

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК
_____ О.В. Магировская

« ____ » _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**МУЛЬТИМОДАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
ЭМОЦИИ "СТРАХ" В РОМАНЕ С. КИНГА "IT" И ЕГО
ЭКРАНИЗАЦИЯХ**

Выпускник

Е.В. Косинус

Научный руководитель

канд. филол. наук,
доц. кафедры ТГЯиМКК
Ю.И. Детинко

Красноярск 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ЭМОЦИЯ «СТРАХ» КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ	7
1.1. Различные подходы к пониманию эмоций и особенности их изучения.....	7
1.2. Проблема репрезентации эмоций в тексте	12
1.3. Особенности репрезентации эмоции «страх»	17
1.4. Подходы к пониманию художественного текста и кинотекста.	23
1.5. Мультиmodalный анализ и особенности его использования	26
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	30
ГЛАВА 2. ВЕРБАЛЬНЫЕ И НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИИ «СТРАХ» В РОМАНЕ С. КИНГА «IT» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ.....	32
2.1. Личность С. Кинга и основная тема романа «It»	32
2.2. Мультиmodalный анализ репрезентации эмоции «страх» на основе романа С. Кинга «It» и его экранизаций	34
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	70
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	76

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время в лингвистике в рамках антропоцентрической парадигмы активно развиваются науки, стоящие на стыке нескольких областей научного знания. В результате взаимодействия лингвистики и психологии появилась лингвистика эмоций или эмотиология – направление, основная цель которого изучить процессы концептуализации и вербализации эмоций.

Исследования междисциплинарного характера в данный момент находятся на пике популярности, что обуславливает **актуальность** исследования. Более того, до сих пор отсутствует единая общепринятая структура эмоций, а также классификация способов выражения эмоций на вербальном и невербальном уровнях.

Цель выпускной квалификационной работы: выявить и проанализировать специфику вербального и невербального выражения эмоции «страх» в романе С. Кинга «It» и двух экранизациях романа.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**:

- 1) установить подходы к пониманию термина «эмоция» и описать методики исследования эмоций;
- 2) определить особенности репрезентации эмоций в тексте;
- 3) изучить специфику выражения эмоции «страх» и репрезентации этой эмоции в произведениях С. Кинга;
- 4) разграничить понятия «художественный текст» и «кинотекст»;
- 5) выявить особенности мультимодального анализа и сферу его применения;
- 6) описать средства лингвистического и экстралингвистического выражения эмоции «страх» у персонажей романа С. Кинга «It», а также его экранизаций.

Объектом изучения в данной работе является эмоция «страх», а **предметом** – вербальные и невербальные средства репрезентации данной эмоции у персонажей романа и его экранизаций.

Основным **методом** исследования в работе является метод мультимодального анализа, суть которого состоит в изучении проявления эмоции сразу по нескольким информационным каналам, а именно язык, изображение, звук и жесты персонажей фильмов.

Практическая значимость состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы учёными для интерпретации других художественных текстов с похожей тематикой. Также полученные выводы могут быть полезны при интерпретации кинотекстов. Более того, работа может послужить материалом для составления комментариев к изданиям произведений С. Кинга, созданию сайтов, посвящённых творческому наследию писателя.

Материалом исследования являлся роман С. Кинга «It», а также его экранизации 1990, 2017-2019 годов. Выбор данного произведения обусловлен тем, что доминантная эмотивная тема «It» – страх, что позволяет выделить достаточно примеров для установления закономерности среди лингвистических и экстралингвистических особенностей репрезентации данной эмоции. Таким образом, за единицу исследования были взяты фрагменты романа с проявлением эмоции «страх» и аналогичные сюжеты в фильмах. В сумме анализу подверглись 51 отрывок художественного текста и кинотекста.

Теоретическую базу данного исследования составили работы по психологии эмоции [Изард, 2003; Ильин, 2001; Зоткин, 2007; Котова, 2002; Сосновский, 2008]. Важными были исследования, рассматривающие эмоции с лингвистической точки зрения в рамках эмотиологии [Волкова, 1997; Филимонова, 2007; Формановская, 2005; Чупракова, 2014; Шаховский, 2002]. Были привлечены работы о художественном тексте [Левицкий, 2006; Горшков, 2001; Новиков, 2003] и кинотексте [Нелюбина, 2014; Ворошилова,

2006; Лотман, 1973]. Более того, были рассмотрены работы по мультимодальному анализу [Кибрик, 2010; Синеокова, 2004; Kress, 2010]. Были изучены разделы, посвященные эмоциям «страх», в работах по психологии [Абдулгалимова, 2016; Изард, 2003; Bowlby, 1973; Charlesworth, 1974].

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и списка источников иллюстративного материала.

Во введении указаны актуальность работы, цель, задачи, объект, предмет, методы, и материал исследования. Также представлена информация о практической значимости исследования.

В Главе 1 «Эмоция “страх” как объект лингвистического исследования» представлен анализ подходов к пониманию термина «эмоция» и проанализированы подходы к изучению эмоций. Более того, определены особенности репрезентации эмоции «страх» с точки зрения психологии и с точки зрения лингвистики в романах С. Кинга. Разграничены понятия «художественный текст» и «кинотекст», изучены пути исследования текстов в рамках мультимодального анализа.

В Главе 2 «Вербальные и невербальные средства репрезентации эмоции “страх” в романе С. Кинга “It” и его экранизациях» исследованы отличительные особенности творчества С. Кинга и выделена основная тема романа «It». Также проведён анализ эмотивных высказываний, выделенных нами в тексте, и аналогичных отрывков из экранизаций, выявлены отличительные черты репрезентации эмоции «страх».

В заключении систематизированы наблюдения и сделаны выводы по всей работе, а также намечены перспективы исследования в данной области.

Список использованной литературы включает в себя 67 наименований, 12 из которых на английском языке.

Список источников иллюстративного материала включает 6 наименований на английском языке.

Апробация: промежуточные результаты данного исследования были представлены в докладе «Гендерные различия в лингвистическом и экстралингвистическом выражении эмоции “страх” (на материале романа С. Кинга “The Shining”)» на научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» в 2019 году.

ГЛАВА 1. ЭМОЦИЯ «СТРАХ» КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Различные подходы к пониманию эмоций и особенности их изучения

В эволюции сформировалась особая форма психического отражения значимых объектов и событий – эмоции [Сосновский, 2008]. Эмоции индивида в адрес какого-либо явления или события полностью зависят от специфического отношения. Согласно П.В. Симонову существует связь между потребностью, информацией о желанном объекте и эмоцией. В случае достаточного количества информации возникает положительная эмоция, при дефиците – отрицательная [Симонов цит. по Котова и др., 2002].

Различные определения термина «эмоция» предлагают словари. Так, толковый словарь современного русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова даёт следующее определение: душевное переживание, волнение, чувство (часто сопровождаемое какими-нибудь инстинктивными выразительными движениями) [Толковый словарь современного русского языка, 1985].

Согласно психологическому словарю «эмоция» – это особый класс психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами, отражающих в форме непосредственного переживания (удовлетворения, радости, страха и т. д.) значимость действующих на индивида явлений и ситуаций для осуществления его жизнедеятельности [Психологический словарь].

Словарь-справочник лингвистических терминов выделяет термин «эмоциональный» и даёт ему определение – относящийся к выражению чувств, настроений, субъективного отношения [Словарь-справочник лингвистических терминов].

Е.Ю. Мягкова предлагает рассматривать данный термин с точки зрения психолингвистического подхода. Согласно её дефиниции «эмоция»: 1)

является «состоянием тела» или «состоянием души»; 2) в её основе лежит потребность, мотив или познавательный процесс; 3) связана с обработкой информации; 4) может протекать на сознательном и бессознательном уровне [Мягкова, 2000].

Впервые о важной роли эмоций в поведении людей заговорили Р. Липер, специалист по теории личности, и Р. Мауэр, выдающийся специалист по психологии научения в 1960 году. Они утверждали, что эмоции являются одним из ключевых факторов в относительно постоянных изменениях в поведении, которые мы называем научением [Мауэр, цит. по Изард, 1980]. Более того, учёные были категорически не согласны с общепринятым в то время на западе недоверчивыми презрительным отношением к эмоциям [Там же].

Однако, вследствие перехода к антропоцентрической парадигме изучение эмоций вышло на первый план и до сих пор остаётся актуальным. Среди учёных, работавших в данной сфере, можно выделить: Л. Февра, П. Экмана, П. Стинза, У. Редди, К. Изард, В.И. Шаховского.

Проведённые исследования показали, что часть эмоций изначально необходима нам для выживания. Среди них сексуальное влечение или голод. Эмоции данного вида часто выражаются через смежные с ним, например боль, может проявиться через гнев. Позднее учёные пришли к выводу, что не подкреплённые драйвами эмоции (иначе говоря эмоции, не участвующие в процессе выживания) возникли в ходе эволюции для обеспечения сильной социальной связи между матерью и ребёнком [Изард, 1980]. Рассмотрим подробнее ход развития эмоции, подкреплённой драйвом на примере, изучаемой нами эмоции «страх». Исследования Бартлета-Изарда показали, что в ситуации страха, в сравнение с другими негативными эмоциями, параметр «напряжение» имеет наивысшее значение, в отличие от эмоций гнева и тревоги. Это влияет на повышение уровня импульсивности, что мотивирует индивида лишь на один тип поведения – «избегание». Все прочие паттерны поведения, связанного со страхом, считаются взаимодействием его с другими

эмоциями [Изард, 2003]. С. Томпкинс в своей работе приводит следующую ситуацию: когда потребность в кислороде у индивида становится в такой степени критической, что активирует драйв, она активирует и чувство страха. И в случае, когда препятствия, находящиеся на пути к удовлетворению эмоции, не будут устранены, это чувство может перерасти в панику или идти в одном кластере с ней [Томпкинс цит. по Изард, 2003].

Помимо этого, в зависимости от доли собственных чувств и интеллектуальной оценки, эмоции делят на базовые (первичные) и окультуренные (вторичные) [Аргесуян цит. по Зайнуллина 2012]. Понятия «чувство» и «эмоция» толковые словари разделяют следующим образом: «чувство» – нечто более «широкое» (от чувства голода до чувства прекрасного) и более длительное [Формановская, 2005]. В то время как эмоция в русской культуре рассматривается как нечто более «низкое», внутреннее состояние индивида в определённый момент [Зализняк, 2006].

Подтверждают данную систему физиологические исследования. Согласно их данным первичные эмоции доступны не только человеку, но и животным, а вторичные, мотивированные интеллектуальной деятельностью, приписываются только человеку [Аргесуян цит. по Зайнуллина, 2012].

Однако, основным критерием при формировании списков эмоций в настоящий момент считается отрицательное или положительное восприятие эмоции [Шаховский, 2008].

Первым об этом упоминает Б. Спиноза, утверждая, что эмоция – это реакция на желательное или нежелательное положение вещей для индивида. Получается, что причиной положительных эмоций является наша оценка каких-либо событий, как желаемых, и наоборот [Спиноза, 1999].

Позже К. Изард предложил разделять эмоций в зависимости принадлежности их к конкретным переживаниям и сенсорным характеристикам. То есть положительной или отрицательной может быть любая эмоция в случае, если критерием для классификации служит конкретная ситуация и адаптивность эмоции в ней [Изард, 2003].

Согласен с этим мнением Е.П. Ильин. Хотя в своей работе «Эмоции и чувства» он предлагает отойти от перманентной маркировки эмоций и рассматривать как положительные или отрицательные не сами эмоции, а их влияние на человека или впечатление, которое они производят [Ильин, 2001].

Однако, в течение всего хода жизни спектр эмоций человека неизбежно расширяется. Появляется отвращение или пристрастие к определённым вещам. Не существуют окончательно установленные принципы отделения чистых эмоций от смежных с ними явлений или более сложных процессов человеческой психики. При этом результаты исследований указывают на то, что часто воздействие собственных эмоций влияет на затруднение восприятия эмоционального состояния окружающих [Овсянникова, 2014].

До сих пор невозможно точно определить, как именно человек пришёл в ходе эволюции к такому широкому спектру эмоций. Можно предположить, что помимо необходимости во взаимодействии, на это повлияла окружающая среда, а часть эмоций были «встроены» в человека изначально в ходе процесса эволюции.

Эмоции влияют как на ментальное, так и на физиологическое состояние человека. О.Д. Апресян считает также, что при эмоциональном переживании активизируются все другие системы человека. Допустим, чтобы испытать страх индивиду необходимо воспринять некоторое положение вещей, оценить его как опасное для себя или каких-либо других объектов личной сферы. В результате появляется неприятное чувство, которое неконтролируемо проявляется не только ментально (желание спрятаться, убежать), но и физически (бледность, дрожь). Это в свою очередь влияет на торможение моторной активности, речевой деятельности. По подобному сценарию развиваются все эмоции, и трактовать их необходимо, учитывая данную структуру [Апресян, 1995].

Считается, что на ментальном уровне эмоциональный процесс включает в себя три основных компонента:

1) эмоциональное возбуждение, которое влияет на уровень возбудимости, скорость и интенсивность протекания психических, моторных и вегетативных процессов;

2) знак эмоции. В случае, если эмоция положительная – событие оценивается, как позитивное, отрицательная эмоция – как негативное.

Положительная эмоция побуждает к действиям, направленным на поддержку, сохранения позитивного хода событий, в случае отрицательных эмоций индивид стремится прервать контакт с негативным явлением. При этом выделяют стенические эмоции, побуждающие к действиям, поступкам, высказываниям и напряжению сил и астенические, приводящие к пассивности, подавленности, расслаблению, уходу в себя. В качестве примера стенических эмоций приведём радость, ненависть, гнев, а астенических – горе, тоска, разочарование.

3) степень контроля эмоций. Эмоции трудно вызвать по собственному желанию, несмотря на тот факт, что они поддаются волевой регуляции. При этом уровень возбуждения напрямую влияет на степень контроля. Часто в случае паники, экстаза, ужаса или бешенства контроль может отсутствовать полностью. Более того эмоции человека различаются степенью осознанности. Конфликт между осознанными и неосознанными эмоциями лежит в основе неврозов [Зоткин, Серебрякова, 2007].

