології і нейрофізіології. Необхідність звертання до геометрії смислів пов'язана з нашою *гіпотезою* про те, що природа емоційного резонансу, спричиненого художнім текстом, визначається сукупною дією множинних смислових і структурних флуктуацій у межах текстового простору, які системно впливають на читацьке сприйняття, збуджуючи відповідні емоції, котрі, у свою чергу, скеровують інтерпретаційні зусилля читача. Аналіз показав⁶, що такі флуктуації охоплюють словесну образність і символіку, фоносемантику тексту, його синтаксичний, архітектонічний і композиційний ритм, конфігурації тематично поєднаної лексики, асоціативні ряди тощо, формуючи вписані в текст ємні візуальні чи потенційно акустичні іконічні образи й діаграми. Вплив цих сенсорних утворень має переважно сугестивний характер і базується, зокрема, на емоційно релевантних коливаннях енергії⁷, що випромінюється внаслідок змін інтенсивності текстового напруження.

Якщо розглядати художній текст як форму знятої комунікації, можна припустити, що він має одночасно динамічну (хвильову) і статичну природу. Хвильова динаміка виникає як сукупний ефект пульсації згущень форми та/ або смислу (образність, символіка, текстові аномалії, художні деталі, ключові слова і т.і.) на тлі дифузності останніх, спричинюючи у текстовій тканині своєрідну поздовжню хвилю, і синусоїдальних коливань синтаксичного, просодичного, композиційного ритму, що формує у тканині тексту поперечну хвилю. Текстову

статичну з погляду її потенційного емоційного впливу ми пов'язуємо з виявами статичного напруження, яке можна візуалізувати — шляхом реконструкції на базі конфігурацій функціонально значущих текстових елементів (лексичних, фонографемних, експресивно-образних) — у вигляді певних геометричних фігур (коло, овал, спіраль, лійка, стріла, трикутник тощо), вписаних у художній простір⁸.

Ми виходимо з того, що саме ці прості, але енергетично насичені геометричні образи, які зберігають пам'ять про певний пов'язаний із ними емоційний досвід, укупі з виявами хвильової динаміки тексту, слугують одним із джерел виникнення та підтримання емоційного резонансу в художньому сприйнятті, оскільки вважається, що невід'ємними від геометричних форм є тонкі вібрації, які допомагають додатково посилити їхній вплив [Неаполитанский, Матвеев 2003: 105]. Можливу відповідь на питання, як саме відбувається цей вплив, яким чином ми відтворюємо і перебираємо на себе емоції інших людей, у тому числі й ті, що моделюються в процесі художнього сприйняття, достатньо несподівано підказали мавпи.

На початку 90-х років минулого століття італійські вчені Джакомо Ріццолатті, Леонардо Фогассі і Вітторіо Галлезе, експериментально вивчаючи ті зони мозку мавп, що відповідають за моторику, відкрили особливий різновид нейронів, які, зважаючи на специфіку їхньої дії⁹, було названо "дзеркальними" (mirror neurons), тобто такими, що регулюють процеси неусвідомленої імітації. Пізніше підтвердилось, що такі нейрони є і в людини, причому зосереджені вони переважно у так званій зоні Брока, котра, як відомо, пов'язана з мовленням [Вартбург 2004; Черноиванова 2005; Ramachandran 2000]. Відкриття дзеркальних нейронів, яке за значущістю прирівнюють до відкриття ДНК [Ramachandran 2000], уможливило пояснення широкого спектру раніше незрозумілих явищ або висунення нових гіпотез щодо їх пояснення¹⁰. Серед таких явищ найважливішим для нашого дослідження є явище співпереживання, емпатії, яке інколи тлумачиться як "читання" почуттів іншої людини [Вартбург 2004; Черноиванова 2005].

Саме завдяки дзеркальним нейронам будь-яка людина стає певною мірою телепатом, отримуючи здатність внутрішньо відтворювати не лише дії інших людей, але також і їхні відчуття й емоції, нібито стаючи на місце тих, інших людей [Черноиванова 2005]. Залученістю дзеркальних нейронів, які збуджують відповідні емоційні центри у мозку людини при сенсорному сприйнятті, пояснює Дж.Лакофф [Lakoff 2001] силу та інтенсивність співчуття, викликаного показом наживо по телебаченню руйнації башт Світового торговельного центру в Нью-Йорку 11 вересня 2001 р. На його думку, тут одночасно спрацювали дві системи — система метафоричного мислення людини і система дзеркальних нейронів, які разом перетворили "зовнішні буквальні жахи на відчувані метафоричні жахи" [там само]¹¹.

Подібним чином, тобто шляхом підсвідомої ментальної симуляції, відбувається, згідно з нашою гіпотезою, відтворення, перебирання на себе

читачем вписаних у художній текст емоцій та емоційних станів, що супроводжується виникненням емоційного резонансу¹². Художній текст, як зазначалося раніше, впливає на читача системно. Водночас, ті емні образи, які індукують емоційний резонанс, є різними за своєю природою — вони можуть базуватися на асоціативному впливі, на емоційному впливі ритму, контрасту або новизни, на впливі неоднозначності [Салямон 1968], значущому виборі лексики [Strack 2003a], на кумулятивному впливі метафоричних образів [Strack 2003: 265] тощо. Потужним інструментом емоційного впливу визнається іконічність, яка є широко розповсюдженою і в мові, і в мовленні, і в художній літературі [Burke 2001: 33]. Під іконічністю як семіотичним поняттям розуміють "природну подібність або аналогію між формою знаку ("позначувальним", незалежно від того, чи-то літера, звук, слово, чи певна словесна структура, чи навіть відсутність знаку) та об'єктом чи концептом ("позначуваним"), співвідносним з ним у світі або, скоріше, в нашому сприйнятті світу. [...] Сприйняття рис іконічності в мові і літературі залежить від інтерпретатора, який здатен пов'язати значення з його формальним вираженням. Те, що стосується всіх знаків, також стосується іконічного знаку¹³: він потребує роз'яснень (it is not self-explanatory)" [Iconicity 2003].