На физическом уровне, в свою очередь, психологический стрессор, содержащий эмоционально-окрашенную информацию, формирует и поддерживает постоянное возбуждение в лимбической системе. Длительное и интенсивное воздействие стрессоров на центральную нервную систему приводит к её перегрузке и истощению ресурсов. В результате снижается функциональная активность центральной нервной системы, нарушается её регуляторная функция. В сумме все эти факторы создают благоприятные предпосылки для развития патологических процессов [Салехов и др., 2015].

Ещё одним важным фактором при изучении эмоций является учёт культурных особенностей индивида. Именно они влияют на глубочайшие

психологические различия в восприятии реальности людьми разных национальностей, а также на полное отсутствие некоторых психологических проблем в одной части мира и их распространение в другой. Например, анорексия (навязчивое желание похудения) наиболее типичны для культуры Запада с их феноменом фаст-фуда. Но даже одни и те же эмоциональные состояния или отклонения в разных культурах имеют разные симптомы [Шаховский, 2008].

Таким образом, определение эмоции зависит от сферы, которая занимается её изучением. Принятая в настоящее время антропоцентрическая парадигма сформировала интерес учёных разных областей к феномену «эмоция» как к неотъемлемой части когнитивных способностей человека. Психологи выделяют эмоции как особый класс психических процессов, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами. Эти процессы выражают значимость для индивида действующих на него явлений [Психологический словарь]. В лингвистике «эмоция» – это субъективное выражение наших чувств [Словарь-справочник лингвистических терминов]. На ментальном уровне эмоциональный процесс включает в себя три основных компонента: эмоциональное возбуждение, знак эмоции, степень контроля эмоций. Эмоции оказывают влияние и на физическое состояние индивида, формируя и поддерживая раздражение в лимбической системе. Из-за того, что эмоции человека многолики и многогранны до сих пор не существует единой структуры эмоций. Чаще всего эмоции делят на положительный и отрицательные, а зависимости от знака эмоции. Изучая эмоцию, крайне важно учитывать все возможные факторы: гендер, пол, возраст, социальный статус или этнос индивида.

1.2. Проблема репрезентации эмоций в тексте

Эмоциональная сфера человека долгое время являлась предметом изучения исключительно социологов и психологов, однако сейчас

наблюдается рост интереса к исследованию эмоций и их интерпретации в языке и речи с точки зрения лингвистики [Филимонова, 2007].

Одной из важнейших проблем до сих пор является разграничение понятий экспрессивность, эмоциональность, эмотивность [Филимонова, 2007]. Основное отличие данных терминов друг от друга основывается на линии психологическое/лингвистическое.

Большинство учёных трактуют эмотивности – как категорию языка и противопоставляют её эмоциональности, а экспрессия в свою очередь – автономное явление. Например, В.И. Шаховский и М.Я. Блох допускают существование неэкспрессивной эмоциональности [Шаховский, 1987].

Экспрессивность не имеет однозначной трактовки, и может быть как функциональной категорией, так и языковой, и указывает скорее на «не-нейтральность речи» [Галкина-Федорук, 1958].

И если, пытаясь разграничить эмоциональность и экспрессивность В.И. Шаховский называет их слишком «размытыми понятиями и расплывчатыми краями» [Шаховский, 1975], то и экспрессивность и эмотивность учёный относит к выразительным средствам языка и обозначает как качественные характеристики речи. В результате выделяются основные дифференцирующие признаки экспрессивности и эмотивности:

1) экспрессивность направлена на усиление воздействующей силы высказывания, а эмотивность связана с чувствами и ощущениями и служит для их выражения;

2) эмотивность напрямую связана с оценочностью и субъективностью, в экспрессивность с интенсивностью;

3) эмотивность представляет собой реакцию индивида на референт, а экспрессивность может служить стимулом для референта;

4) экспрессивность в отличие от эмотивности является ещё и изобразительным средством речи [Там же].

В словарях в определении лексемы «экспрессивность» также подчёркнуто наличие экспрессивности как на уровне языка, так и речи.

Например, лингвистический энциклопедический словарь даёт следующее определение: «совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка, которые обеспечивают ее способность выступать в коммуникативном акте как средство субъективного выражения отношения говорящего к содержанию или адресату речи» [Лингвистический энциклопедический словарь, 1990: 591].

Таким образом, в настоящее время наиболее точной принято считать, что на языковом уровне эмоции трансформируются в эмотивность [Шаховский, 1987]. Экспрессия в свою очередь является усилением воздействующей силы языковой единицы [Филимонова, 2007].

Изучением категории эмотивности занимается эмоциология текста [Филимонова, 2007]. Следует отметить, что рассматривают данную категорию в узком и в широком смысле. В первом случае категория эмотивности соотносится и отождествляется с эмотивной лексикой или с коннотацией в целом [Телия, 1986]. При широкой трактовке данная категория охватывает все языковые средства отображения эмоций и эмоциональных характеристик языковой личности, делает возможным существование эмоциональной коммуникации [Бабенко, 1987].

В данный момент анализ текста через его признаки, текстовые категории, как результата творческой активности автора является наиболее продуктивным методом когнитивно-ориентированного исследования. Причина этому – сопряжение когнитивных процессов с эмоциями, а именно когниция вызывает эмоции, так как она эмоциогенна, а эмоции влияют на когницию, так как они вмешиваются во все уровни когнитивных процессов [Danes, 1987]. Поэтому мы будем исследовать текст книги с учётом экстралингвистических особенностей и культуры персонажей.

Исследование П.С. Волковой показало, что во внутреннюю форму языка и, в частности, слов входят эмоции. А именно, рассматривать эмотивность необходимо как ядро диалектического взаимодействия внутренней и внешней формы языка [Волкова, 1997]. Получается, именно эмоции представляют

собой один из способов интерпретации мира посредством эмотивных компонентов семантики слова [Чупракова, 2014].

Однако, эмоция – недискретная сущность, язык – дискретен. Потому эмотив может рассматриваться исключительно как условный и очень приблизительный знак, репрезентирующий эмоцию. К тому же культурным референтом может быть целый комплекс переживаний, а не одна эмоция.

Эмоции имеют изменчивую непрерывно-зонную структуру, часто их не просто сложно, но практически невозможно разграничить в процессе самого акта переживания [Винарская, 2001].

В настоящее время в связи с глобальной экспрессивизацией и эмоционализацией всех видов современного общения человека – межличностного, группового, эмоционального, – сила влияния коммуникативного поведения на психоэмоциональное состояние индивида значительно увеличивается. Таким образом, в тексте была выделена категория эмотивности [Шаховский, 2012].

Категория эмотивности является объектом изучения в эмоциологии и представляет собой имманентно присущее языку семантическое свойство выражения эмоциональности, как факта психики, системой своих средств [Шаховский, 1987]

Если эмоция – это психологическая категория, то эмотивность – языковая, так как эмоции могут вызываться и передаваться или проявляться в языке и языком [Нашхоева, 2011].

В эмоциологии языковые единицы, объективирующие эмоции, делят на:

- 1) обозначения или названия;
- 2) различные виды дескрипций;
- 3) выражения в речи.

При этом под выражением эмоций в эмоциологии понимается использование специфических единиц – эмотивов. Эмотив – лексема, семантика, которой «индуцирует эмоциональное отношение» и служит для

выражения эмоции говорящего и/или для эмоционального воздействия на слушающих [Шаховский,1987].

Основными задачами эмотиологии текста на данном этапе являются:

- 1) выявление разноуровневых лингвистических средств репрезентации категории эмотивности в тексте;
- 2) определение содержательных и формальных параметров представления эмотивных ситуаций в текстах разных типов;
- 3) изучение специфики проявления категории эмотивности в зависимости от категории лица;
- 4) изучение взаимодействия категории эмотивности с категорией адресованности;
- 5) определение основных эмотивных прагматических установок фрагментов текста или целых текстов, репрезентирующих эмоциональное состояние субъекта;
- 6) изучение взаимосвязи категории эмотивности с индивидуальной авторской формой репрезентации эмотивных концептов и ситуаций;
- 7) описание особенностей эмотивного индивидуального стиля;
- 8) выявление культурно-специфического и универсального в репрезентации эмотивных ситуаций;
- 9) сопоставление функционирования категории эмотивности в различных типах текста [Нашхоева, 2011].

Однако, долгое время эмотивность признавалась свойством исключительно художественных текстов, поэтому в настоящее время до сих пор отсутствует различие между понятиями «эмотивность текста» и «эмотивный текст» [Там же].

Когнитивная структура эмоций и условия эмотивной ситуации могут влиять на стилистический аспект, поэтому часто необходимо включать в анализ и стилистические компоненты [Филимонова, 2007].

В большинстве текстов категорию эмотивности помимо общего контекста ситуации, формируют авторские комментарии и реплики действующих лиц [Там же].

Резюмируя, можно сказать, что в науке чётко проходит разделение терминов «эмоциональность» и «эмотивность». Именно эмотивность является языковой категорией и сферой изучения лингвистики. В свою очередь «экспрессивность» – смежное понятие и указывает в целом на наличие эмоции. Под эмотивностью лингвисты понимают категорию текста, в рамках которой при помощи авторского стиля и выразительных средств репрезентируются эмоциональное состояние персонажа. В настоящее время изучением данной категории занимается новое научное направление – эмотиология. В рамках данной дисциплины учёные исследуют пути репрезентации эмоций в текстах, влияние на это авторского стиля, культурных особенностей индивида или типа текста.

1.3. Особенности репрезентации эмоции «страх»

Эмоции – это средство адаптации для живого организма, игравшие важную роль на разных эволюционных уровнях. Страх является одной из первичных эмоций, напрямую связанных с процессом выживания в этом мире.

Из-за того, что данная эмоция генетически запрограммирована в сознании индивида, причиной страха могут быть разные причины, а также когнитивные процессы, нейронные активаторы или другие эмоции. Например, может сработать принцип эмоционального заражения, и эмоция интереса или удивления перерастёт в «страх» [Яшкина, 2005].

Обычно страх появляется в результате когнитивной оценки ситуации, как потенциально опасной [Tompkins, цит. по Изард, 2003]. Отдельно выделяют также страх непонятного, вызванный нарушением процессов в закреплённых в нашем сознании структурах. Американский психолог

Н. Коупленд писал, что страх перед неизвестным всегда изнурительнее, чем страх перед известным [Коупленд цит. по Щербатых, 2005].

Дж. Боулби выделяет фактор необычности – как одну из причин страха. Неестественный или непонятный объект трактуется как опасность, вследствие чего появляется эмоция «страх» [Bowlby, 1973].

Страх – сильная эмоция, а значит проявляется не только на когнитивном уровне, но и физическом, когда в эмоции «физиологическое и психическое выступают как две стороны единой нервной деятельности». В этом случае переживание, происходящее в сознании индивида, выступает причиной физических механизмов в регуляциях функционального состояния организма [Шингаров, 1971]. Трансформация физических может происходить на уровнях: обоняние, зрение, слух, вкус, телодвижения [Яшкина, 2005]. Например, когда мы испытываем страх, то наше внимание резко сужается, заостряясь на опасном объекте или ситуации [Изард, 2003].

Сильный страх создаёт эффект «туннельного восприятия», когда восприятие, мышление свобода выбора индивида ограничены. Человек перестаёт принадлежать себе, а его единственным стремлением становится желание избежать угрозы. В большинстве случаев данная эмоция заставляет так же оцепенеть [Изард, 2003]

Дж. Боулби к числу внешних экспрессивных и моторных актов, свидетельствующих о страхе, относит «настороженный и напряжённый взгляд, направленный напряжённый взгляд, направленный на объект, в сочетании с полным отсутствием движений, специфические для страха мимические проявления, которые могут сопровождаться дрожью или плачем, пантомимические комплексы, вроде съеживания и попытки к бегству, а также стремление к контакту с потенциальным защитником» [Bowlby, 1973].

В перечень индикаторов страха, предложенным У. Чарлзуортом, включены прекращение действия (как мгновенное, так и постепенное), продолжительное оцепенение, настороженность, реакция избегания или отстранения от раздражителя, серьёзное или испуганное выражение лица,

иногда попытка исследовать пугающий объект или даже улыбка со смехом [Charlesworth, 1974].

Некоторые исследователи считают наиболее показательными мимические проявления страха. К ним относят приподнятые и слегка сведённые к переносице брови, в результате чего горизонтальные морщины в центре лба глубже, чем по краям. Глаза широко открыты, верхнее веко иногда приподнято, углы рта резко оттянуты, а сам рот приоткрыт [Изард, 2003].

Поскольку основой эмоции «страх» служит инстинкт самосохранения, имеющий защитный, наблюдаются изменения в частоте пульса и дыхания [Абдулагимова, 2016].

Таким образом, проанализировав работы по психологии, можно сделать вывод, что к внешнему проявлению эмоции «страх» на физическом уровне относятся:

- 1) изменения в скорости движений индивида (переход от статичного состояния – к резким действиям или наоборот);
- 2) настороженный взгляд (часто сфокусированный на раздражителе);
- 3) серьёзное выражение лица;
- 4) поднятые и сведённые к переносице брови, появление широких морщин в центре лба;
- 5) широко открытые глаза;
- 6) изменение в дыхании (дыхание становится частым или наоборот возможен эффект «перехватывания дыхания»), усиление сердцебиения, повышение частоты пульса;
- 7) отстранение от раздражителя, попытки к бегству;
- 8) стремление к защитнику;
- 9) дрожь, съёживание, крик или плачь;
- 10) в редких случаях: попытка исследовать раздражитель, улыбка или смех [Изард, 2003; Абдулагимова, 2016; Bowlby, 1973; Charlesworth, 1974].

К наиболее частотным изменениям на уровне психических процессов относятся:

- 1) фокусировка на раздражителе, эффект «туннельного восприятия»;
- 2) желание избежать угрозы – выходит на первый план;
- 3) настороженность;
- 4) реакция отстранения от ситуации;
- 5) усиленное восприятие органов чувств (восприятие запахов, звуков, вкусовых и зрительных процессов) [Изард, 2003; Яшкина, 2005; Charlesworth, 1974].

За последние десятилетия интерес к теме страхов усиливается и привлекает внимание учёных из разных сфер деятельности, в том числе лингвистов.