У контексті дослідження емоційного резонансу в художньому сприйнятті це останнє твердження є досить важливим, зважаючи на два основні моменти. По-перше, саме емоційне сприйняття є варіабельним, емоційний ефект — непостійним, а можливості для такого сприйняття — хиткими і завжди нестандартними [Салямон 1968]. По-друге, на відміну від інших джерел емоційного резонансу, художній текст є менш прозорим візуально і мелодійно: тут читач зорієнтований скоріше на інтуїтивне відчуття виділеності (saliense) окремих елементів та/ або інтуїтивне усвідомлення естетичного багатства тексту [Strack 2003a]. Хоча вважається, що "емоційне повідомлення не підлягає перекладу, воно може викликати подібний "рух почуттів" у трансляції іншою словесною чи безсловесною мовою" [Салямон 1968]. Так, у наведених нижче фрагментах вірша Наталки Білоцерківець "Ніж" [Сто років юності 2000: 560-561] емоційне напруження, що ймовірно викличе у читача оригіналу відповідний рух почуттів, у перекладі збережено, проте, на відміну від візуальної іконічності (графічної імітації форми ножа), звукова іконічність у перекладі виявляється певною мірою викривленою з об'єктивних та суб'єктивних причин. З одного боку, вживання артикля (якого у поетичному тексті можна було б уникнути) спровокувало зміну метричного розміру вірша — від тристопного дактилю до двостопного ямбу. Це змінило характер пульсації ритму, зробило його сухішим і поверховішим. З другого боку, зазнали модифікації ключові для звукової іконічності даного вірша вияви алітерації, яка, як відомо, не лише передає, а й створює настрій [Style 2005].

Ніж,
щоб накраяти хліб.
Ніж — майструвати сопілку.

A knife,
to cut bread.
A knife to carve a flute.

Ніж,
щоб добити ягня,
вовком скалічене.

A knife
to finish off the lamb
wounded by a wolf.
(переклад В.Ткач та В.Фіппс)

Іконічність у загально-теоретичному плані, особливо як поетичне явище, досліджено достатньо глибоко, у той час як механізми її емоційного впливу — те, що Майкл Берк [Burke 200: 32] назвав "емотивною іконічністю", — опинилися у фокусі уваги дослідників не так давно. Вводячи поняття емотивної іконічності як явища художнього тексту, поетичного або прозового, М.Берк відштовхується від тлумачення емоційної значущості іконічності, запропонованого свого часу Джефрі Лічом та Міком Шортом, які зазначали таке: "Іконічна сила, зосереджена в мові, крізь форму тексту породжує художню реальність як ДІЙСТВО (produces an ENACTMENT of the fictional reality). Це надає нового виміру ілюзії реалістичності життя: як читачі, ми не просто отримуємо інформацію про художній світ; через досвід читання, ми входимо в цей світ іконічно, нібито беручи участь у п'єсі" [Leech and Short 1981: 236]. Таким чином, завдяки іконічності, яка виступає в якості своєрідного коду, вписаного в художній текст, має місце щонайменше подвійна ментальна симуляція: читач підсвідомо імітує свою участь у художньому дійстві, водночас зазнаючи сугестивного впливу іконічних образів, які у своїй хвильовій динаміці та геометричній статиці провокують читацький емотивний резонанс.

Виходячи з того, що іконічність є багатоаспектним феноменом, у художньому тексті її слід розглядати з декількох позицій: по-перше, в термінах класичного розмежування іконічних образів та діаграм, де під образом розуміються іконічні знаки, які фіксують подібність з об'єктом-референтом (ономатопея, звукоцимволізм, синестезія тощо), а під діаграмою — ті, що віддзеркалюють певні відношення між об'єктами (порядок слів як відбиток послідовності подій, риторичні фігури, наративні прийоми тощо) [Nöth 1990: 125-126; Fischer, Nänny 1999: xxi-xxii]; по-друге, в ракурсі рівневої диференціації, коли послідовно вичленовуються композиційні, синтаксичні, лексичні та лексико-граматичні, фоносемантичні й фонографемні засоби створення іконічності [див., наприклад, Burke 2001: 33]; по-третє, враховуючи проміжний спосіб, у який досягається імітація значення семіотичною формою. Тут можна говорити про зорієнтованість на форму (форма імітує форму), на концепт (форма імітує структуру думки) або на сенсорику (форма імітує вияви емоції й емотивних станів). І нарешті, *last but not least*, це явище слід розглядати з огляду на обсяг тексту, який охоплюється іконічним образом чи діаграмою. У цьому плані ми розрізняємо глобальну, локальну та локалізовану іконічність. У глобальному текстовому вимірі іконічні образи породжуються текстом як макрознаком і можуть тлумачитися як аналогові (гештальтні, міметичні) чи параболічні (сюжетні, дієгетичні) ідеограми¹⁴. У локальному вимірі іконічні образи та діаграми охоплюють різні за обсягом фрагменти тексту, де вони формуються значущими конфігураціями текстових елементів одного чи різних рівнів (певними

послідовностями синтаксичних одиниць, ізотоповими мережами чи ланцюжками, алітераційними моделями тощо). Локалізовані вияви іконічності, що набувають текстової значущості, пов'язані з ключовими для тексту метафоричними чи метонімічними тропами, які, відповідно, стають текстовими символами або функціонують як художні деталі, а також з окремими виявами звукосимволізму.