Согласно И.А. Тарасовой с позиции индивидуального авторского сознания и стиля данное явление может принимать ещё более непредсказуемые и яркие формы, которые являются отражением индивидуальной языковой личности автора [Тарасова, 2010].

И.В. Шаховский делит лексемы, репрезентирующие эмоции в тексте на три основные группы: номинативные, экспрессивные и дескриптивные [Шаховский, 2002]. Так, при репрезентации эмоции «страх» в номинативной группе чаще всего встречаются лексемы *horror, fear, to scare, scared* и т.д. Именно их можно отнести к номинантам, репрезентирующих особенности национально-культурной специфики американского сознания [Катермина, 2017]. Среди дескриптивных в текстах можно выделить *to give sb a chill, to be scared to death, to scare the cheese out of sb*.

Само понятие *horror* согласно Оксфордскому словарю может быть трактовано несколькими способами:

- 1) an intensive feeling of horror, shock or disgust;
- 2) a thing causing a fear or horror;
- 3) a literary or film genre concerned with arousing feelings of horror;
- 4) intense dismay;
- 5) extreme dislike [Oxford Learner's dictionaries, 2020].

Материалом для данной работы был выбран роман С. Кинга «It». На протяжении романа «It» автор использует лексему *horror* 88 раз. С её помощью автор интригует читателя и удерживает его внимание. Наиболее актуальным для нашего исследования будет первое определение лексемы: *horror (mass noun) – an intense feeling of fear, shock, or disgust* [Oxford Learner’s dictionaries].

В связи с тем, что в основе исследования лежит роман С. Кинга, мы считаем целесообразным взять примеры репрезентации эмоций в художественном тексте из произведений данного автора.

Для С. Кинга наибольшей когнитивной значимостью обладает информация о «проявлении ужаса» визуально [Катермина, 2017].

*“Oh. Oh my Jesus.” She cupped her hands over her elbows and **hugged herself, looking pale and wan*** (King, 1977).

Героиня романа испытывает страх узнаёт о том, что её ребёнок может быть смертельно болен. Страх за его жизнь проявляется у женщины внешне через бледность кожи, произвольный жест «объятия» себя, слово в попытке утешить.

В психолингвистике распространённым поведенческим паттерном в случае появления эмоции «страх» является «замирание». В опасной ситуации человек старается не шевелиться, замереть [Катермина, 2017]. Такое же поведение свойственно и героям романа С. Кинга. При этом герой неосознанно повторяет поведенческий паттерн, типичный всем живым существам в экстренной ситуации, в инстинктивном желании сохранить жизнь.

*He laughed and pointed, all his fear and hatred of Percy coming out in that derisive laughter. Percy stared at him, seemingly **incapable of moving or speaking*** (King, 1996).

Герой отрывка находится в тюрьме, смотрители которой известны своим жестоким поведением с заключенными. Он испытывает страх, а свою жизнь, осознавая, что в случае смертельной опасности, никто не сможет ему помочь.

Поэтому, встречаясь с насмешками и приставаниями со стороны одного из зрителей, он буквально застывает, как статуя, не в состоянии пошевелиться от ужаса.

Более того для творчества С. Кинга актуально смешивать эмоцию страха с другими эмоциями.

There were yellow eyes in there: the sort of eyes he had always imagined but never actually seen down in the basement. It's an animal, he thought incoherently, that's all it is, some animal, maybe a housecat that got stuck down in there —

*Still, he was ready to run — would run in a second or two, **when his mental switchboard had dealt with the shock** those two shiny yellow eyes had given him. He felt the rough surface of the macadam under his fingers, and the thin sheet of cold water flowing around them (King, 1986).*

Герой встречается лицом к лицу с монстром и осознаёт, что его жизни грозит опасность. Помимо эмоции «страх», воспринимаемой нами через общий контекст ситуации, очевидно так же наличие эмоции шока, на которую прямо указывает существительное *shock* и желание героя справиться с ним, чтобы спасти свою жизнь. Фраза *when his mental switchboard had dealt* указывает на то, что герой находится в замешательстве, а все его умственные процессы сосредоточены на мысли о том, как избежать смерти.

Обобщая сказанное выше, эмоции влияют не только на ментальные процессы индивида, но и на физические, в том числе изучаемая нами эмоция «страх». Предсказать, как точно будет действовать индивид, невозможно, однако учёные выделили несколько особенностей, специфичных для состояния страха, среди них: концентрация на объекте, вызвавшем страх, стремление убежать или напротив торможение телодвижений, изменение тона и громкости голоса. Очевидны также изменения на уровне мимики: расширенные зрачки, приоткрытый рот. Лингвокультура автора влияет на особенности описания им эмоций в художественных текстах. Так, в своих работах Стивен Кинг описывает как вербальные, так и невербальные проявления эмоции. Своеобразием авторского стиля является также

смешивание страха с прочими эмоциями, например удивление или отвращение.

1.4. Подходы к пониманию художественного текста и кинотекста.

Антропоцентризм в настоящее время является одним из основных принципов научных исследований. Толчком к формированию антропоцентрической парадигмы послужила в том числе необходимость рассмотрения языка в действии и языка в состоянии. Наше исследование базируется на материале романа, а также двух кинотекстах, созданных на его базе. Современная наука считает тексты – антропоцентричным явлением как по содержанию, так и по форме выражения, ведь за каждым текстом стоит образ автора.

В настоящий момент исследователи так и не пришли к единому определению термина текст, считая данное понятие слишком разноплановым и многогранным [Левицкий, 2006].

И.А. Горшков определяет текст с точки зрения языка как «выраженное в письменной или устной форме упорядоченное и завершённое словесное целое, заключающее в себе определённое содержание, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, отграниченное от других подобных целых и в случае необходимости воспроизводимое в том же виде» [Горшков, 2001].

Р. Барт определяет художественный текст следующим образом: «разновидность общего понятия “текст”, замещающая в современной эстетике и искусствознании понятие “художественное произведение”» [Барт, 1989: 40].

Признаками произведения являются законченность, целостность и оформленная структура, однако художественный текст характеризуется другим набором качеств: это необязательно законченный эстетический продукт, а скорее длящаяся эстетическая практика. По Р. Барту «инстанцией

художественного текста является не область значений, а “галактика означающих”» [Барт, 1989: 40].

Таким образом, художественный текст выделяется как отдельный тип текста, относящийся к художественной словесности.

Некоторые исследователи предлагают учитывать фикциональный и функциональный критерии при определении художественного текста. Фикциональный критерий определяет художественный текст как текст, в котором создаётся замкнутый в себе вымышленный мир, независимый от реальности. Функциональный критерий предполагает реализация поэтической функции в тексте [Лукин, 2005].

Более того, последователи виноградовской школы, например Л.А. Новиков, выделяют в структуре уровни в структуре художественного текста:

1. Идеино-эстетический уровень – воплощение в тексте литературного содержания в соответствии с авторским замыслом.

2. Жанрово-композиционный – построение текста, обусловленное его содержанием и характером жанра.

3. Языковой уровень – функционирующая в тексте система изобразительных средств языка [Новиков, 2003].

Как составляющая гуманитарной культуры, художественный текст выполняет ряд функций важных для становления культурно системы и отдельной личности, обеспечивая рефлексию бытия на уровне её образов, смыслов, ценностей, норм и целей. В то же время художественный текст выступает в роле универсальной формы самосознания человека, содержащей архетипы отношений к миру [Эстетика. Словарь, 1989].

Однако, в настоящее время печатные тексты вытесняют медиатексты. В результате ускоряется интеграция лингвистики и семиотики, начинается активное изучение креолизованных текстов [Слышкин, 2004].

В ходе интереса лингвистики к исследованию и пониманию произведений киноискусства были сформировано понятие кинотекст [Нелюбина, 2014].

О понимании кинопроизведения как текста говорил ещё Ю.М. Лотман. Учёный утверждал, что при просмотре фильма всё происходящее на экране имеет для нас значение, и всё мы пытаемся понять, распознать систему значений, выраженную средствами киноязыка [Лотман, 1973].

Считается так же, что «кинотекст» – это буквально дискретная последовательность непрерывных участков текста, цепочка кадров [Цивьян, 1984].

Обратимся к нескольким определениям кинотекста:

По мнению М.Б. Ворошиловой «кинотекст» – это креолизованный медиатекст, иными словами текст, обладающий как вербальными, так и невербальными составляющими [Ворошилова, 2007].

Г.Г. Слышкин трактует «кинотекст», как постановочный (художественный) кинофильм, который имеет связное, цельное, завершённое сообщение, выраженное вербальными и невербальными знаками, а также организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора и при использовании кинематографических кодов. Данное сообщение должно быть зафиксировано на материальном носителе и предназначено для воспроизведения на экране [Слышкин, Ефремова, 2004].

С.С. Зайченко обращает внимание на сложность структуры кинотекста, но при этом её открытость для взаимодействия с другими кинотекстами [Зайченко, 2013].

Во всех случаях учёные отмечают наличие движущихся и статичных образов, устной или письменной речи, шума, музыки, находящихся особым образом в неразрывном единстве [Слышкин, Ефремова, 2004].

Кинотекст включает в себя два вида текста, представленных в кинопроизведении – письменный кинотекст (титры, названия, плакаты и т.д., являющиеся частью кинофильма) и устный кинотекст (речь актёров, песня на фоне или закадровый текст) [Там же].

Главной отличительностью кинотекстов является наличие нелингвистической системы, знаками в которой служат изображения предметов, спецэффекты, декорации [Пирс, 2000] и звуковые части произведения [Там же].

Кинотекст поддается вербализации также, как и художественный текст. Ю.М. Лотман отмечал, что киноаппарат по своей природе и есть повествование или рассказ [Лотман, 1973]. Получается, кинотекст подчиняется общим законам лингвистики, даже жанровая публикация имеет одинаковые тенденции: фантастика, драма, ужасы.

Таким образом, в настоящее время выделяют не только понятие художественный текст, но и кинотекст. В отличие от художественного произведения, отличительными характеристиками которого являются наличие вымышленных элементов и их передача через призму сознания автора, кинотекст – это текст, обретающий смысловую завершенность при наличии сопутствующего видео- и аудиоряда. Оба вида текста подчиняются общим законам лингвистики и включают в себя вербальные элементы, подвергающиеся лингвистическому анализу. Однако, исследования кинотекстов чаще предоставляют бóльшую базу для исследования, за счёт трансляции авторской идеи сразу по нескольким каналам на зрителя.

1.5. Мультиmodalный анализ и особенности его использования

В настоящее время подход к пониманию и определению текста расширяется, учёные начинают воспроизводить разбор реальности не только через комбинацию речевых, но и неречевых аспектов.

Данная сфера является относительно новой и первое время после появления такой мультиmodalной технологии как телевидение, долгое время считалось, что движущаяся картинка может мешать восприятию [Кибрик, 2010]. Однако, согласно результатам современных лингвистических исследований, на долю вербального восприятия приходится 39% от всей

информации. В то время как оставшаяся распределяется на просодический канал восприятия (28%) и визуальный (33%) [Kibrik, Èl'bert, 2008]. Очевидна высокая значимость всех трёх каналов информации на результат восприятия. В узком смысле мультимодальность рассматривает различия между человеческими органами чувств. Вместе с тем существуют дальнейшие более подробные исследования в рамках каждого из каналов [Кибрик, 2010].

В тоже время в российской научной традиции такое соединение визуальной и вербальной семиотической системы напрямую влияет на явление текстовой гетерогенности [Чернявская, 2009]. Однако, некоторые учёные отмечают наибольшую корректность терминов «поликодовый» или «полисемический» для обозначения текстов, образуемых комбинацией элементов разных знаковых систем, а для обозначения самого факта создания текста при помощи элементов различных семиотик – термин «креолизация» [Бернацкая цит. по Детинко, Куликова]. Под поликодовыми текстами понимают тексты, состоящие из двух негомогенных частей: вербальной и невербальной [Сорокин, Тарасов]. Примером таких тестов может служить иллюстрация с сопровождающим её невербальным сообщением или как в нашем случае – кадр из фильма. В это же время в зарубежных исследованиях используют термин «мультимодальный» для обозначения подобного рода текстов, а в их изучении применяют, соответственно, «мультимодальный анализ» [O'Halloran, 2011].

Таким образом, термин «поликодовый» принятый в отечественной науке является синонимичным термину «мультимодальный». В нашем исследовании мы придерживаемся термина «мультимодальный».

Согласно результатам исследования соцсемиологов, в организации мультимодальных текстов учувствуют как минимум четыре разновидности семиотических ресурсов: ритм, композиция, связность, информация, диалог [Leeuwen, 2005]. Ритм отвечает за связность и смысловую структуру событий, разворачивающихся во времени. Композиция обеспечивает пространственную организацию текста и событий и формируется,

основываясь на нашем чувстве баланса. Когнитивные связи между элементами информации относятся к её связности. Элементы имеют определённую организацию как во времени, так и в пространстве, поэтому при анализе мультимодального текста так важно корректно определить связь между словом и образом. Категория диалога даёт материал для изучения отношения между семиотическими ресурсами и коммуникативными событиями [Arnheim, 1974].

При этом важно отметить, что мультимодальный текст рассматривается не отдельно, сам по себе, а как элемент мультимодального корпуса, часть которого он составляет, а результаты исследования дают представление о существовании конкретных паттернов эмоциональной разговорной речи и связи их с невербальными средствами.

Понятие «речевого акта» является одним из ключевых в мультимодальных исследованиях [Сидорова, 2013]. Он рассматривается как акт, включающий в себя форму поведения, интенцию говорящего, контекст и результат [Грушевицкая, Попков и др., 2002]. Особое внимание при этом стоит уделить интонации, глаголам, обозначающим ментальные процессы, средствам выразительности, междометиям, неологизмам темпу речи и сопутствующим экстралингвистическим факторам [Синеокова, 2004].

Всего в мультимодальном анализе выделяют следующие уровни анализа речевого акта:

1) уровень текста. На данном тапе рассматривают проявление эмоции на языковом уровне, а также иллокутивную силу высказывания и его перлокутивный эффект;

2) аудиоуровень. Обращают внимание на интонацию, темп речи, тембр, длительность высказывания;

3) видеоуровень. Включает в себя анализ мимики, телодвижений [Сидорова, 2013].

Мы придерживаемся данной последовательности и рассматриваем язык, изображение, звук и жесты персонажей.

Стоит обратить внимание, что в случае с текстом мы передаём точное значение фразы через дополнительные лексемы или грамматику. Такие тексты заставляют работать наше воображение, вырабатывать картинку в голове, но в итоге она может кардинально отличаться от действительности. В то время как в мультимодальных текстах передача информации происходит за счёт использования картинок или интонации, и тем смысл передаётся наиболее точно [Kress, 2004].

Таким образом, одна из основных целей мультимодальности на современном этапе также изучение лимитивности значения слов, без сопровождения их визуальным дополнением [Там же].

И в настоящее время проблема мультимодальности является одной из самых значимых в невербальной семиотике. Стало явным, что в создании смыслов некоторых текстов участвует не только язык, но и прочие модусы (изображение, звук, движение и т. д.). Этот факт повлиял на необходимость изучения лингвистических средств, участвующих в передаче идей, мнений и идентичности [Kress, 2010]. Учёные пришли к выводу, что визуальные средства играют значительную роль в коммуникации и могут полностью менять посыл вербального компонента [Кибрик, 2010].

Подводя итог, если в текстах категория эмотивности может быть выражена при помощи экспрессивно-окрашенной лексики, то в видеофайлах, передача возможна по аудио и видеоканалам. Это позволяет получить наиболее реалистичную картину речевого взаимодействия, в отличие от изучения исключительно письменного текста. В настоящее время в следствие развития новых технологий наблюдается переход от мономодальности к мультимодальности, где визуальные элементы служат средством передачи сложных пониманий и идей. Мультимодальный анализ, который включает в себя анализ текстов, где информация передана по всем трём каналам восприятия. При этом учёные изучают связь лексики, транслируемой мультимодальным текстом, с изображением.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Подводя промежуточные итоги, мы можем сказать, что в настоящее время до сих пор отсутствует единое определение эмоции. С точки зрения лингвистики – это субъективное выражение наших чувств. Широта спектра существующих эмоций не позволяет выделить их в одну классификацию. Наиболее распространённым является распределение эмоций в зависимости от трактовки индивида. Если индивид трактовал события в позитивном ключе, эмоция считается положительной, если в негативном – отрицательной. В зависимости от эмоции доля чувственной оценки и интеллектуальной оценки может отличаться, что также влияет на трактовку эмоции.

Мы установили, что в современной науке разделяют понятия «эмотивность» и «эмоциональность». Данные явления имеют различную направленность: эмоциональность базируется на психофизических способностях человека, в то время как эмотивность – категория текста, в рамках которой при помощи авторского стиля и выразительных средств репрезентируются эмоциональное состояние персонажа.

В ходе исследования были проанализированы два основных способа репрезентации эмоции «страх»: вербальный и невербальный. Невербальный способ выражения эмоции «страх» включает в себя: изменения в мимике, жесты, изменения в скорости движений, изменения в восприятии органами чувств. Вербально эмоция «страх» может быть выражена в изменении тона или громкости голоса, появлении заикания или сдавленности в горле, в связи с чем речь индивида становится затруднённой. При этом нами были сделаны выводы о том, что для С. Кинга особой когнитивной значимостью обладает описание визуального проявления ужаса и описание эмоции «страх» в одном кластере с другой эмоцией.

На основе изученной литературы мы определили основные различия между понятиями «художественный текст» и «кинотекст». Художественный текст – это произведение художественной речи, выделенное как отдельная

единица в системе подобных текстов. Кинотекст – это подвид мультимодального текста, позволяющий воспринимать информацию на нескольких уровнях: вербальный уровень, видеоуровень, аудиоуровень. К вербальному уровню мы относим реплики персонажей, а на аудиоуровне рассматриваем как особенности речи героев, так и всё звуковое сопровождение, которое зритель может наблюдать в фильме, например – музыку. Видеоуровень представляет собой визуальное изображение, построение кадра, игру актёров.

Для изучения мультимодальных текстов применяют метод мультимодального анализа. Данный метод позволяет произвести анализ вербального контента и подкрепляющего его статичного изображения, видеоролика или аудиодорожки.

ГЛАВА 2. ВЕРБАЛЬНЫЕ И НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИИ «СТРАХ» В РОМАНЕ С. КИНГА «IT» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ

2.1. Личность С. Кинга и основная тема романа «It»

Стивен Кинг – автор, работающий в жанре ужасы уже более 40 лет. Многие литературоведы уже сейчас называют его классиком современной фантастики и мистики.

Отмечается сильное слияние биографии писателя на сюжеты его произведений. Отец Стивена покинул семью, когда мальчику было 2 года. Поэтому во многих произведениях автор рисует героев, оставшихся так же без опеки отца. Примером такой работы может служить его первый роман «Carrie», опубликованный в 1974 году. По сюжету, которого молодой девушке приходится жить одной с деспотичной верующей матерью, по причине того, что отец ушёл из семьи.

Менталитет штата Мэн, где вырос Стивен, отличается особенной консервативностью. Его население в большинстве не поддерживало Республиканскую партию. Это способствует формированию в стиле писателя чёткого разграничения плохого и хорошего. Героев его произведений легко можно поделить на протагонистов и антагонистов.

Будучи профессиональным филологом по образованию, он долгое время работал преподавателем английского языка и литературы. Именно по этой причине главные герои в его романах так часто являются преподавателями, часто даже детали их историй автобиографичны. Автор с самого детства увлекался фантастикой, в юном возрасте влияние на него оказали Роберт Блох, Рэй Брэдбери, Франц Кафка и Говард Лавкрафт.

Роман «It», взятый нами за основу произведения, является одним из самых крупных романов писателя, работа над которым заняла у Кинга практически 5 лет.

Сюжет книги нелинейный и является переплетением событий 1958 и 1985 годов, оба периода объединены темой борьбы против монстра-клоуна Пеннивайза.

Действие романа происходит в вымышленном городке Дэрри, где каждые 27 лет оживает клоун-монстр Пеннивайз, существо, меняющее облик и убивающее детей, известное также как Оно. Летом 1958 года одиннадцатилетние ребята, «Клуб Неудачников», пытаются уничтожить его, однако хотя монстр становится значительно слабее, не погибает. Спустя 27 лет, в 1985 году, убийства в Дэрри возобновляются, и друзья объединяются вновь, чтобы уничтожить Оно окончательно.

В творчестве С. Кинга чётко прослеживается традиции классиков. Так в роман «It» включены элементы не только научной фантастики, романа ужасов, но и реалистичного романа. Сюжет книги напоминает произведения Уильям Голдинга, Уильям Фолкнера, Джон Фаулза, где плотно переплетается реальность и постороннее. Сам автор сравнивал себя с Уильямом Берроузом, ведь его роман тоже захватывает читателя с первых страниц, хоть и далёк от идеала. Оба автора заставляют героев – маленьких детей – вступить в схватку с монстром, способным применять любые формы, страшные для детского восприятия [Горохов, 2004].

Роман захватывает тему детства – одну из магистральных тем в мировой художественной литературе. Продолжая традицию литературы XX века, именно дети в романе С. Кинга выступают силой, способной победить зло.

“Maybe he did,” Beverly said. “Maybe that’s why he killed himself. Maybe he understood that if there was magic, it wouldn’t work for grown-ups.” (King, 1986).

Именно об этом упоминает Бэверли во второй части романа, уже будучи женщиной. Героиня не уверена в том, смогут ли взрослые противостоять злу,

ведь в своих произведениях именно детей С. Кинг наделяет особенностью, которая помогает противостоять монстру – воображением.

М. Коллингс, считает, что повествование этого произведения является продолжительным обрядом инициации, с внешним монстром, которым буквально являются глубочайшие страхи детства, и с которыми необходимо столкнуться и победить их, до того как взрослый сможет развиваться в независимую и здоровую личность» [Collings, 1987].

С. Кинг очень точно чувствует человеческую психологию и использует её для создания проблемы в произведении. Хотя герои и повзрослели физически, они всё ещё не побороли свои страхи детства. Таким образом победа над монстром Пеннивайзом – метафора победы над детскими страхами.

Следовательно, можно сделать вывод, что на творчество С. Кинга оказали большое влияние авторы классического готического романа и романа в жанре «фэнтези». Более того, личный опыт автора часто является почвой для сюжета произведения. Центральной темой романа «It» является проблема взросления и преодоления страхов. В настоящее время у С. Кинга множество приверженцев и последователей. Автор не просто достиг массовой популярности, но и оказал значительное влияние на литературу, проложив дорогу от классической готической литературы к современной.

2.2. Мультиmodalный анализ репрезентации эмоции «страх» на основе романа С. Кинга «It» и его экранизаций

Роман С. Кинга «It» включает в себя множество персонажей, которые отличаются по полу, возрасту, культурной принадлежности. Мы рассматривали их без учёта данных особенностей. Таким образом мы ставим перед собой следующие задачи:

- 1) рассмотреть особенности выражения эмоции «страх» в романе;

2) проанализировать особенности выражения эмоции «страх» в этом самом моменте в первой и второй экранизациях романа.

Всего нами было проанализировано 17 отрывков, на базе которых мы смогли выделить лингвистические и экстралингвистические особенности репрезентации эмоции страх в романе и его экранизациях, проанализировав таким образом 51 текстовый фрагмент.

Рассмотрим конкретные примеры, на базе которых была выявлена специфика проявления эмоции «страх». В последующих примерах мы придерживаемся плана: анализ отрывка из книги (King, 1986), анализ соответствующего момента в киноадаптации 1990 года (King, 1990) и затем анализ этой же ситуации в киноадаптации 2017-2019 годов (King, 2017-2019).

1) *George snatched his arm back as if from a basket filled with snakes. He stepped back from the open cellar door, his heart hurrying in his chest (King, 1986).*

В данном отрывке Джорджу – шестилетнему мальчику – необходимо сходить в подвал, чтобы взять парафин и сделать его бумажный кораблик водонепроницаемым. Как и многие дети Джордж страдает боязнью темноты, а свет в подвале не работает. Чтобы показать страх персонажа, автор проводит аналогию между тёмным подвалом и коробкой, наполненной змеями (*basket filled with snakes*), используя при этом сравнительную конструкцию *as if*. Глагол движения *to step* употреблён с наречием *back* и имеет семантическое значение *to move towards a previous place* [Cambridge dictionary]. Персонаж инстинктивно отступает назад, что также показывает резко возникшее чувство страха. Синонимичную семантику демонстрирует нам лексическая группа *snatched his arm back* – резкое движение в сторону от объекта страха.

В экранизации 1990 года кинесическое проявление эмоции «страх» превалирует над вербальным. Полностью отсутствует выражение эмоции на уровне речи, однако, на аудиоуровне можно выделить вдох персонажа, указывающий на наличие негативных эмоций. Губы героя в этой сцене плотно сжаты, а движения резкие и быстрые. Построение кадра также можно отнести

к проявлению чувства «страх». Видеоряд построен таким образом, словно что-то наблюдает за ребёнком из темноты (Рисунок 1).



Рисунок 1

“One... Two...Okay...I’m brave...Relax” (King, 2017-2019).

Согласно психологии люди склонны оттягивать возможность негативных ощущений, в частности страха. В данном случае персонаж отсчитывает про себя до того момента, как спустится в подвал, набираясь смелости. Герой использует антонимичную его состоянию имя прилагательное *brave*, чтобы убедить себя в обратном. Лексема *relax* со значением *to become or cause someone to become calm* [Cambridge Dictionary] использована в повелительном наклонении и обращена к самому себе, то есть герой стремится успокоить себя.

Следует отметить, что одной из основных характеристик страха является заметное изменение громкости голоса. Джордж произносит свою реплику шёпотом, что также подтверждает наличие у него эмоции «страх». При этом глаза героя округляются, когда он понимает, что свет в подвале не работает. Добавочным компонентом, подчёркивающим чувство страха, является повышенная частота дыхания.

2) *Beverly felt as if her throat had been lined with slate. Her heart raced in her chest. She thought that she might vomit soon* (King, 1986).

Беверли внезапно обнаруживает, что слышит голоса из труб в ванной. Она пытается найти этому логическое объяснение, но голоса усиливаются, а вскоре из труб начинает течь кровь, заливая всю комнату.

Часто эмоция «страх» влияет на нарушение в работе дыхательной системы индивида. В данном варианте автор использует сравнительную конструкцию *as if her throat had been lined with slate*, указывая на затруднённость в дыхании у героини. Эта метафорическая конструкция синонимична русскому «ком в горле». Страх парализует героиню настолько, что он не может даже закричать, хотя обычно это действие происходит инстинктивно. Подтверждает наличие эмоции страх усиленное сердцебиение у девушки, переданное лексемой *raced (her heart raced)*. В свою очередь глагол *vomit* говорит нам о наличии помутнения в сознании или спазмов в желудке, вследствие смешивания эмоции «страх» с эмоцией «отвращение» у героини при виде крови, что характерно для текстов Кинга. В данном случае можно сделать вывод, что эмоция «страх» является логичным продолжением эмоции «отвращения», появившееся у героини.

“Hello? Is someone there? Who are you?” (King, 1990).

Девушка пытается выяснить причину, напугавших её звуков. Она использует специальные вопросы, цель которых узнать кто именно производит пугающий звук. Голос героини при этом слегка дрожит. Визуально эмоция считываем через мимику: брови девушки сведены и слегка приподняты, губы сжаты. Когда раковина наполняется кровью, Бэверли вскрикивает и выбегает из ванной.

“Hello! Who are you?” (King, 2017-2019).

В современной экранизации реплика героини идентична. Девушка использует специальный вопрос, чтобы побороть страх, вызванный неизвестным, так как не понимает, кто совершает действие. Однако, мимика отличается – на глазах у девушки слёзы, глаза широко открыты, она не моргает (Рисунок 2).



Рисунок 2

3) *Bill threw the book across the room. He clapped his hands over his mouth.*

<...>

Bill sat frozen, his tongue a swelling choking lump in his mouth, his skin crawling, his hair lifting. He wanted to scream but the tiny whimpering sounds crawling out of his throat seemed to be the best he could manage.

<...>

Bill fled the room, slamming the door behind him (King, 1986).

Билл листает фотоальбом, когда фотография погибшего брата внезапно оживает. Когда герой отбрасывает альбом, тот начинает листать страницы самостоятельно, и вновь останавливается на фото Джорджи, из страницы начинает литься кровь.