Розкриття іконічного коду, вбудованого в художній текст, видається можливим за рахунок поетапного застосування (послідовність етапів не є релевантною і залежить від специфіки конкретного тексту) набору методик концептуального аналізу, які включають: 1) ідентифікацію мовних показників іконічності — тих текстових ключів, на основі яких 2) реконструюються поєднання ключових для тексту концептуальних тропів, що становлять його ідеограмний зміст; 3) простежується дискурсивна динаміка ментальних просторів, яка висвітлює смислові осциляції в текстовій семантиці; 4) вибудовується домінантна мережа концептуальної інтеграції¹⁵, що дозволяє зібрати докупи скриті текстові смисли; 5) пошарово розплутується тканина художнього тексту, де, за їх наявності, виокремлюються та наочно репрезентуються (як схеми, графіки або діаграми): а) ізотопові конфігурації тематично пов'язаної лексики; б) ритмо-синтаксичні сукупності текстових елементів; в) фоносемантична і просодична образність, а також г) вияви інтертекстуальної іконічності.

Розглянемо під кутом зору іконічно-емотивного аналізу¹⁶ оповідання американського письменника Роберта Кувера "Sudden Story" (Раптова історія) [Sudden Fiction 1986: vii], яке емблематично відкриває антологію американських коротких оповідань (short-short stories), що отримали, завдяки своїй жанровій специфіці¹⁷, назву "раптова проза". Наведемо це оповідання повністю:

Once upon a time, suddenly, while it still could, the story began. For the hero, setting forth, there was of course nothing sudden about it, neither about the setting forth, which he'd spent his entire lifetime anticipating, nor about any conceivable endings, which seemed, like the horizon, to be always somewhere else. For the dragon, however, who was stupid, everything was sudden. He was suddenly hungry and then he was suddenly eating something. Always, it was like the first time. Then, all of a sudden, he'd remember having eaten something like that before: a certain familiar sourness ... And, just as suddenly, he'd forget. The hero, coming suddenly upon the dragon (he'd been tracking for years through enchanted forests, endless deserts, cities carbonized by dragon-breath, for him suddenly was not exactly the word), found himself envying, as he drew his sword (a possible ending had just loomed up before him, as though the horizon had, with the desperate illusion of suddenness, tipped), the dragon's tenseless freedom. Freedom? the dragon might have asked, had he not been so stupid, chewing over meanwhile the sudden familiar sourness (a memory ... ?) on his breath. From what? (Forgotten.)

Оповідання починається нібито як казка (*Once upon a time* — "жили були"), однак читацькі очікування раптово руйнуються словом "suddenly" ("раптово"), яке перегукується з назвою оповідання, що дисонує із розміреним зачином. Далі виявляється, що ключове слово "suddenly" разом із своїми похідними (*suddenly* — [nothing] sudden — [everything was] sudden — suddenly – suddenly — [all of a] sudden — [just as] suddenly — suddenly — suddenly [was not exactly the word] — [illusion of] suddenness — sudden [familiar sourness]) формує ізотоповий ланцюжок (поздовжню хвилю), який окреслює одну з двох оповідних перспектив цього тексту, котра базується на протиставленні звичності і раптовості як прийому створення сюжетного напруження. Друга оповідна перспектива стосується іронічно обіграного казкового сюжету — поединку героя з драконом. Відповідно до цих двох перспектив, зміст оповідання може бути представлено через взаємодію трьох світів: світу героя (*For the hero ...*), світу дракона (*For the dragon ...*) та світу власне розповіді (*the story began ...*).

Якщо умовно розподілити складники наведеного вище ізотопового ланцюжка в координатній площині, де уздовж осі абсцис розташувати в певному масштабі ці три світи, а уздовж осі ординат позначити речення у відповідній до тексту послідовності, то графічно вимальовується крива, яка за своєю формою нагадує стиснуту пружину. За допомогою такої кривої можна унаочнити і динаміку ментальних просторів, мережа яких формується навколо протагоніста (героя) й антагоніста (дракона) і виражається через сукупність контекстуальних опозицій, акцентованих синтаксичним паралелізмом (*there was of course nothing sudden about it ... everything was sudden*), — обізнаний :: дурний, послідовний :: імпульсивний, поміркований/ відповідальний :: забудькуватий/ легковажний, залежний від своїх обов'язків :: вільний від будь-яких обов'язків.

Ці вияви локальної іконічності підсилюються аналогічним синтаксичним малюнком текстової тканини, який вибудовується шляхом нанизування парантез, парантетичних зворотів та чергування синтаксичних структур різної довжини (поперечна хвиля), що створює ефект "рваного ритму"¹⁸. Синтаксичний малюнок додатково акцентується алітераційним ланцюжком (наскрізними повторами комбінацій приголосних *sd-st*), який імітує мелодику вершника, що їде на коні¹⁹. Серед парантез особливої значущості набувають ті, що, маніфестуючи локалізовану іконічність, містять образ недосяжного горизонту (*any conceivable endings, which seemed, like the horizon, to be always somewhere else; a possible ending had just loomed before him, as though the horizon ... tipped*) як складника образу шляху, для котрого раптовість є лише ілюзією (*the desperate illusion of suddenness*). Тема "передбачуваної несподіванки" постає як змістовий вияв глобальної іконічності тексту, котра маніфестується і композиційно: через жорстку заданість зачину і схеми поединку, яка контрастує з певною розхитаністю текстової тканини та невизначеністю кінцівки оповідання. Ця невизначеність, яка, подібно до недосяжності горизонту, прямує до безкінечності (ми навряд чи дізнаємося, що це за раптова знайома кисличка, яка постійно на язиці дракона, — *the sudden familiar sourness ... on his breath*), наводить на думку

про повторюваність життєвих циклів, якими б несподіванками вони не були наповнені. Ідея коловороту, циклічності, "незавершеного у завершеному" підкріплюється і тим, що все оповідання — це лише один абзац, який переривається на ноті "забуття" (*Forgotten.*), порожнечі, що містить безліч потенційних можливостей нового початку.