Среди лексем, указывающих на наличие эмоции «страх» выделяется глагол движения *to throw*, указывающий на быстроту движений. Стоит обратить внимание так же на специфичный для данной эмоции жест по направлению рука-лицо, выраженный глаголом движения *to clap* (*his hands over his mouth*). В данном варианте герой прикрывает рот ладонью, что напрямую связано с его желанием закричать – *he wanted to scream*. Особенно ярко эмоция передана читателю через описание осязательных ощущений. Используются наречия для описания осязательных ощущений, среди них мурашки (*skin crawling*), «вставшие дыбом» волосы (*hair lifting*).

Часто страх влияет на появление предчувствия боли у индивида, что влияет на его моторные способности, таким образом через лексему *frozen*, мы понимаем, что персонаж садится на кровать и застывает, он парализован страхом. Однако, обычно оцепенение сменяется резкой активностью, что мы и наблюдаем в данном отрывке. Герой резко захлопывает за собой дверь, когда покидает комнату, о чём свидетельствует лексема *slamming*.

В экранизации 1990 года эмоция понятна зрителю через мимику героя (широко открытым глазам), а также дрожащим рукам. На аудиоуровне сигналом служит протяжный крик персонажа, громкость его голоса очевидно увеличивается. Для передачи эмоции «страх» зрителю используется тревожная музыка на фоне.

В экранизации 2017-2019 годов через видеоуровень переданы те же самые движения, что описывает автор в художественном тексте: смена заторможенных действий резкими и быстрыми. Рот героя слегка приоткрыт, дыхание затруднено. Хотя по сюжету персонаж заикается в течение всего времени, его проблема усиливается в моменты нервного состояния, что мы и наблюдаем в этом отрывке.

4) *George **blinked** and looked again. He **could barely credit** what he saw; it was like **something from a made-up story**, or a movie where you know the animals will talk and dance.*

<...>

*George craned his neck away from that final blackness and **began to scream** into the rain, to scream **mindlessly** into the white autumn sky which curved above Derry on that day in the fall of 1957. His screams were **shrill and piercing**, and all up and down Witcham Street people came to then-windows or boiled out onto their porches.*

<...>

*George's shoulder socked against the cement of the curb and Dave Gardener, who had stayed home from his job at The Shoebot that day because of the flood, saw only a small boy in a yellow rain-slicker, a small boy who **was screaming** and*

writhing in the gutter with muddy water surfing over his face and making his screams sound bubbly (King, 1986).

Джордж – младший брат главного героя отправляется в дождь играть с бумажным корабликом на улице. Кораблик попадает в водопроводный слив. Джордж заглядывает в него, в попытке достать игрушку, когда оттуда внезапно выглядывает монстр-клоун Пеннивайз. Джордж тянется, чтобы забрать кораблик, когда Пеннивайз хватает и из милого клоуна превращается в монстра, который отгрызает руку Джорджу.

Эмоция «страх» является частью инстинкта самосохранения, и практически всегда задействует его в случае наличия данной эмоции. Одним из способов психологической самозащиты организма является отрицание. Об этом нам сигнализирует лексема *to blink*, персонаж моргает, так как не верит в то, что находится перед его глазами. Подтверждает это фраза *something from a made-up story*, герой ассоциирует происходящее с нереальным и выдуманным, чем-то, что не может принести настоящего вреда. Осознание, появившееся у героя, описано глаголом *to credit* с наречием *barely*, оценочный знак которого указывает на то, как трудно герою было принять реальность, вследствие его отстранённости сознания от реальности.

Вербализирует эмоцию персонаж через крик, причём глагол *to scream* употреблён, как в обычном прошедшем времени (*began to scream*), так и в продолжительном (*was screaming*), что говорит о том, что это не просто небольшой вскрик, но протяжный вой, на это же указывает и прилагательное *pierce*. Усиливает глагол наречие *mindlessly*, которому Cambridge dictionary даёт определение: *in a way that does not involve thought or mental effort* [Cambridge dictionary]. Однако, в данном случае уместнее было бы перевести его не как «бессмысленный», а как «безумный», то есть данный речевой акт следует рассматривать в контексте призыва о помощи. Голос персонажа резко становится выше и тоньше, что передаёт прилагательное *shrill*, это также характерно для эмоции «страх».

В экранизации 1990 года вербальное проявление эмоции отсутствует, однако, мы видим эмоцию «страх» у персонажа через аудиоуровень. Герой кричит громко и протяжно, а на фоне играет тревожная музыка, что является приёмом погружения, наблюдающего в отрицательную эмоцию, испытываемую персонажем, соответственно зрителю становится самому не по себе. Видеоуровень демонстрирует нам попытку героя неоднократно вырваться из рук монстра, то есть срабатывает защитный механизм бегства, характерный для эмоции «страх». Глаза мальчика крепко зажмурены, что указывает на нежелание видеть пугающий объект.

“*Bill!*” (King, 2017-2019)

В экранизации 2017-2019 гг. Ребёнок, оказавшись схваченным монстром, кричит имя брата. Герой стремится обратить на себя внимание, призвать на помощь, как часто бывает при наличии эмоции «страх». Всхлипы и переход на громкий крик – сигнализируют также о данной эмоции. Видеоуровень демонстрирует нам заплаканное лицо ребёнка и его попытки сбежать, бездействие сменяется резкой активностью.

5) “*Who was that on the telephone? What are you **scared** of, Bill?*”

“*I’m not scared.*”

<...>

He tried to smile, but it was a poor effort and he gave it up (King, 1986).

После лета 1958 года, когда персонажи впервые победили Пеннивайза, друзья пообещали друг-другу, что вернуться и закончат начатое, если убийства возобновятся. Персонаж по имени Майк остался в городе и когда он становится уверен, что странные смерти происходят по вине Оно. Майк обзванивает ребят, чтобы сообщить им о необходимости воссоединения. Герои испуганы, так как они понимают, что в этот раз могут не выжить. В данном отрывке Майк звонит персонажу по имени Билл.

В речи персонажей звучит прилагательное *scared*, которое напрямую относится к лексике с семантикой «страха». Cambridge dictionary даёт ему следующее определение: *feeling frightened* [Cambridge dictionary]. Однако,

персонаж отрицает данную эмоцию. Причина этого может быть в гендере героя, согласно исследованиям мужчины наиболее часто склоны переживать страх имплицитно, однако через контекст ситуации мы понимаем, что персонаж напуган. Подтверждает это последующее описание его действий. Его попытка улыбнуться описана автором, как жалкая (*poor effort*), соответственно наблюдающий со стороны человек не поверит его словам об отсутствии негативной эмоции.

В экранизации 1990 года мы слышим следующий диалог:

“It's back.”

“You're s-s-sure?”

“Yeah. I found a photograph of George.”

“George.”

“What is it? Who was on the phone?”

“Nobody. Wrong number” (King, 1990).

В психологии заикание относят в группе неврозов, которые указывают на расстройство не только на уровне речи, но и на уровне чувств. Герой начинает заикаться, и, хотя согласно сюжету этот вид расстройства в целом присутствует у него, заикание всегда ухудшается в периоды «страха».

Билл использует высказывание *You're s-s-sure?* На то, что это вопросительное предложение указывает уловимая слушателем вопросительная интонация, а использование вопросительных конструкция во время ситуации, вызывающей эмоцию «страх», указывает на нежелание персонажа верить в происходящее, на его попытку отстраниться от ситуации.

Когда жена спрашивает героя, кто звонил ему, он отвечает: *nobody*. Использование данной лексемы указывает на наличие проблемы у персонажа, которой он не хочет делиться, и может быть вновь объяснена полем персонажа.

К экстралингвистическим выражениям эмоции страха относятся: безэмоциональное, «потерянное» лицо героя, приоткрытый рот, указывающий на неожиданность новости и на кластер эмоции страх+удивление, дрожание рук.

В новой версии истории хотя герой и не произносит реплик, об испытываемой эмоции позволяет внезапно появившиеся трудности с дыханием, герою словно не хватает воздуха. В мимики эмоция передана через: сощуренные глаза, приоткрытый рот, расфокусированный взгляд.

6) *A hand fell on Ben's shoulder, and he screamed.*

There was laughter. He whirled around...

<...>

"Yes!" Ben exclaimed immediately. "I'm going to say yes! Sure! Okay! Copy all you want!"

<...>

"Yes," Ben said, his belly hitching with sobs. "Yes, I got it." (King, 1986).

В данном отрывке местные хулиганы встречают одного из детей, Бэна, после школы и угрожают ему, а один из них приставляет к горлу мальчика нож.

Изменение тона голоса характерно для эмоции «страх», в данном случае это повышение, персонаж начинает кричать, о чём говорит семантика глагола *screamed*. Синонимичное значение имеет глагол *exclaimed*, а наречие *immediately* демонстрирует быстроту с которой герой переходит на крик. Ряд глаголов позволяет проследить, как постепенно голос героя возвращается к обычному уровню громкости (*said*), однако теперь он начинает всхлипывать, персонаж близок к тому, чтобы расплакаться (*hitching with sobs*), что характерно для эмоции «страх». Глагол *whirled around* указывает на сосредоточенность героя на причине эмоции «страх», так что он целиком разворачивается по направлению к ней.

В экранизации 1990 года эмоцию также демонстрирует нам изменения в громкости голоса героя, однако в данном варианте он становится сдавленным и звучит тише. По видеоканалу эмоция «страх» передана через быстрый поворот героя в сторону источника страха, концентрацию на нём и попытку убежать. Глаза героя плотно закрыты, а по телу проходит дрожь (Рисунок 3).



Рисунок 3

В экранизации 2017-2019 года, присутствует реплика:

“Get off me! Help! Help!” (King, 2017-2019).

Семантическое значение глагола *help* в повелительном наклонении – сигнализирует о призыве к помощи. Выражение ужаса и страха достигается также благодаря повтору, восклицательного предложения.

При этом голос героя становится громче, а видеоряд демонстрирует ускорение движений: герой переходит с шага на бег, отмахивается руками.

7) *Ben stared at it and thought: There may be a man down there, but can he be wearing what it looks like he’s wearing? It’s impossible, isn’t it?*

When Ben observed that the balloons were floating in his direction, he felt unreality wash over him more strongly. He closed his eyes, rubbed them, opened them.

<...>

It had to be a hallucination or a mirage brought on by some weird trick of the weather.

<...>

Ben thought that voice was only in his mind, although it seemed he heard it with his ears. <...>

*There was something so evil in that voice, so awful, that Ben **wanted to run away as fast as he could**, but his feet seemed as welded to this sidewalk as the teetertotters in the schoolyard were welded to the ground.*

*<...> Ben watched him come, **not moving**; he **watched as a bird watches an approaching snake**. The balloons should have burst in the intense cold, but they did not; they floated above and ahead of the clown when they should have been streaming out behind him, trying to escape back into the Barrens... where, some part of Ben's mind assured him, this creature had come from in the first place.*

<...>

*And in spite of his **fear**, Ben found that part of him did want a balloon.*

<...>

*What might have happened if the five o'clock whistle atop the Derry Town Hall hadn't blown just then Ben didn't know... **didn't want to know**. <...>*

*Oh my God it's the mummy! was his first thought, accompanied by a **swoony horror that caused him to clamp his hands down viciously on the bridge's railing to keep from fainting** (King, 1986).*

В данном примере герой по имени Бэн встречает монстра Оно, который принимает внешность мумии, одного из мифических существ, в которых мальчик верит, будучи ребёнком.

Для эмоции страха характерно сужение восприятия и концентрация его на пугающем объекте. Эту характеристику эмоции передаёт глагол *stared*, указывающий, что взгляд героя был неподвижен.

Нами так же выделен целый ряд лексем с похожим семантическим определением – отсутствие чёткого понимания происходящего: *hallucination or a mirage, felt unreality, weird trick of the weather, thought that voice was only in his mind*. У героя появляется страх пред тем, что человек не в силах осознать. Аналогично нежелание персонажа верить в происходящие и его намерение отстраниться от ситуации предаёт глагольная группа с семантикой «желание знать» в отрицательной форме (*didn't want to know*).

Активно демонстрирует эмоцию мимика мальчика: он несколько раз открывает и закрывает глаза, потирает глаза (*He closed his eyes, rubbed them, opened them*).

Несмотря на желание убежать, герой замирает и сохраняет статичное состояние (*wanted to run away as fast as he could, not moving*), что указывает на невозможность героя пошевелиться от страха. Автор использует конструкцию *as fast as he could* для усиления интенсивности желания героя.

С. Кинг описывает эмоцию через метафору: *watched as a bird watches an approaching snake*. В основу данной метафорической фразеологической единицы положена ассоциация с животным. Скованность героя, сопоставляется с рефлексом птицы, которая замирает, увидев вблизи хищника.

Использованы также лексемы с прямой семантикой страха, например, *fear* – данный вид лексемы считается наиболее распространённой среди лексем со значением страх в романах С. Кинга. Лексема *horror* усилена именем прилагательным *swoony*, которая характеризует состояние героя как предобморочное настолько, что ему приходится приложить физические усилия, чтобы удержать себя на ногах (*that caused him to clamp his hands down viciously on the bridge's railing to keep from fainting*).

В варианте адаптации 1990 года эмоция передана нам исключительно по видеоканалу. Мы видим мимику, типичную для проявления данной эмоции, а именно: герой быстро моргает, не веря своим глазам. Восприятие сосредоточено на пугающем объекте, поэтому персонаж то опускает взгляд, то вновь поднимает его на мумию, рот героя слегка приоткрыт. Увидев, что мумия приближается к нему, статичное состояние персонажа сменяется быстрым действием – он резко отпрыгивает назад.

Аналогичное передана эмоция «страх» в новой экранизации. Однако в киноадаптации 2017-2019 годов смена состояния героя показана ярче, он не просто отпрыгивает назад, а начинает убежать от монстра, можно предположить, что данное действие совершенно инстинктивно, что часто

происходит при наличии эмоции «страх». Герой сохраняет концентрацию внимания на объекте страха, постоянно оборачиваясь в его сторону. Наблюдаются изменения в мимике героя, его глаза расширены, брови приподняты.

8) *Then Beverly's voice, sharp and curious.*

"Whaaat?" drilled into his ear like an ice-pick and he opened his eyes again (King, 1986).