З погляду глобальної іконічності схемні образи, що реконструюються як вписані в текст концептуальні метафори ЖИТТЯ Є ЦИКЛ, ЖИТТЯ Є ШЛЯХ, ЖИТТЯ Є ПОЄДИНОК, ЖИТТЯ Є РОЗПОВІДЬ та концептуальний оксиморон ПЕРЕДБАЧУВАНА РАПТОВІСТЬ, дозволяють тлумачити це оповідання як ідеограму, зміст якої сприймається інтертекстуально на тлі очевидних фровостивих мотивів "життєвого шляху", "життєвої місії", "життя і смерті" ("*But I have promises to keep / and miles to go before I sleep ...*") і може бути виявлений за допомогою побудови мережі концептуальної інтеграції. Складниками цієї мережі в аналізованому оповіданні є, на наш погляд, ментальні простори, пов'язані між собою ідеєю "полону", тому що і герой і дракон перебувають, відповідно, у полоні своїх моральних обов'язків або природних інстинктів. І обидва прагнуть свободи. Враховуючи кінцівку оповідання (доля героя невідома, а дракон, як і раніше, жує свою безкінечну жуйку), можна дійти висновку, що бути у полоні природних інстинктів загалом менш шкідливо ніж перебувати у полоні моральних обов'язків, що невігластво спокійніше для життя ніж обізнаність і, нарешті, що залишитися дурним, але живим, краще, ніж бути розумним, але мертвим (згадайте раптовий знайомий кислий присмак на язиці дракона). Зміщуючи фокус інтерпретації на тему "пошуку свободи" (*Freedom? ... From what? (Forgotten.)*) і виводячи шляхом зіставлення згаданих вище ментальних просторів приховані у тексті смисли, можна сформулювати мораль цієї історії таким чином: **справжня свобода — це неусвідомлення своєї свободи**. Отже, ми знову отримуємо своєрідне зачароване коло, вихід з якого ще не знайдено.

Зазначені вияви іконічності, що викликають або можуть викликати читацький емоційний резонанс, і їхнє змістове наповнення в аналізованому оповіданні сукупно створюють певний настрій, який ми схильні визначати як смуток. Цей настрій, своєрідне перетворення ілюзорної раптовості в тугу (англійською мовою така трансформація фоносемантично виглядає прозорішою — *turning suddenness into sadness*), формується на всіх рівнях емотивної іконічності тексту — композиційному, синтаксичному, лексичному, фоносемантичному і графемному.

Композиційно цьому сприяє наявність того, що М.Берк [Burke 2001: 35] називає художньою клаустрофобією — відкритість кінцівки оповідання є певною ілюзією, яка лише підсилює ефект закритого простору, ефект полону — все забуто (*Forgotten.*), все знову починається спочатку (*Once upon a time*). Ідея кругової замкненості, циклічності підкріплюється виявами звукосимволізму — рамковими та наскрізними повторами літери О/ -о- (які стають частотнішими ближче до кінця тексту), котра, як відомо, може, серед інших своїх значень,

символізувати вічний коловорот і циклічність всього космічного та природного [Nänny 1999: 179, 194-195].

Синтаксис тексту, за рахунок поступового зменшення обсягу смислових груп у фінальній частині оповідання, вказує на затухання текстової енергетики (*chewing over meanwhile the sudden familiar sourness (a memory ...?) on his breath. From what? (Forgotten.)*) порівняно з початком і основною частиною твору. Саме такий, низький рівень енергії є характерним, за словами Р.Цура [Tsur 1992: 58], для смутку або меланхолії. Цей депресивний настрій підсилюється відчуттям дискомфорту, навіть небезпеки, яке підсвідомо провокується наскрізними алітераційними повторами свистячих *s*- [пор. Burke 2001: 40]²⁰. Взаємодія текстового синтаксису і просодії як засобів створення емотивної іконічності є цілком органічною у художньому тексті — її вивченням займається граметрика (*grammetrics*) як один із напрямів стилістичних досліджень [там само].

Почуття смутку, яке спричинене усвідомленням безплідності спроб змінити усталений порядок життя, іконічно відбивається і в лексиці оповідання. Незважаючи на наявність у тексті низки дієслів руху (*setting forth, coming upon, tracking*), пов'язаних з описом героя, та значущість образу горизонту як орієнтиру цього руху, ефекту динаміки в оповіданні не виникає. Навпаки, через статичність опису дракону, на якого герой, так і не досягши горизонту, наражається (*coming suddenly upon the dragon*) нібито на непорушну стіну, посилюється відчуття інерції, застигlosti ілюзорно динамічного буття. В результаті сукупної дії смислових і структурних флуктуацій у межах текстового простору оповідання формується ємний візуальний образ кола із вписаними в нього множинними згасаючими хвилями — образ, який унаочнює ключову для аналізованого оповідання ідею вічного протиріччя між сталою заданістю буття і його непередбачуваною мінливістю.

Безперечно, таке прочитання оповідання є лише одним із можливих його прочитань. Водночас, емоційний бік читацького сприйняття, який залежить не лише від тексту, а й від індивідуальних, у тому числі вікових і гендерних преференцій, не є довільним; він регулюється тими імпульсами, які спричинюється впливом іконічного коду як одного із численних кодів, що складають вбудовану в художній текст багатовимірну програму його інтерпретації. Існують нейропсихологічні та експериментально психологічні дані, які дозволяють припустити, що емоційні реакції у художньому сприйнятті передують раціональному тлумаченню змісту твору [Burke 2001: 43-46], викликаючи відповідний емоційний резонанс.