В данном отрывке персонаж по имени Майк звонит Бэверли, чтобы сказать, что им следует воссоединиться и побороть Пеннивайза окончательно. Она напугана не только необходимостью вновь встретиться лицом к лицу с монстром, но и реакцией своего деспотичного мужа, когда он узнает, что девушке необходимо уехать.

Эмоция «страх» вызывает изменения в тоне голоса девушки. Cambridge dictionary даёт следующее определение прилагательному *sharp* - *higher than the correct or stated musical note* [Cambridge dictionary]. В данном случае мы говорим о тоне голоса, который повысился, что характерно для данной эмоции. Более того, автор описывает его как *curious*, что говорит о сопровождении страха другими эмоциональными переживаниями, в данном случае это удивление.

"It's hard to explain. There was Mike Hanlon on the phone. <...>There is some trouble. Some very bad trouble!" (King, 1990).

Данной репликой героиня объясняет своему мужу, почему ей необходимо срочно уехать в город, где она выросла. Повтор указывает об акцентировании на лексеме *trouble*, которая сигнализирует о наличии проблемы у героини, а вследствие с этим наличие негативных эмоций. Когда она произносит реплику, её голос слегка дрожит.

На видеоуровне мы наблюдаем резкие и быстрые движения героини, когда она вперемешку складывает вещи в чемодан, собираясь в дорогу.

В новой экранизации акцент так же сделан на аудиоуровне. Героиня переходит на шёпот, громкость её голоса резко снижается. Эмоция «страх»

может повлиять на возникновение ступора, таким образом, глаза героини устремлены в одну точку, её рот слегка приоткрыт. Свет в кадре затемнён, что позволяет зрителю ощутить тревожность и страх героини ярче (Рисунок 4).



Рисунок 4

9) “*Help,*” Mike managed as he limped **toward** them. He spoke **instinctively** to the tall boy with the red hair. “Kids... big kids.”

<...> Mike was now **standing beside and slightly behind** Bill Denbrough. Ben **jumped** a little (King, 1986).

Взрослые хулиганы, державшие в страхе всех ребят города, угрожают герою по имени Майк, когда он убегает от них и встречает встречают Клуб Лузеров, задиры начинают угрожать всей группе друзей.

Инстинктивно в случае эмоции «страх», мы будем искать защиту. Данной действие передано через предлог *toward*, означающий «по направлению к», в данном случае по направлению к безопасному месту. Оказавшись в безопасности, герой встаёт рядом с другом (*standing beside and slightly behind*), так как видит в нём потенциального защитника.

Статичное положение Бэна переходит в движение, семантика глагола *jumped* передаёт, что он буквально подпрыгивает от страха.

“*Help me...please...help me...*” (King, 1990).

Глагол *help* в данном отрывке рассматриваем в контексте призыва о помощи, а также предупреждение об опасности других. Кадр передаёт мимику

испуганны детей: глаза детей неотрывно устремлены на взрослых ребят, восприятие направлено на предмет опасности.

В новой адаптации об эмоции сообщает мимика персонажей: слегка приоткрытый рот у персонажа Бэверли, немигающий взгляд, зафиксированный на взрослых ребятах, которые в данной ситуации являются угрозой.

10) *Bill felt cold and dry and scared.*

<...>

“That’s IT!” Richie nearly screamed, pounding Bill on the back in his excitement. He looked around at Eddie’s white, drawn face and Stan Uris’s frozen one (King, 1986).

Майк приносит старый альбом своего отца, чтобы показать ребятам старые фото, на которых запечатлен монстр Оно. Внезапно фотографии начинают оживать.

Одним из физических проявлений «страха» на уровне ощущений является внезапное ощущение холода (*felt cold*), хотя температура вокруг не менялась. Фразеологизм выступает аналогично русскому «мороз по коже» и сигнализирует о яркой и сильной эмоции, но не всегда указывает именно на эмоцию «страх». Подтверждает, что это эмоция «страх» лексема *scared*, в семантику которой уже заложена данная эмоция. Среди физических проявлений можно также отнести сухость в горле (*felt dry*), это неконтролируемая реакция организма, указывающая на повышенную работу нервной системы.

Среди прочих физических проявлений, характеризующих эмоцию, выделяется: побледнение кожного покрова (*white face*), и торможение мимики, её «застывание», часто в неестественном положении (*drawn face and frozen one*).

При описании вербальных действий есть указание на повышение тона голоса *nearly screamed*. Интересно, что у С. Кинга эмоции страха может сопутствовать не только отрицательная эмоция, но и положительная, например восхищение или возбуждение: *in excitement*.

“Look!”

“No...No...No...” (King, 1990).

Герой пытается привлечь внимание к происходящему восклицательной репликой: *Look!*

Многочисленный повтор отрицательной частицы *no* говорит о защитной реакции индивида, характерной эмоции страха – отрицанию происходящего.

Аудиоуровень подтверждает, что это эмоция «страх» через вскрики и высокую громкость голоса героев в этой сцене.

Тело героини Бэверли дрожит, у её широко открыты. Жест по направлению «рука-лицо» также сигнализирует об эмоции «страх», девушка слегка прикрывает губы ладонью, пытаясь не закричать. Появляется интенсивность и быстрота в движениях героев: Майк отбрасывает альбом в сторону, Стэн замуривает глаза, закрывает уши руками и качает головой из стороны в сторону.

«What happened? What’s going on?» (King, 2017-2019).

Крайне взволнованное состояние героев передано через вопросительную интонации в серии предложений в речи. Однако, о том, что это именно эмоция «страх» мы наблюдаем по видеоканалу: быстрые резкие движения персонажей, намерения отдалиться, убежать в дальний угол комнаты. Одни герои непроизвольно хватают за руки других (Рисунок 5). Бэверли закрывает лицо руками, вжимается в стену. Аудиоканал транслирует эмоцию через крики героев.



Рисунок 5

11) *As she began searching for a black button to match the ones on Stanley's blue denim shirt, Patty was vaguely aware that the conversation was settling into a smoother groove-Stanley grunted occasionally, and once he asked: "Are you sure, Mike?" Finally, **after a very long pause, he said** <...>*

*Patty glanced at him and saw him **staring blankly** into space over the TV set. Stanley, however, was **frowning**. She would later tell her parents she thought Stanley's face had looked **a little off-color**, and so she did, but she neglected to tell them she had dismissed it at the time as only a trick of the table-lamp, with its green glass shade.*

<...>

*She thought the look on his face was one of **gentle abstraction**, perhaps **mixed with minor annoyance**. <...> The face of a man who was **heading out of the blue and into the black**.*

"Who was that on the phone?"

*"No one," he **said** (King, 1986).*

Майк обзванивает персонажей и сообщает им, что Оно вернулось, а значит им нужно снова объединиться, чтобы победить его. Стэн не готов к этому, возможность ещё одной встречи с чудовищем, риск его жизни – пугают его.

Эмоция «страх» – одна из самых сильных эмоций и может влиять на торможение возможности чётко и быстро мыслить. Герой начинает говорить с паузами (*after a very long pause, he said*), при этом стоит отметить, то тон его голоса не меняется, согласно исследованиям, мужчины чаще стремятся прятать эмоции. Однако, эмоцию можно считать по его лицу: его взгляд становится пустым (*staring blankly*), брови хмурятся (*frowning*), кожа бледнеет (*a little off-color*). Торможение когнитивных процессов, вызванных эмоцией «страх» отражается на лице героя, оно становится отстранённым – *gentle abstraction*. Очевидно, что персонаж ощущает целый кластер негативных эмоций, не только страх, но также раздражение: *look on his face mixed was with minor annoyance*.

Английская лингвокультура активно использует цвета для обозначения эмоций: *was heading out of the blue and into the black*. Cambridge dictionary даёт следующее определение прилагательному *black* в метафоричном смысле: *bad or evil, without hope* [Cambridge dictionary]. Плохие новости несут за собой сильное негативное чувство, специализировать его как страх помогает контекст.

“*Are you sure?*” (King, 1990).

Использование вопросительных предложений указывает на тревожность героя. В голосе присутствует лёгкое дрожание, речь медленная с многочисленными паузами. К проявлению эмоции «страх» можно так же отнести обсессивно-компульсивные неконтролируемые действия, например, нервное покачивание из стороны в сторону, многократное почёсывание за ухом. Расширенные глаза мужчины устремлены в одну точку. Закончив разговор, он ещё некоторое время не кладёт трубку, а стоит «застыв».

“*It's come back, isn't it?*” (King, 2017-2019).

Персонаж использует многочисленные вопросы, среди них возвратный. Это указывает на так называемую ситуацию мысленного раздвоения, когда говорящий осознаёт факт, но не хочет озвучивать неприятный ему факт. На наличие сильной эмоции указывают продолжительные паузы в репликах

персонажа, дрожание в голосе. Визуально выражение эмоции «страх» показано через дрожание рук, «пустой», отстранённый взгляд,

12) *Bill held the match up... and uttered a long trembling despairing screech.*

“Juh-Juh-Georgie!” Bill shrieked. He felt his mind tottering, ripping free of its moorings. <...>

<...>

“Nuh-Nuh-No, Juh Juh-Georgie!” Bill cried. “I dih-dih-didn’t nuh-hun-nuh-know-”

<...>

Bill closed his eyes (King, 1986).

По пути к логову Оно ребята встречают призрак Джорджа – младшего брата Билла, которого монстр убил 27 лет назад.

Серия глаголов речевого поведения (*uttered a long trembling despairing screech, shrieked, cried*) демонстрирует, что страх настолько сильно переполняет героя, влияет на громкость голоса, персонаж начинает кричать. Таким образом, эмоция проявляется эксплицитно в агрессивной манере.

Эпитет *mind tottering* демонстрирует возникновение так называемого «туннельного восприятия», когда индивид теряет способность здраво анализировать происходящее, а всё его сознание сосредотачивается на объекте, вызывающем страх.

Персонаж совершает попытку отстранения от ситуации, закрыв глаза (*closed his eyes*).

В адаптации 1990 года эмоция передана по видеоканалу: герой неотрывно смотрит на призрак своего младшего брата. Мимика меняется: глаза широко открыты, рот приоткрыт (Рисунок 6).



Рисунок 6

Экранизация 2017-2019 года демонстрирует, как герой удивлённо вздыхает, увидев младшего брата «ожившим», что позволяет предположить о сопровождении эмоции страха удивлением. Его глаза сощурены, брови сведены вместе, он пытается сдержать крик (Рисунок 7).



Рисунок 7

13) *Richie could hear the fast rattle-thud of loafers on the macadam. He turned. The Werewolf's paw struck him above the eyes with stunning force, and for a moment **Richie really did think the top of his head had come off.** Things suddenly seemed dim, unimportant. Sounds faded in and out. The color washed out of the world. He turned back, clinging **desperately** to Bill. <...>*

Richie closed his eyes and held on to Bill and waited for the end (King, 1986).

Ричи и Билл решают узнать, что на самом деле происходит в заброшенном доме на окраине города. Там на них нападает Оно в виде

оборотня, и ребята сбегают, уезжая на велосипеде Билла, но оборотень гонится за ними.

С психологической точки зрения часто индивида пугает не столько сам предмет страха, сколько возможность физической боли, которую этот предмет способен принести. Таким образом, персонаж воображает себе худший из возможных сценарием *Richie did think the top of his head had come off*. Использование грамматической структуры *emphasis (did think)* усиливает уровень уверенности героя в таком ходе событий. Всё внимание мальчика сосредотачивается на объекте страха, вещи вокруг начинают казаться незначительными (*seemed dim, unimportant*), герой не обращает внимание даже на звуки вокруг (*sounds faded in and out*), окружающий мир словно «выцветает» (*color washed out*) для него в это момент, на первый план выходит желание спастись, выжить.

Автор использует качественное прилагательное *desperately*, характеризуя то, как тот держится за друга, герой осознаёт, что если он упадёт с велосипеда друга, то оборотень убьёт его.

Зажмуренные глаза (*closed his eyes*) типичное для страха мимическое проявление эмоции.

На отчаяние героя указывает лексическая группа *waited for the end*, так как мальчик не в силах бороться с монстром, единственное, то ему остаётся – это ждать конца.

Видеоряд в фильме 1990 года демонстрирует, как герой постоянно оглядывается на монстра, его глаза широко раскрыты.

“Let’s get out!” (King, 2017-2019)

О наличии эмоции «страх» сообщает глагол *get out*, который в английском языке имеет значение *to leave a closed vehicle, building, etc.* [Cambridge Dictionary] в повелительной конструкции. Персонажи имеют намерение покинуть место, являющееся источником страха. При этом действия героев резкие, присутствует активное выражение эмоции на лице: широко открытый в крике рот и распахнутые глаза или застывшее

отсутствующее выражение, приоткрытый рот, сбивчивое дыхание. Персонажи тут же обращают внимание на источник пугающего звука, поворачиваясь к нему.

14) *“I ought to go,” Beverly heard herself say in that same high wounded voice-the voice of a small girl who has been viciously embarrassed at her first party. There was no strength in her legs.*

<...>

In slow motion Beverly gathered her legs under her. As if from outside she saw herself gaining her feet and backing away from the table and from the witch in an agony of horror and disbelief, disbelief because she realized for the first time that the neat little dining-room table was not dark oak but fudge (King, 1986).

Беверли посещает дом, где жила раньше. Теперь там проживает незнакомая женщина, которая приглашает её на чай. Во время беседы девушка замечает, что её собеседница – монстр. Беверли хочет сбежать, но женщина пытается убить её.

Используется косвенное сравнение *heard herself say in that same high wounded voice-the voice of a small girl who has been viciously embarrassed at her first party*. Автор проводит параллель между настоящим страхом героини и страхом первой вечеринки, который охватывает подростков, в случае опыта посещения подобных мест до этого, его можно назвать страхом неизвестности. Девушка испугана, так как не может найти логическое объяснение происходящему вокруг. Данный отрывок ярко демонстрирует, как эмоция «страх» может негативно влиять на вовлеченность в ситуацию. Глагол *heard* вместе с возвратным местоимением *herself* говорит об отстранённости героини от ситуации, восприятие её «со стороны», события она начинает видеть словно в замедленной съёмке (*in slow motion*). Страх сковывает девушку, так что она даже не может пошевелиться: *there was no strength in her legs*.