Подальші дослідження явища емоційного резонансу в художньому сприйнятті і в ширшій перспективі мовного впливу, котрі можливі лише із залученням цілого спектру сучасних дисциплін, повинні відповісти на цілу низку питань стосовно фізичної природи емоційного резонансу, його нейробіологічного підґрунтя, механізмів соціального та естетичного впливу, ролі емоційного резонансу в повсякденному спілкуванні, в суспільних процесах, в художній творчості. Повертаючись до епіграфу, який передує тексту цієї статті, зазначимо

ще раз, що емоційний резонанс, на нашу думку, належить до тих явищ, які нам усім варто зрозуміти.

Примітки

¹ "У натовпі має місце таке соціально-психологічне явище, як емоційний резонанс. [...] Термін "резонанс" до цього явища застосовується тому, що учасники натовпу при обміні емоційними зарядами поступово розпалюють загальний настрій до такої міри, що відбувається емоційний вибух, який важко контролюється свідомістю" [Мокшанцев, Мокшанцева 2001]. Пор. також: "У натовпі відбувається взаємне зараження емоціями і як наслідок — їх інтенсифікація. [...] Одна із цікавих гіпотез стверджує, що головну роль у цьому відіграє виникнення резонансних коливань у структурі електромагнітних полів, які створюються організмом людини" [Енциклопедія 2006].

² "Словесні сигнали" письменника покликані активувати у центральній нервовій системі читача емоційний образ, який відповідає значно більшому числу збуджуючих стимулів, ніж це виражається раціональним значенням мовлення. [...] Для того, щоб викликати відповідний емоційний резонанс, поет шляхом асоціацій нав'язує читачеві сукупність відчуттів, зовнішньо розрізнених і випадкових, але по суті об'єднаних подібним емоційним забарвленням" [Салямон 1968]. На підтвердження своїх слів Л.Салямон наводить думку О.К.Жолковського про те, що художній вплив базується на ефекті підсилення [там само].

³ Поняття резонансу (фр. *résonance* від лат. *resonans* — той, що звучить у відповідь), з одного боку, визначається як "явище різкого зростання амплітуди коливань (електричних, механічних, звукових тощо) в коливальній системі під впливом зовнішніх сил, коли частота власних коливань системи збігається з частотою коливань зовнішньої сили" [Словник 1974: 577], або, в термінах нейрофізіології, "нейронна активність, розповсюдження якої є непропорційно великою відносно початкового сенсорного стимулу" [Strack 2003: 265]. З іншого боку, резонанс тлумачиться як "відгук, відгомін" [Словник 1974: 577]. Пор. також: "*Resonance is the sympathetic oscillation of a system in response to an external excitation*" [Macmillan 1989: 1032] — "Резонанс — це співзвучні коливання системи у відповідь на зовнішнє збудження".

⁴ "[...] Певні аспекти процесу переживання емоцій і почуттів невід'ємні від раціонального мислення. У своїх найкращих виявах почуття вказують нам правильний напрямок, приводять нас до необхідного місця у просторі прийняття рішень, де ми можемо ефективно використовувати інструменти логіки. [...] Емоції, почуття, разом із прихованими фізіологічними процесами, які за ними стоять, допомагають нам у вирішенні сміливого завдання передбачати невизначене майбутнє і відповідно планувати свої дії" [Damasio 2000: xiii]. Тут, за словами А.Дамасіо, діють так звані соматичні (тілесні) маркери, породжувані емоціями: негативні, тобто ті, що сигналізують про можливі несприятливі (набуті з досвіду) наслідки прийняття того чи іншого рішення, і позитивні, які вказують на більш сприятливу альтернативу [там само: 173-174].

⁵ Звернення до квантової теорії в лінгвістичних дослідженнях не є цілком новим. Так, зокрема, майже двадцять років тому Роберт де Богранд, виступаючи на Міжнародному конгресі лінгвістів у Берліні з програмною доповіддю "Текст як новий фундамент для лінгвістики" [Beaugrande 1987], виклав своє розуміння мови як складної нелінійної системи, природа та функціонування якої можуть отримати своє пояснення крізь призму деяких положень термодинаміки, квантової теорії та молекулярної біології. Розглядаючи мову та текст в термінах корпускулярно-хвильового дуалізму, згідно з яким матерії одночасно притаманні властивості частинки (корпускули) й хвилі, що тягне за собою складну взаємодію визначеності та невизначеності у кожному конкретному акті сприйняття, Р. де Богранд запропонував

тлумачення значення "не як системи визначених одиниць, а як поля невизначеності, у якому визначені величини (identities) виникають завдяки тимчасовим взаємним зв'язкам і втручанням" [там само: 374], що мають імовірнісний характер і розгортаються в оперативному часі — "by ongoing operations" [там само: 375]. Це означає, що ми сприймаємо мовлення, у його різних іпостасях, як постійні коливання, флуктуації, що спричиняють випромінювання енергії, яке почергово посилюється чи згасає [там само: 360, 362]. Як наслідок, на думку Р.Богранда [там само: 362], процес передачі текстової інформації можна розглядати як вихід енергії за межі тексту як системи з подальшим її розповсюдженням і перерозподілом.

⁶ Поштовхом до цієї гіпотези послуговували наші розвідки когнітивних механізмів створення сюжетного напруження (suspense) та неоднозначності в художній прозі малого жанру [Vorobyova 2001; Воробьева 2002; 2004], які свідчать про те, що емоційний вплив таких художніх явищ потенційно визначається прихованою геометрією текстових смислів, яку можна виявити за допомогою низки методик концептуального аналізу.

⁷ Існує думка, що саме зміни у рівні енергетики, відхилення від цього рівня у той чи інший бік, що становлять певний континуум, характеризують емоції та емоційні стани, зокрема ті, що виникають у процесі художнього сприйняття [Tsur 1992: 57-58]. Такий континуум можна графічно зобразити як синусоїдальну хвилю, амплітуда якої залежить від швидкості, з котрою людина емоційно пристосовується до змін у ситуації [там само: 58]. У цьому плані цікавим видається джерело позначень емоційного стану неспокою в різних мовах: порівняйте, наприклад, українське "хвилюватися" і російське "волноваться", внутрішня форма яких є достатньо прозорою. Згідно з етимологічним словником М.Фасмера [1986: 339], хвилювання може бути пов'язане з кипінням (див., наприклад, нов.-в.-н. wallen "кипеть, волноваться"), що цілком вписується сучасне когнітологічне трактування емоцій як підігрітої рідини у контейнері [Kövecses 2000: 4, 76-77].

⁸ Такий підхід перегукується з ідеями сакральної геометрії про притаманні будь-якому об'єкту вібрації, які виникають внаслідок виявів його хвильової природи [Друнвало 2005: 72; Неаполитанский, Матвеев 2003: 7, 209], і про формотворчі геометричні образи та структури, що стоять за кожною формою життя, за кожним природним і штучним об'єктом реальності, зокрема релігійними спорудами, за пропорціями тіла людини, хоча на перший погляд це може бути не завжди очевидним [Друнвало 2005: 272; Неаполитанский, Матвеев 2003: 8]. Ці структури, що мають архетипний характер, є згустками психічної енергії [Неаполитанский, Матвеев 2003: 2-3]; вони містять значний обсяг інформації, у тому числі пов'язаної із досвідом емоційних переживань [Друнвало 2005: 296].

⁹ Згадані нейрони активувалися ("вистрілювали") не лише тоді, коли мавпа виконувала дії сама, але й тоді, коли певні дії виконував експериментатор, а мавпа за ним спостерігала. Причому реакція нервових клітин була ідентичною, що свідчило про те, що дія, за якою спостерігала мавпа, уявно відтворювалася, відбиваючись у її мозку, як у дзеркалі. Саме тому вчені і назвали ці нейрони дзеркальними [Вартбург 2004; Черноиванова 2005; Ramachandran 2000].

¹⁰ Той факт, що дзеркальні нейрони активуються щоразу, коли ми спостерігаємо дії інших, дозволяє говорити, що ми нібито зчитуємо наміри тих, за ким спостерігаємо або з ким спілкуємося, таким чином накопичуючи уявлення про думки та почуття інших. Саме здатність "схоплювати" наміри іншого разом із підсвідомою імітацією його/ її артикуляційних рухів могла сприяти, на думку Дж.Ріццолатті та деяких інших вчених, виникненню й еволюції мови, що розвивалася разом із жестикуляцією та мімікою [Хари 2002; Ramachandran 2000]. Таким чином, отримує додаткове підтвердження одна з гіпотез походження мови — гіпотеза жестів [див. Кочерган 2000: 42-43]. Навички розуміння намірів та емоцій інших людей через спостереження за їхніми рухами, позами, поглядом тощо, які пов'язуються із складним імітаційним механізмом, закладеним у системі дзеркальних нейронів мозку людини, необхідні для успішної соціальної взаємодії [Хари 2002]. Це підтверджується експериментальними

дослідженнями, згідно з якими зменшення кількості та дисфункція дзеркальних нейронів є характерними саме для хворих на аутизм. Такі люди не здатні ідентифікувати себе з іншими, моделювати розумові процеси інших людей, зорієнтовані виключно на світ власних переживань, що призводить до втрати ними здатності до соціалізації та соціальної адаптації [Хари 2002; Черноиванова 2005; Ramachandran 2000]. Дослідження причин аутизму, для якого характерною також є часткова втрата здатності людини розуміти переносні значення, наштовхнуло вчених на ще одну цікаву гіпотезу — стосовно зв'язку дзеркальних нейронів з унікальною здібністю людини створювати і розуміти метафори [Черноиванова 2005]. Деякі вчені йдуть далі у своїх міркуваннях і пропонують сміливі гіпотези, згідно з якими саме дзеркальні нейрони, що сприяли розвитку унікальної здібності людини до навчання шляхом імітації і до "читання думок" інших людей, відповідають за те, що винаходи або нові ідеї, які виникають в різних, але схожих умовах, швидко розповсюджуються, створюючи ефект одночасності своєї появи [Ramachandran 2000].

¹¹ "Це спрацьовує буквально — коли ми бачимо, як літак наближається до будинку й уявляємо людей у будинку, ми відчуваємо, що літак наближається до нас; коли ми бачимо, як будинок падає на інших людей, ми відчуваємо, нібито будинок падає на нас. Це також спрацьовує метафорично: якщо ми бачимо, як літак проходить крізь будинок і при цьому підсвідомо метафорично сприймаємо будинок як голову, крізь скроню якої проходить літак, *ми* відчуваємо — неусвідомлено, але потужно — нібито це *нам* вистрелили у скроню. Якщо ми метафоризуємо будинок як людину і спостерігаємо, як цей будинок падає долу і розбивається вщент, *ми* відчуваємо — знову ж таки неусвідомлено, але потужно, — що це *ми* падаємо долу і руйнуємося вщент" [Lakoff 2001].

¹² Звичайно, сприйняття художнього тексту є значно складнішим процесом, ніж спостереження за діями інших чи перегляд телевізійної програми, і художнє сприйняття не зводиться лише до емоційного резонансу. Крім того, залежно від специфіки читацької аудиторії, емоційного досвіду кожного конкретного читача та інших факторів інтенсивність цього резонансу, його зміст, полюс оцінки будуть різними. "Емоційний резонанс", — як справедливо зазначає Л.Салямон, — "може коливатися від нуля (у випадку, наприклад, читання дитині трагедій Шекспіра) і до дуже високих меж, які спонукають людину здійснити громадянський подвиг. Емоційний ефект може виявитися навіть парадоксальним, тобто протилежним задуму автора" [Салямон 1968]. Однак варіабельність емоційного резонансу в художньому сприйнятті не перекреслює того факту, що художній текст, завдяки закладеному в ньому емоційному потенціалу, здатен викликати такий резонанс.