“You are not real! You are not real!” (King, 1990).

Лексический повтор указывает на яркую эмоцию, охватывающую героиню полностью. Мы понимаем, что это эмоция «страх», как через

контекст, так и через повтор восклицательного отрицательного предложения, который может быть рассмотрен, как акт самоуспокоения.

Присутствует повышение громкости голоса героини, крики и всхлипы на аудиоурове. Когда героиня пугается, чашка с чаем выпадет из её рук, о наличии эмоции «страх» говорит отсутствие полного контроля над движениями. Её рот приоткрыт, брови сведены вместе, она бежит к двери и резко захлопывает её за собой, оказавшись на улице (Рисунок 8).



Рисунок 8

В новой экранизации героиня кричит, а затем начинает всхлипывать. Присутствует быстрота движений, часто неконтролируемая. Девушка спотыкается, но тут же встаёт и продолжает убегать от опасности. Она резко дёргает ручку двери, стремясь покинуть дом, при этом постоянно оборачивается. Её рот слегка приоткрыт, а глаза расширены, в глазах героини стоят слёзы.

15) *So then Henry began **to scream** not in fury but in mortal terror and the voice of the clown spoke from the ghost-moon now...* (King, 1986).

Генри, в прошлом один из группы хулиганов в Дэрри, просыпается в тюрьме ночью от голоса, который он один слышит в своей голове. Монстр Оно призывает его вернуться в город и главных героев.

Эмоция выражена эксплицитно через глагол *to scream*, эмоция «страх» влияет на увеличение громкости голоса героя и невозможность сформировать речевой акт.

В материале 1990 года герой протирает свои глаза, что указывает на смесь страха с удивлением и невозможность/нежелание верить в происходящее. Его лицо застывает, принимает форму «маски», глаза широко открыты и не моргают.

В новой адаптации показано, как Генри медленно поворачивает голову по направлению к источнику страха. В теле появляется дрожь, пот выступает на лбу и щеках, глаза остаются широко раскрытыми и немигающими на протяжении всего отрывка. Нервный смешок персонажа перерастает в истеричный крик, когда он видит монстра.

16) *Beverly's smile turned to a grimace of horror*

<...>

"Oh God!" Richie managed in a choked voice. <...>

*Bill's head snapped around and he saw Richie **staring down at his fortune cookie, his lips drawn back from his teeth in a kind of sickened leer.** <...>*

*Ben Hanscom **threw his-not a calculated throw** but the startled reaction of a person who has been utterly surprised by some piece of nasty work. <...>*

*He looked back at Beverly and saw she was **hitching in breath to scream.** Her eyes were **fixed** on the thing that had crawled out of Eddie's cookie, the thing that was now kicking its sluggish legs as it lay overturned on the tablecloth.*

*Bill got moving. He was not thinking, only reacting. Intuition, he thought crazily as he lunged out of his seat and clapped his hand over Beverly's mouth just before **she could utter the scream.** Here I am, acting on intuition. Mike should be proud of me.*

*What came out of Beverly's mouth was **not a scream but a strangled "Mmmph!"** (King, 1986).*

Герои впервые собираются все вместе после долгой разлуки и ужинают в китайском ресторане, где в качестве десерта им приносят печенье с предсказаниями, но вместо записок внутри они находят части человеческих тел, животных, жуков и кровь.

Трансформация в мимике героини Бэверли передана в фразе *turned to a grimace of horror*. Лицо девушки из спокойного превращается в гримасу ужаса. Её глаза прикованы к объекту, вызывающему страх (*eyes were fixed*), а серия глаголов позволяет проследить нарастание эмоции от обычного испуга к ужасу, который девушка хочет выразить при помощи крика. Она набирает воздух, чтобы закричать (*hitching in breath to scream*), а её нереализованное действие показано через междометие (*was not a scream but a strangled "Mmmph!"*), которое вырывается вместо крика, так как Билл закрывает ей рот ладонью, чтобы не привлекать внимание.

Голос Ричи становится сдавленным (*choked*), ему как будто не хватает воздуха, возможно из-за накладывания эмоции отвращения на ужас. Всё внимание мужчины сосредоточено именно на объекте страха, о чем говорит фразовая единица *staring down* с предлогом *at*. Мимика демонстрирует гримасу, трудно поддающуюся описанию, вместе с контекстом ситуации предполагаем, что это гримаса присущая сильному страху: *his lips drawn back from his teeth in a kind of sickened leer*.

Бэн демонстрирует эмоцию «страх» через резкое действие – отбрасывание печенья в сторону (*threw his-not a calculated throw*)

Фильм 1990 года транслирует эмоцию по аудиоканалу: Бэверли вскрикивает, когда из печенья на неё начинает литься кровь, Майк зажмуривает глаза. Бэн совершает типичный эмоции жест рука-лицо: прикрывает рукой губы, стараясь не закричать. Эдди использует ингалятор, так как чувство страха проявляется в нехватке воздуха и провоцирует у него приступ астмы.

«It's not real! It's not real! It's not real!» (King, 2017-2019)

Бэверли резко вскрикивает и начинает всхлипывать от неожиданности вперемешку со страхом. Все герои резко поднимаются со своих мест и отбегают от стола. Бэн инстинктивно встаёт за спину Ричи, словно пытаясь оградить себя его телом от происходящего. Майк хватается за стул и ударяет

несколько раз им стол, его движения резкие, грубые и носят эмоциональных характер.

17) *He cried out, staggering back, one hand going to his head, and his first incoherent thought was “No wonder Stan committed suicide! Oh God, I wish I had!”*

He saw the same expressions of stunned horror and dawning realization on the faces of the others as the last key turned in the last lock (King, 1986).

Семантика фразового глагола *cried out* повышение громкости голоса, а также демонстрирует эксплицитное проявление эмоции – вскрик. Герой совершает инстинктивное действие рукой по направлению к голове (*hand going to his head*), которое можно трактовать как жест самоуспокоения.

Мимика остальных героев сигнализирует об застывшей на их лицах эмоции ужаса, который ощущает сам персонаж (*He saw the same expressions of stunned horror and dawning realization on the faces of the others*).

Рассмотрим этот момент в экранизации 1990 года: у героев повышается тон голоса, иногда речь переходит в крик. Герои инстинктивно отступают, когда видят новую пугающую форму Оно. Глаза персонажей неотрывно устремлены на монстра. У некоторых из на глаза наворачиваются слёзы, рты слегка приоткрыты, что говорит о готовности закричать.

“It isn’t real! No! No! No!”

“I want to go home” (King, 2017-2019).

Многочисленное повторение отрицательной частицы *no* на повышенных тонах – одна из форм защитных механизмов, которые использует наш организм в случае опасности.

Эдди использует фразу *I want to go home*, рассматриваемую в данном контексте, как сигнал о нежелании находится здесь, вызванным инстинктом самосохранения, намерении сбежать от причины страха,. На аудиоуровне присутствуют крики и всхлипы. На видеоуровне эмоция понятна через дрожание тела персонажа Бэверли, широко открытые глаза Эдди и застывший в немом крике рот.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Стивен Кинг – один из самых популярных авторов современности, работающий в жанре «ужасы». Его работы продолжают традиции классических романов в жанре ужасы, фантастика, мистика, а основная мотивная тема большинства произведений – чувство страха. Поэтому его работы предоставляют обширную базу для исследований в рамках эмотиологии, в частности, изучения эмоции «страх».

В качестве основы для исследования нами был выбран роман «It», основной темой которого является проблема взросления и детских страхов, которые могут преследовать человека всю жизнь до тех пор, пока он не переборет их.

Проанализировав средства и виды языкового выражения эмоции «страх» в романе С. Кинга «It», был сделан вывод, что большинство средств репрезентирующих данную проявляется на лексическом уровне:

– глаголы со значением «повышение голоса» в момент, когда персонаж испытывает чувство страха: *to scream, to exclaim, to shriek, to cry out*;

– глаголы со значением «повышение скорости сердцебиения»: *(heart) to race, to hurry*;

– существительные с семантикой «страх»: *fear, horror*;

– существительные со значением «искажение лица»: *grimace (of horror), (gentle) abstraction, expression (of horror)*;

– причастия при описании чувственного восприятия, которое вызывает эмоция «страх»: *(hair) lifting, (skin) crawling, (throat) lined, strangeled, choked (voice)*;

– наречия, характеризующие манеру поведения в момент страха: *huskily, instinctively, desperately, piercingly, immediately, blankly, viciously*;

– прилагательные, описывающие побледнение лица: *white, drawn, swoony, frozen, off-color (face)*;

– прилагательные, описывающие изменения в тоне голоса: *sharp, curious (voice)*;

– прилагательные при описании чувственного восприятия, характерных для эмоции «страх»: *(felt) cold, dry*;

– прилагательные при описании ментального восприятия: *(mind) tottering, fainting*;

– возвратные местоимений с окончанием *-self* для демонстрации изменений в восприятии органами чувств, например слуха: *(heard) herself*;

– метафоры, где автор переносит образы животных, цветов или предметов на состояние человека: *(snatched his arm back) as if from a basket filled with snakes, (he watched) as a bird watches an approaching snake, (man who was heading out) out of the blue and into the black, (his tongue) a swelling choking lump in his mouth*.

Есть случаи, когда эмоция «страх» репрезентируется имплицитно, и мы понимаем значение лексических единиц только в контексте ситуации, например, для этого используются:

– глаголы, репрезентирующие попытку скрыть эмоцию «страх»: *to say, to smile*;

– глаголы с семантикой «переход к резким действиям»: *to throw, to slam, to clap (his hands over his mouth), to clamp down (hands), to rub (eyes), whirl around*;

– глаголы со значением «сближение», использованные для обозначения стремления к положению рядом с потенциальным защитником: *to cling, to stand beside, to stand behind, to limp toward*;

– глаголы со значением «изменение в мимике»: *(lips) to draw back, to blink, to close (eyes)*;

– глаголы с семантикой «фокусировка внимания» на причине страха: *to stare, to stare down, to open (eyes)*;

– глаголы с семантикой «осознание», когда герой испытывает «страх»: *to credit, to realize, to wait*;

- фразовые глаголы, репрезентирующие изменяющееся состояние в восприятии органами чувств: *(sounds) to fade in and out, (color) washed out*;
- существительные с частицей *no* при описании физической слабости, появившейся в результате эмоции «страх»: *no strength (in her leg)*;
- существительные, используемые с предлогом, для передачи эмоции «страх» в одном кластере с другой эмоцией: *in disgust, in excitement, with annoyance*;
- существительные со значением «всхлипы»: *(his belly hitching with) sobs*;
- существительные с семантикой «нереальный объект»: *(something from a) made up story, hallucination, mirage, unreality*;
- существительные с значением «замедление» в скорости восприятия или действиях персонажей: *(in) slow motion, (after a very long) pause*;
- прилагательные, описывающие изменения в мимике: *frowning (face)*;
- прилагательные, с семантикой «статичное положение» героя: *not moving*.

При анализе киноадаптаций романа «It» мы выделили вербальную и невербальную составляющие эмоции «страх». К вербальной мы относим реплики героев, а к невербальной аудио и видео, сопровождающие речь героев.

Среди вербальных отличительных черт эмоции «страх» в проанализированных нами отрывках, мы считаем важным выделить:

- многочисленное использование лексемы “*Help! Help...*” в контексте призыва о помощи;
- специальных вопросов, направленных на восполнение информации о том, кто совершает действие или какое именно действие. Такие конструкции сигнализируют о неопределённости, которая и вызывает страх. Примерами служат: *What happened? What’s going on?*;
- использование уточняющих вопросов в контексте нежелания верить в происходящее: *Are you sure? You’re sure? It’s come back, isn’t it?*;

– употребление восклицательных предложений, рассматриваемых как акт самоуспокоения: *«You're not real!»*;

– употребление восклицательных предложений, являющихся призывом к бегству: *Let's get out!»*;

– многократное повторением лексемы *no*, как акт самоуспокоения и попытка отстраниться от ситуации;

– использование предложений утвердительного типа, не выражающих «страх» без соответствующего контекста, но интерпретированных нами как желание героя избежать встречи с причиной страха: *I want to go home*.

Невербальные средства репрезентации эмоции «страх» в экранизациях продемонстрированы через изображение и дополнительные аудиоряд:

– уловимое на уровне обычного восприятия (без приборов подсчёта) увеличение громкости голоса при переходе на крик;

– демонстрация мимики, характерной для эмоции «страх»: широко открытые глаза, открытый в крике рот, сведённые вместе брови, напряжённое лицо, взгляд, направленный в сторону от пугающего объекта;

– перемена в состоянии героя от статики к быстрым действиям, вызванным желанием оказаться как можно дальше от объекта страха и ближе к потенциальному защитнику (чаще – одному из друзей или членов семьи);

– построение кадра и использование света: кадр, построенный таким образом, словно что-то наблюдает за персонажем со стороны; а скудное освещение усиливает ощущение страха;

– преобладание тёмных пессимистичных цветов в кадре;

– громкая давящая музыка, иногда с затиханием и неожиданным громким моментом.

Нами были также выявлены несколько отличий в анализируемых экранизациях. В киноадаптации 2017-2019 года герои чаще используют речь в моменты ощущения эмоции «страх», чем в киноадаптации 1990 года. Более того, активное развитие кинематографа с технической стороны позволило вывести спецэффекты на новый уровень, в связи с чем изображение монстров

выглядит более пугающим: компьютерная графика позволяет сделать их разнообразными, более реалистичными и больших размеров. Помимо этого, активно привлечён реалистичный пластический грим или бутафорская краска кровавых оттенков. В свою очередь в киноадаптации 1990 года трансляция эмоции «страх» на зрителя происходит за счёт сохранения напряжённой атмосферы в фильме и недомолвок в начале развития действий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей выпускной квалификационной работе были рассмотрены особенности вербального и невербального проявления эмоции «страх» в зависимости от вида текста.

Под эмоцией учёные понимают процесс формирования специфической реакции индивида на предметы окружающей его среды. В результате реакции формируется один из основных компонентов эмоционального состояния – знак эмоции, который трактуется как положительный или отрицательный. Рассматриваемая нами эмоция «страх» относится к базовым эмоциям, сформированным в ходе эволюции, как часть инстинкта самосохранения, и рассматривается чаще всего как негативная эмоция.

Любая эмоция может проявляться на вербальном и невербальном уровне. На невербальном уровне эмоция «страх» наиболее часто проявляется в концентрации на пугающем объекте, изменением в скорости движений индивида (смена статики активностью и наоборот), а также мимическое проявление, например, широко открытые глаза, сведённые вместе брови и приоткрытый рот.

В художественном тексте эмоциональность выделяется в качестве категории эмотивности, которая проявляется на всех уровнях языка и позволяет точнее понять или передать эмоциональное состояние героя или автора через вербальные средства.

Однако, в современном научном сообществе всё популярнее становится искусство кинематографа, в связи с этим нами был проанализированы два кинотекста. Он является одним из типов мультимодального текста, базовое отличие которого от художественного текста заключается в трансляции идеи по нескольким каналам восприятия (текст, аудио, видео).

При изучении мультимодальных текстов применяют мультимодальный анализ, позволяющий выявить связь между изображением, звуком и лексикой,

а также определить насколько подобный текст позволяет глубже раскрыть идеи или передать эмоцию.

Анализ произведения «It» американского писателя С. Кинга позволил установить способы выражения эмоции «страх» на основе современного английского языка. Нами был сделан вывод, что большинство средств выражения эмоции «страх» относятся к лексическому уровню. Среди них мы выявили: глаголы с семантикой «повышение громкости голоса» (*to scream, to exclaim*), «усиление сердцебиения» (*to hurry*), существительные со значением «страх» (*fear, horror*) и существительные при описании искажений в лице (*(gentle) abstraction, expression (of horror)*) и сенсорных ощущений (*cold, dry*), а также причастия при описании изменений в осязании (*(skin) crawling, (throat) lined*), наречия, демонстрирующие манеру действий (*desperately, piercingly*). Прилагательные использованы для описания: бледности кожи (*white, drawn*), изменений в тоне голоса (*sharp, curious*) и в ментальном восприятии (*(mind) tottering, fainting*). Возвратные местоимения для демонстрации перемен в восприятии (*(heard) herself*), а также метафоры (*as a bird watches an approaching snake, (man who was heading out) out of the blue and into the black*).

При этом был выявлен ряд лексических единиц, связь которых с эмоцией «страх» была понята только через контекст. Среди них мы отметили глаголы, репрезентирующие: попытку скрыть эмоцию (*to smile*), смену статичного положения резкими действиями (*to throw, to rub*), желание сблизиться с потенциальным защитником (*to cling*), изменения в мимике (*(lips) to draw back, to blink*), фокусировку внимания (*to stare*), момент осознания ситуации (*to realize, to credit*). Выделены также фразовые глаголы, демонстрирующие изменения в восприятии органами чувств (*(sounds) to fade in and out*). Существительные с предлогом использованы для демонстрации другой эмоции одновременно со страхом (*in disgust, in excitement*). Существительные с частицей *no* демонстрируют физическую слабость (*no strength*). Используются также существительные со значениями: «слёзы» (*sobs*), «нереальный объект» (*hallucination, mirage*), «замедление» (*pause, slow*

motion). Прилагательные при описании изменений в мимике (*frowning*) и прилагательные с частицей *not* употреблены при описании статичного состояния героя (*not moving*)

Мультимодальный анализ аналогичных отрывков из двух кинотекстов (1990 года и 2017-2019 года) позволил выделить особенности проявления эмоции «страх» в репликах героев. Это множественное использование лексемы *help* в качестве сигнала о необходимости помощи. Персонажи пытаются устранить непонимание ситуации через специальные вопросы (*What's going on?*), в таком случае можно говорить о наличии «страха перед неизвестным», который является одной из наиболее частотных причин страха. Помимо этого, в контексте нежелания верить в происходящее в речи героев присутствуют уточняющие вопросы (*You're sure?*). Повтор отрицательной частицы *no* был трактован как акт самоуспокоения и попытка отстраниться от ситуации. Восклицательные предложения могут быть также актом самоуспокоения (*You're not real!*) или призывом к бегству (*Let's get out!*). Утвердительные предложения были рассмотрены нами как вербальная демонстрация намерений персонажа.

Среди невербальных средств демонстрации эмоции «страх» нами была выявлена следующая специфика: уловимое зрителем на уровне простого восприятия увеличение громкости голоса, демонстрация мимики, характерной для данной эмоции (широко открытые глаза, открытый в крике рот, сведённые вместе брови, напряжённое лицо, взгляд, направленный вниз), смена статичного положения персонажа быстрыми действиями и стремление оказаться ближе к потенциальному защитнику, скудное освещение, обильное число тёмных пессимистических оттенков в видеоряде, положение кадра словно кто-то наблюдает за героями, а также давящая музыка, иногда резкий переход от тишины к громкости.

Определены отличия в демонстрации эмоции «страх» в зависимости от года экранизации. Так, в киноадаптации 2017-2019 года герои чаще демонстрирует эмоцию «страх» посредством реплик, в отличие от

киноадаптации 1990 года. Стоит отметить также, что при создании экранизации 2017-2019 года были использованы новые технологии, компьютерная графика, пластический грим и бутафория, что позволило создать наиболее реалистичное изображение монстров. В то время как при просмотре киноадаптации 1990 года внимание зрителя удерживает напряжённая атмосфера и наличие тайны в сюжете.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в более детальном изучении лингвистических и экстралингвистических средств проявления определённой эмоции на основе других романов С. Кинга и кинотекстов, созданных на базе данных романов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдулагимова С.А. Психологические особенности страхов у детей младшего школьного возраста // Вестник Социально-педагогического института. Серия: психологические науки. 2016. Вып. 3. С. 63-72.
2. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т.2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. 412 с.
3. Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск: УралГУ, 1989. 183 с.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Винарская Е.Н. К проблеме базовых эмоциональных концептов // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. Вып. 3. С. 12-16
6. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10. 02. 19. Волгоград, 1997. 150 с.
7. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: кинотекст // Политическая лингвистика. 2007. Вып. 22. С. 106-110.
8. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. Ст. по языкознанию. Москва: МГУ, 1958. С. 103–124.
9. Горохов П.А. Фантастика Стивена
Кинга: традиции и новаторство // Вестник Оренбургского государственного университета. 2004. Вып. 11. С. 179-184.
10. Горшков А.И. Русская стилистика: учебн. Пособие. Москва: АСТ, 2001. 367 с.
11. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. . Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов. Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. 352с.

12. Детинко Ю.И., Куликова Л.В. Политическая коммуникация: опыт мультимодального и критического дискурс-анализа. Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2017. 168 с.
13. Зайнуллина Л.М. Некоторые аспекты исследования эмоций // Вестник Башкирского университета. Серия: Филология. 2012. Т. 17. Вып. 1. С. 486-491.
14. Зайченко С.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2013. 22 с.
15. Зоткин Н.В., Серебрякова М. Е. Общая психология. Психология мотивации и эмоций. Самара: Универс Групп, 2007. 196 с.
16. Изард К.Е. Психология эмоций. СПб: Питер, 2003. (Серия Мастера психологии). 210 с.
17. Изард К.Е. Эмоции человека. Москва: Изд-во Московского университета, 1980. 470 с.
18. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2001. 392 с.
19. Катермина В.В. Концепт “hooper” и языковая личность Стивена Кинга // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. Серия: Языкознание. Филология. 2017. Вып. 3. С. 65-71.
20. Кибрик А.А. Мультимодальная лингвистика // Когнитивные исследования Вып. 4. М.: ИП РАН, 2010. С. 134–152.
21. Котова И.Б. и др. Основы психологии. Ростов н /Д: Феникс, 2002. 448 с.
22. Левицкий Ю.А. Лингвистика текста: учеб. Пособие. Москва: Высш. Шк. 2006. 207 с.
23. Лингвистический энциклопедический словарь. ред. Ярцева В.Н.. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 683 с.
24. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Александра, 1973. 63 с.

25. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. Москва: «Ось-89», 2005. 560 с.
26. Мягкова Е.Ю. Эмоционально-чувственный компонент значения слова: дисс. ... канд. филол. наук.: 10. 02. 19. М., 2000. 247 с.
27. Нашхоева М.Р. Лингвистическая концепция эмоций и эмотивности текста // Зеленые страницы. Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2011. Вып. 1. С. 95-98.
28. Нелюбина Ю.А. Кинотекст в кругу смежных понятий // Гуманитарный вектор. 2014. Вып. 4. С. 26-29.
29. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. Москва: УРСС, 2003. 304 с.
30. Овсянникова В.В. Влияние эмоционального состояния на распознавание эмоций // Журнал высшей школы экономики. Серия: Психология. 2014. Т. 11. Вып. 1. С. 86-101.
31. Пирс Ч.С. Начала прагматизма. Логические основания теории знаков. СПб.: Алетейя, 2000. 267 с.
32. Психологический словарь. Ред. Зинченко В.П., Мещерякова Б.Г. Москва: Педагогика-Пресс, 1999. 440 с.
33. Салехов С.А. и др. Влияние эмоционального и информационного факторов в реализации копинг-стратегий при психологическом стрессе // THEORETICAL&APPLIED SCIENCE. 2015. Вып. 11. С. 147-145.
34. Сидорова Е.В. Использование мультимодального текста при изучении эмоциональной речи // Учёные записки Орловского Государственного Университета. Серия: Гуманитарные и Социальные науки. 2013. С. 145-149.
35. Синеокова Т.Н. Парадигматика эмоционального синтаксиса (на материале английского языка): дис. докт. филол. наук: 10.02.04. М., 2004. 383 с.
36. Словарь-справочник лингвистических терминов. Ред. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Москва: Просвещение, 1985. 399 с.

37. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
38. Сосновский Б.А. Психология. Учебник. Москва: Высшее образование, 2008. 667 с.
39. Спиноза Б. Избранное. Минск: Попурри, 1999. 592 с.
40. Тарасова И.А. Диалог лингвистики и литературоведения // Вестник НГУ. Серия: Филология. 2010. Вып. 4. С. 742–745.
41. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. Москва: Наука, 1986. 143 с.
42. Толковый словарь современного русского языка, Ушаков Д.Н.. Москва: “Аделант”, 2014. 800с.
43. Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте. СПб: Книжный Дом, 2007. 448 с.
44. Формановская Н.И. Эмоции, чувства, интенции, экспрессия в языковом и речевом выражении // Эмоции в языке и речи: сборник статей / сост. И.А. Шаронов. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, Ин-т лингвистики, 2005. С. 106-115.
45. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. 1984. Вып. 17. С. 109–121
46. Чупракова Е.В. Особенности репрезентации категории эмотивности в английском публицистическом тексте // Общество и право. Серия: Филология. 2014. Вып. 2. С. 336-340.
47. Шаховский В.И. Проблема разграничения экспрессивности и эмотивности как семантической категории лингвостилистики // Проблемы семасиологии и лингвостилистики: Сб. науч. тр. Вып. 2. Рязань, 1975. С. 53-67.
48. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж: Изд-во воронежского университета, 1987. 206 с.
49. Шаховский В.И. Эмоциональная/Эмотивная компетенция в межкультурной коммуникации (есть ли неэмоциональные концепты) //

Аксиологическая лингвистика: проблемы изучения культурных концептов и этносознания / Отв. Ред. Красавский Н.А. Волгоград, 2002. С. 3-10.

50. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

51. Шаховский В.И. Эмотивное значение слова в лингвоэкологическом аспекте [Электронный ресурс] // Электронный научный журнал «Мир лингвистики и коммуникации». 2012. URL: <http://tverlingua.ru> (дата обращения: 17.06.2020).

52. Шингаров Г.Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности. Москва: Наука, 1971. 224 с.

53. Щербатых Ю.В. Психология страха. Москва: Эксмо, 2005. 512 с.

54. Эстетика. Словарь. Москва: 1989. 347 с.

55. Яшкина Е.А. Динамика концепта "страх" в британской лингвокультуре: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Владивосток, 2005. 183 с.

56. Arnheim R. Art and visual perception. L.A.: Univ. of California press, 1974. 377 p.

57. Bowlby J. Attachment and loss. Separation, anxiety and anger. New York: Basic Books, 1973. 458 p.

58. Cambridge Dictionary [Online] // URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 05.05.20).

59. Charlesworth W.R. General issues in the study of fear // The origins of fear. 1974. P. 254-258.

60. Collings M. The Stephen King Phenomenon. Washington: Borgo Pr, 1987. 144 p.

61. Danes Fr. Cognition and Emotion in the Discourse Interaction: A Preliminary Survey of the Field // Proceedings of the Plenary Session Papers. XIVth International Congress of Linguists Organized under the Auspices of CIPL. Berlin, 1987. Berlin. P. 272–291.


62. Kibrik A.A., Èl'bert E.M. Understanding spoken discourse: the contribution of three information channels // Materials of the 3rd International Conference on Cognitive / Eds. Yu. I. Alexandrov et al. Moscow, 2008. P. 82–84.
63. Kress G. Reading Images: Multimodality, representation and new media // Information Design Journal+Document Design. 2004. P. 110-119.
64. Kress G. Multimodality: A Social semiotic approach to contemporary communication. London: Routledge, 2010. 232 p.
65. Leeuwen T. Introducing social semiotics. London: Routledge, 2005. 314 p.
66. O'Halloran K.L. Multimodal Discourse Analysis. // Companion to Discourse. Eds. K. Hyland and B. Paltridge. London and New York, 2011. pp. 120–137.
67. Oxford Learner's Dictionaries [Online] // URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> (дата обращения: 05.05.20).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Andy Muschietti. It: chapter one, 2017.
2. Andy Muschietti. It: chapter two, 2019.
3. Tommy Lee Wallance. It, 1990.
4. King S. The Shining. 2nd edition. USA: Doubleday, 1977. 688 p.
5. King S. It. 2st edition. UK: Hodder&Stoughton, 1986. 712 p.
6. King S. The Green Mile. 3rd edition. USA: Signet books, 1996. 268 p.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
 О.В. Магировская/
23 июня 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**МУЛЬТИМОДАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭМОЦИИ
«СТРАХ» В РОМАНЕ С. КИНГА «IT» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯХ**

Выпускник



Е.В. Косинус

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доцент каф. ТГЯиМКК
Ю.И. Детинко

Красноярск 2020