¹³ У підручнику М.П.Кочергана [1999: 22] такі знаки (в широкому плані, безвідносно до їх належності до мовних знаків) отримали також назву знаків-копій.

¹⁴ У семіотиці під ідеограмами (або ідеографами) розуміються "графіми, які символізують елементи змісту" [Nöth 2000: 253]. Окремо виділяють складні ідеограми, тобто "поєднання двох чи більше ієрогліфічних знаків, які мотивують значення нового концепту" [там само: 254] і, відповідно, виступають як діаграматичні ікони. В поезії поняття ідеограми тлумачиться дещо ширше. Подібно до ідеограм у китайській поезії, які виражають абстрактне поняття (наприклад, певний колір) шляхом зіставлення кількох одиничних ієрогліфів на позначення конкретних об'єктів та явищ (наприклад, вишня, троянда, захід сонця, іржа, фламінго для різних відтінків червоного), будь-яка інша поетична (і ширше, текстова) ідеограма (наприклад, на позначення понять "любов", "пристрасть", "краса" тощо) є складним знаком, частини якого можуть прочитуватись як символічний код, а знак як ціле тлумачиться як образна або діаграматична ікона, що сукупно позначає певне почуття, відчуття або абстрактне поняття [Ciugreanu 2001: 49].

¹⁵ Побудова мережі концептуальної інтеграції, яка звичайно складається з чотирьох пов'язаних між собою ментальних просторів (породжувального, що містить певну схему тлумачення значення, яка є спільною для двох порівнюваних вхідних ментальних просторів, та

інтегрованого простору — бленду, де і виникає нове, так зване емерджентне значення, яке не зводиться до суми вихідних значень), достатньо широко застосовується в інтерпретації художнього тексту як одна із методик його концептуального аналізу, що вперше була детально опрацьована Марком Тернером у його культовій книзі "Художнє мислення: походження думки та мови" [Turner 1996].

¹⁶ Термін запозичений у М.Берка [Burke 2001: 34].

¹⁷ Цей жанровий різновид оповідань характеризується надзвичайною стислістю, імплікативністю й емоційною насиченістю, злиттям різних оповідних прийомів, гнучкістю форм, поетичністю та присутністю так званого "живого голосу", неповнотою, різкістю та "нервозністю" викладу, що створює ефект неспокою, тривожності. Усе це породжує множинність смислу, дозволяючи "досягти на одній сторінці того, що роман досягає на двохста" [Sudden Fiction 1986: xvi]. Як зазначає Джойс Керол Оутс у "Післямові" до цитованої антології, короткі оповідання є "майже завжди експериментальними, вишукано каліброваними і примушують згадати фростове визначення вірша як словесної структури, що, розгортаючись, поглинає себе, подібно до того, як крига розтоплюється на печі" [там само: 246].

¹⁸ Цей ефект підкріплюється і просодично. Попередній аналіз, проведений Я.Р.Федорів, свідчить про те, що практично третина смислових одиниць тексту оповідання (які є нерівномірними за розміром) містить частково наголошені склади. Якщо конфігурація парантетичних вкраплень в оповіданні В.Вульф "A Haunted House" ("Дім з привидами"), за своєю ритмічною організацією нагадує своєрідну текстову кардіограму [Вороб'єва 2004: 54], то рваний ритм оповідання Р.Кувера дозволяє говорити про вписану в текст "енцефалограму", осциляції якої підсилюють ефект нервозності, характерний для "раптової прози".

¹⁹ Слідом за Андреасом Фішером [Fischer 1999: 121-132] такий різновид фонологічної іконічності можна назвати аудитивно-асоціативною, на відміну від власне аудитивної (слухової), яка репрезентує звуки або шуми шляхом ономапої або фонестезії; артикуляторної, яка базується на контрасті звуків або фонестем (переважно голосних), котрі набувають символічного характеру в результаті того, що певний фізичний та/ або розумовий стан пов'язується із тією чи іншою позицією артикуляційного апарату; та асоціативної іконічності, яка переважно базується на рекурентній фонестезії і виникає внаслідок того, що певні звуки у тематично пов'язаних словах асоціюються з певними значеннями (наприклад, початкове *fl*-прийнято асоціювати з "випромінюванням світла" — *flimmer, flicker, flame, flare*, у той час як фінальне *-ash* з "насиллям" чи "швидкістю" — *bash, clash, crash, slash, etc.*).

²⁰ За словами М.Берка [Burke 2001: 40], саме частота повторюваності шиплячих чи свистячих приголосних у художньому тексті традиційно асоціюється з негативними почуттями, зокрема такими як відчуття небезпеки.

Література

Вартбург М. Зеркальные нейроны. — 2004 (2002)
<<http://www.humans.ru/164211>> [Доступ 25 січня 2006 р.]

Вороб'єва 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.

Вороб'єва О.П. Когнітивна поетика в потєбнянській ретроспективі // Мовознавство. — 2005. — № 6. — С. 18-25.

Воробйова О.П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. — Харків: Константа, 2004а. — № 635. — С. 18-22.

Воробьёва О.П. Художественная семантика: когнитивный сценарий // С любовью к языку. Сб. науч. тр. Посвящается Е.С.Кубряковой. — М.; Воронеж: ИЯ РАН; ВГУ, 2002. — С. 379-384.

Данилова Н.Н. Психофизиология. — М.: Аспект Пресс, 1998.

Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. — 1994. — № 4. — С. 17-33.

Друнвало Мельхиседек. Древняя тайна цветка жизни. Т. 1: Пер. с англ. — К.: "София", 2005 (2000).

Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. — М.: КомКнига, 2005.

Кочерган М.П. Вступ до мовознавства: Підручник. — К.: Видавничий центр "Академія", 2000.

Кочерган М.П. Загальне мовознавство: Підручник. — К.: Видавничий центр "Академія", 1999.

Кочерган М.П. Стан і перспективи сучасного мовознавства // Вісник КЛЮ. — К.: Видавничий центр КНЛУ, 2003. — Т. 6. — №1. — С. 5-18.

Мокшанцев Р., Мокшанцева А. Психология толпы. — 2001 <<http://psyfactor.org/lib/tolpa>> [Доступ 7 січня 2006 р.]

Потебня А.А. Язык и народность // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — С. 253-285.

Салямон Л. Эмоционально-эстетическая информация. — 1968 <<http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor13p3>> [Доступ 7 січня 2006 р.]

Словник іншомовних слів / За ред. Мельничука О.С. — К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1974.

Сто років юності: Антологія української поезії ХХ ст. в англomовних перекладах / Упоряд. О.Лучук і М.Найдан. — Львів: Літопис, 2000.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. Т. 1. — М.: Издательство Прогресс, 1986.

Хари Р. Социальный мозг: Пер. с англ. — 2002 <http://www.project-syndicate.org/print_commentary/hari1/Russian> [Доступ 25 січня 2006 р.]

Черноуванова А. Мы все телепаты. — 2005 <http://www.gazeta.ru/2005/04/28/oa_156168> [Доступ 25 січня 2006 р.]

Энциклопедия методов пропаганды / Сост. В.Сороченко <<http://nlru.ru/texts/others/1-propaganda>> [Доступ 7 січня 2006 р.]

Beaugrande R., de. Linguistics versus language: Retrospects and prospects // *Beaugrande R., de. Linguistic Theory: The Discourse of Fundamental Works.* — London: Longman, 1991 [digitally remastered and restored in January 2000] <<http://www.revista.discurso.org/beaugrande/13-Conclusion>>

Beaugrande R., de. Text as the new foundation for linguistics // Proceedings of the Fourteenth International Congress of Linguists / Berlin/GDR, August 10-15, 1987. Part I / Ed. by W.Barner, J.Schildt, D.Viehveger. — Berlin: Akademie-Verlag, 1987. — P. 355-387.

Burke M. Iconicity and literary emotion // European Journal of English Studies. — 2001. — Vol. 5. — No. 1. — P. 31-46.

Ciugureanu A. The ideogram as an iconic dimension in Ezra Pound's early *Cantos* // European Journal of English Studies. — 2001. — Vol. 5. — No. 1. — P. 47-58.

Damasio A. R. Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Body. — N.Y.: Quill, 2000 (Putnam, 1994).

Fischer O., Nänny M. Introduction: Iconicity as a creative force in language use // Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature / Ed. by M.Nänny and O.Fischer. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999. — P. xv-xxxvi.

Fischer A. What, if anything, is phonological iconicity? // Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature / Ed. by M.Nänny and O.Fischer. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999. — P. 123-134.

Iconicity // Iconicity in Language and Literature: Preprints of the 4th Symposium / Université catholique de Louvain, Louvain, Belgium, 27-29 March, 2003. — 2002 <<http://iconicity.fltr.ucl.ac.be/iconicity>> [Доступ 3 листопада 2002 р.]

Kövecses Z. Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling. — Cambridge; Paris: Cambridge University Press; Edition de la Maison des Science de l'Homme, 2000.

Lakoff G. September 11, 2001. — 2001 <<http://faculty.vassar.edu/lenegare/91101>> [Доступ 28 січня 2006 р.]

Leech G. and Short M. Style in Fiction. — L.: Longman, 1981.

Miall D. S., Kuiken D. Beyond text theory: Understanding literary response // Discourse Processes. — 1994. — No. 17. — P. 337-352.

Nänny M. Alphabetic letters as icons in literary texts // Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature / Ed. by M.Nänny and O.Fischer. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999. — P. 173-198.

Nöth W. Handbook of Semiotics. — Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

Oatley K. Best Laid Schemes: The Psychology of Emotions. — Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1992.

Ramachandran V. S. MIRROR NEURONS and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution. — 2000 <http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_pl> [Доступ 25 січня 2006 р.]

Schrock D., Holden D., Reid L. Creating emotional resonance: Interpersonal emotion work and motivational framing in a transgender community // Social Problems. — 2004. — Vol. 51. — No.1. — P.61-81.

Strack D.C. Metaphor constellations and literary resonance // 8th International Cognitive Linguistics Conference: "Cognitive Linguistics, Functionalism, Discourse Studies: Common Ground and New Directions": Abstracts / University of La Rioja, Spain, Logrono, July 20-25, 2003. — Logrono: UR, 2003. — P. 265 (2003a: Одноіменна доповідь на зазначеній конференції).

Style. – 2005 <<http://www.personal.psu.edu/users/t/e/teo107/groupspeechSp05>> [Доступ 23 січня 2006 р.].

Sudden Fiction: American Short-Short Stories / Ed. by R.Shapard and J.Thomas. — Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1986.

The *Macmillan* Encyclopedia. New ed. — Aylesbury: Market House Books, 1989.

Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. — Amsterdam etc.: Elsevier Science Publishers, 1992.

Turner M. The Literary Mind: The Origins of Thought and Language. — N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1996.

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: UCSB, 2001. — P. 188-189.

Watkins J. G. Emotional Resonance. The Story of World-Acclaimed Psychotherapist Helen Watkins. — N.Y.: Sentient Publishers, 2006.